



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Luiza Moreira Dias

**O eu e o outro: interlocuções e escritas de si nas obras de Stella do Patrocínio
e Maura Lopes Cançado**

Recife

2025

Luiza Moreira Dias

**O eu e o outro: interlocuções e escritas de si na obra de Stella do Patrocínio e
Maura Lopes Cançado**

Documento apresentado ao programa de pós-graduação em Letras, da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito para o cumprimento da etapa da Defesa de Tese em Letras. Área de concentração: Teoria da Literatura

Orientadora: Ermelinda Maria Araújo Ferreira

Recife

2025

.Catalogação de Publicação na Fonte. UFPE - Biblioteca Central

Dias, Luiza Moreira.

O eu e o outro: interlocuções e escritas de si nas obras de Stella do Patrocínio e Maura Lopes Cançado / Luiza Moreira Dias.
- Recife, 2025.

154f.: il.

Tese (Doutorado)- Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2025.

Orientação: Ermelinda Maria Araújo Ferreira.

1. Stella do Patrocínio; 2. Maura Lopes Cançado; 3. Escritas de si. I. Ferreira, Ermelinda Maria Araújo. II. Título.

UFPE-Biblioteca Central

Luiza Moreira Dias

O eu e o outro: interlocuções e escritas de si nas obras de Stella do Patrocínio e Maura Lopes Cançado

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito para obtenção do título de doutor.

Área de concentração: Teoria da Literatura

Aprovado em: 11/11/2025

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Ermelinda Maria Araújo Ferreira (Orientadora)
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Profa. Dra. Maria do Carmo Nino
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Profa. Dra. Cristina Lucia Almeida
Colégio de Aplicação da Universidade Federal de Pernambuco (CAp - UFPE)

Profa. Dra. Joanita Baú de Oliveira
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) / Escola de Ensino Técnico do Estado do Pará (EETEPa)

Profa. Dra. Annita Costa Malufe
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)

Para Fernanda, Luiz e Otelo

AGRADECIMENTOS

A minha orientadora, Ermelinda Ferreira, pelo apoio e acolhimento desde a graduação e pelo incentivo e confiança no processo de escrita deste trabalho.

A Joanita Baú e a Maria do Carmo Nino, pela leitura generosa e rigorosa.

A Annita Costa Malufe, por ter aceitado o convite a essa leitura.

A Cristina Almeida e Eduardo Gonçalves, minhas grandes inspirações no ensino e na pesquisa de literatura.

A Amanda Alves, irmã nos momentos de queda e de glória.

A Alberon Lopes e a Rosa Fernan, inspirações amigas e preciosas no meu percurso acadêmico.

A minha mãe, Fernanda, pelo amor à vida.

Ao meu companheiro, Luiz, pela partilha da vida.

Ao meu pai, a Arthur, a Mari, a Ravi e a Theo.

A Marcos, a Mariza, a Yasmim e a Mari.

À capes, pelo incentivo financeiro para a realização de parte desta pesquisa.

Aos colegas, professores e aos representantes discentes do PPGL, pelo apoio.

Ao meu filho, que chegou na conclusão desta tese.

Art is guaranty of sanity (Louise Bourgeois)

RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo central investigar o interlocutor enquanto elemento significativo para as produções das autoras Stella do Patrocínio (1941-1992) e Maura Lopes Cançado (1929-1993), cujas obras foram compostas ao longo de seus processos enquanto internas em instituições psiquiátricas do Rio de Janeiro. Stella do Patrocínio é autora do falatório, denominação que a própria autora atribuiu as suas falas gravadas por Carla Guagliardi e Mônica Ribeiro de Souza ao longo do projeto de Livre Criação Artística, que ocorreu na Colônia Juliano Moreira de 1986 a 1988. Stella é também autora do livro *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome* (2001), publicação póstuma organizada por Viviane Mosé, que, por sua vez, transcreveu as falas do falatório de modo versificado e instituiu Stella enquanto poeta da literatura brasileira. Já Maura Lopes Cançado possui duas publicações: *Hospício é Deus* (1965), diário realizado ao longo de seu internamento no Hospital Gustavo Riedel, e *O Sofredor do ver* (1968), coletânea de contos que apresenta temáticas como o feminino, a loucura, o delírio e o próprio exercício da escrita. Para além de uma análise comparativa entre essas duas autoras, e dos pontos de incômodo que surgem e atravessam suas poéticas no que diz respeito a questões de raça e gênero, pretende-se explorar, nesta pesquisa, o elemento do interlocutor compreendendo-o tanto enquanto figura apreensível – a exemplo das interlocutoras de Stella responsáveis pelos primeiros registros de seu falatório –, quanto como elemento estético e de relevância para o processo de subjetivação. Para tanto, me encaminho para o aporte teórico das teorias da escrita de si e suas relações com o campo da psicanálise, bem como da fotografia enquanto linguagem de relevância para o processo de recepção e institucionalização das referidas autoras.

Palavras-chave: Stella do Patrocínio; Maura Lopes Cançado; escritas de si; fotografia; psicanálise.

ABSTRACT

This research aims to investigate the interlocutor as a significant element in the works of authors Stella do Patrocínio (1941-1992) and Maura Lopes Cançado (1929-1993), whose works were composed during their time in psychiatric institutions in Rio de Janeiro. Stella do Patrocínio is the author of *falatório* (talking), a term the author herself attributed to her speeches recorded by Carla Guagliardi and Mônica Ribeiro de Souza during the Free Artistic Creation project, which took place at the Juliano Moreira Colony from 1986 to 1988. Stella is also the author of the book *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome* (Kingdom of Animals and Animals Is My Name) (2001), a posthumous publication edited by Viviane Mosé, who, in turn, transcribed the *falatório*'s speeches in versified form and established Stella as a poet in Brazilian literature. Maura Lopes Cançado has two publications: *Hospício é Deus* (Hospice is God) (1965), a diary kept during her hospitalization at Gustavo Riedel Hospital, and *O Sofredor do ver* (The Sufferer of Seeing) (1968), a collection of short stories that explores themes such as femininity, madness, delirium, and the practice of writing itself. Beyond a comparative analysis between these two authors and the points of discomfort that emerge and permeate their poetics regarding issues of race and gender, this research aims to explore the element of the interlocutor, understanding them both as a comprehensible figure—like Stella's interlocutors, who were responsible for the first recordings of her speech—and as an aesthetic element relevant to the process of subjectivation. To this end, I draw on the theoretical framework of theories of self-writing and their relationship with the field of psychoanalysis, as well as photography as a language relevant to the process of reception and institutionalization of these authors.

Keywords: Stella do Patrocínio; Maura Lopes Cançado; self-writings; photography; psychoanalysis.

RÉSUMÉ

Cette recherche vise à étudier l'interlocuteur comme un élément significatif dans les œuvres des autrices Stella do Patrocínio (1941-1992) et Maura Lopes Cançado (1929-1993), dont les œuvres ont été composées pendant leur séjour dans des institutions psychiatriques de Rio de Janeiro. Stella do Patrocínio est l'auteur de *falatório* (parler), un terme que l'auteure elle-même a attribué à ses discours enregistrés par Carla Guagliardi et Mônica Ribeiro de Souza lors du projet de création artistique libre, qui a eu lieu à la colonie Juliano Moreira de 1986 à 1988. Stella est également l'auteur du livre *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome* (Le Royaume des animaux et Les animaux est mon nom). (2001), publication posthume éditée par Viviane Mosé, qui, à son tour, a transcrit les discours du *falatório* sous forme versifiée et a établi Stella comme poète dans la littérature brésilienne. Maura Lopes Cançado a publié deux ouvrages : *Hospício é Deus* (L'hospice est Dieu) (1965), un journal tenu lors de son hospitalisation à l'hôpital Gustavo Riedel, et *O Sofredor do ver* (La Souffrante du Regard) (1968), un recueil de nouvelles explorant des thèmes tels que la féminité, la folie, le délire et la pratique de l'écriture elle-même. Au-delà d'une analyse comparative entre ces deux auteurs et des points de gêne qui émergent et imprègnent leur poétique autour des questions de race et de genre, cette recherche vise à explorer la dimension de l'interlocuteur, en l'appréhendant à la fois comme une figure compréhensible – à l'instar des interlocuteurs de Stella, à l'origine des premiers enregistrements de sa parole – et comme un élément esthétique pertinent pour le processus de subjectivation. Pour ce faire, je m'appuie sur le cadre théorique des théories de l'écriture de soi et leur relation avec le champ de la psychanalyse, ainsi que sur la photographie comme langage pertinent pour le processus de réception et d'institutionnalisation de ces auteurs.

Mots-clés: Stella do Patrocínio; Maura Lopes Cançado; écrits personnels; photographie; psychanalyse.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Philippe Pinel ordena a remoção das correntes das alienadas (1795) - Tony Robert-Fleury (1837-1912).	26
Figura 2 - Stella do Patrocínio. Registro realizado durante o Projeto de Livre Criação Artística. Fonte: Biblioteca “Stela do Patrocínio” – IMASJM.	30
Figura 3 - Fotografia de Maura Lopes Cançado.	37

SUMÁRIO

NOTA INTRODUTÓRIA	10
CAPÍTULO 1 Uma introdução a Stella do Patrocínio e a Maura Lopes Cançado	13
1.1. Preâmbulos.....	13
1.2. O paradoxo da atrocidade	23
1.3. A mais delicada das atividades predatórias.....	28
1.4. Essa coisa não escrita que tento ler	35
1.5. Imagens de dor e violência no falatório de Stella do Patrocínio.....	47
1.6. Imagens de dor e violência no diário de Maura Lopes Cançado	61
CAPÍTULO 2 O outro: o interlocutor.....	70
2.1. Stella e o falatório: atravessamentos e interlocuções.....	70
2.1.1. Caminhante, andarilha.....	76
2.1.2. Nega, preta, crioula.....	80
2.1.3. Um homem chamado cavalo é o meu nome	86
2.1.4. Eu gosto de escrever, de fazer número no papelão, continuar repetindo o que acabei de fazer no dia	88
2. Maura no divã	100
2.2.1. A escrita de si, o diário de Maura	100
2.2.2. dr. A.	110
CAPÍTULO 3 O eu: percepções de si.....	120
3.1. A literatura é uma saúde	120
3.2. O eu e o outro: literatura e psicanálise.....	127
3.3. Espectadora de mim mesma	135
3.4. Tudo o que você fala é poesia, Stella	140
NOTA DE ENCERRAMENTO	148
REFERÊNCIAS	151

NOTA INTRODUTÓRIA

Este trabalho nasce, antes de tudo, de um incômodo. O primeiro contato com a obra de Stella do Patrocínio e com os escritos de Maura Lopes Cançado provocou em mim um enorme desconforto — não no sentido de um afastamento, mas de um convite. Algo ali, naquelas vozes em dissonância com os discursos normativos, me exigia escuta. Muito antes de encontrar um caminho teórico ou delimitar um recorte de pesquisa, foi esse movimento — de interrogação — que me moveu na direção dessas autoras. A princípio, não sabia ao certo o que fazer do ponto de vista de um projeto de tese, mas entendi que era preciso permanecer com essas vozes e, mais do que isso, tentar lê-las em suas particularidades.

Foi após esse primeiro movimento — não atrelado inicialmente a teorias — que fui encontrando uma moldura conceitual que me permitisse elaborar uma leitura crítica dessas obras. O campo das escritas de si, com suas contribuições acerca da construção da subjetividade em relação ao outro, ofereceu-me um conjunto de elementos importantes. A figura do interlocutor, que já havia me interessado durante o mestrado, quando investiguei a poesia de Ana Cristina Cesar, reapareceu aqui com nova possibilidade: o outro como escuta, como ameaça, como instância institucional, como destinatário possível ou impossível da fala.

Mais do que uma escolha conceitual de pesquisa, tratar da interlocução como eixo de análise foi uma forma de reconhecer que tanto Stella quanto Maura elaboram a si em relação constante — e por vezes conflituosa — com outras vozes. Suas obras, cada uma a seu modo, testemunham experiências de violência e apagamentos, mas também de invenção e reinscrição. Nesse sentido, escrever sobre essas poéticas era, para mim, também uma tentativa de escutar de outra forma a história manicomial brasileira: não pela via dos prontuários, dos discursos médicos ou dos arquivos institucionais, mas a partir da voz de duas mulheres que experienciaram os efeitos dessa história em seus corpos e narrativas.

Optar por uma análise comparativa entre Stella do Patrocínio e Maura Lopes Cançado, no entanto, não foi um caminho linear. Desde o início, fui atravessada por uma série de paradoxos e tensões. A começar pelas formas significativamente distintas de inscrição de cada uma na literatura brasileira: enquanto Maura publicou seus livros em vida e foi, em certa medida, reconhecida por seus pares literários, Stella

teve sua voz registrada por outras mulheres, a partir de gravações realizadas durante sua internação psiquiátrica, sendo publicada enquanto poeta propriamente apenas postumamente. Além disso, as diferenças marcantes entre suas trajetórias atravessadas por questões de raça e classe impõem limites importantes a qualquer aproximação apressada.

Ainda assim, foi justamente no atrito entre essas diferenças que vislumbrei a possibilidade de um encontro — não no sentido de homogeneizar ou dissolver as particularidades de cada uma, mas de colocá-las em relação. A meu ver, esse encontro se dá em dois eixos principais: o caráter testemunhal que atravessa ambas as obras e a maneira como, em suas escritas, o outro — seja ele real ou imaginado, institucional ou íntimo — aparece como condição para o surgimento da própria voz. É nessa interseção, marcada tanto pela proximidade quanto pela fricção, que este trabalho se inscreve.

Em linha gerais, esta tese propõe uma leitura cruzada das obras de Stella do Patrocínio e Maura Lopes Cançado, explorando suas escritas de si a partir dos deslocamentos entre loucura, linguagem, testemunho e interlocução. Para isso, organizei o trabalho em três capítulos que dialogam entre si e que, embora distintos em suas abordagens, compartilham o esforço de pensar essas autoras para além das categorias clínicas ou biográficas que frequentemente as reduzem.

No *Capítulo 1*, proponho uma apresentação de Stella e Maura, ao iniciar por suas imagens fotográficas, em um movimento que se utiliza da teoria da fotografia para pensar os tensionamentos entre exposição e silenciamento, presença e apagamento. A partir de autores como Georges Didi-Huberman, Susan Sontag e Roland Barthes, busco compreender o modo como essas imagens — e as obras que as acompanham — transitam entre o testemunho e a estetização institucional. Este capítulo é, portanto, uma abertura e uma espécie de tatear do objeto que apresenta uma aproximação do universo de cada autora e tenta evidenciar os paradoxos de suas inscrições na cultura e na literatura.

No *Capítulo 2*, o foco recai sobre a figura do outro: o interlocutor. Aqui, examino como a presença de um interlocutor — seja ele uma pessoa concreta, como as entrevistadoras de Stella ou o médico de Maura, seja uma presença imaginada ou evocada — opera como dispositivo fundamental na composição de suas narrativas. As palavras ditas por Stella e as escritas por Maura emergem sempre em relação, e é nessa tensão entre o eu e o outro que a linguagem se faz. Exploro as formas pelas

quais essas interlocuções moldam o falatório e o diário, revelando modos de reinvenção que se dão justamente no encontro com o outro.

O *Capítulo 3* volta-se ao “eu”, às percepções de si que se inscrevem nas obras das autoras. A partir da articulação entre literatura, escrita de si e psicanálise, analiso como Stella e Maura elaboram imagens de si mesmas, ora fragmentadas, ora mais lineares, mas sempre marcadas por uma profunda busca de sentido e de inscrição no mundo. Neste percurso, busco compreender como essas mulheres, atravessadas por experiências de dor, violência e institucionalização, produzem linguagens singulares de si, nas bordas do literário e do testemunho.

Cada um desses capítulos procura, à sua maneira, escutar vozes que historicamente foram silenciadas ou patologizadas, e que, no entanto, nos falam de modos de existência que recriam e escrevem — mesmo (e sobretudo) em espaços hostis. É ainda importante pontuar que ambas as obras possuem uma fortuna crítica em expansão e que muitos foram os trabalhos que contribuíram para a minha leitura. São alguns exemplos a pesquisa de Bruna Beber, intitulada *Uma encarnação encarnada em mim: cosmogonias encruzilhadas em Stella do Patrocínio* (2022); a de Ana Carolina Zacharias, intitulada: *Stella do Patrocínio: da internação involuntária à poesia brasileira* (2020); a de Sarah Ramos, intitulada: *Stella do Patrocínio: entre a letra e a negra garganta de carne* (2022), as quais menciono mais recorrentemente; e ainda trabalhos como os de Deborah Brum, intitulado: *Demolir os muros do pátio: a escritura de Maura Lopes Cançado como máquina de guerra*, em *O sofredor do ver* (2021) e o de Tais Barrenha, intitulado: *Mulheres contam o manicômio: a escritura de Stela do Patrocínio e Maura Lopes Cançado* (2025). Minha pesquisa surge, portanto, em diálogo com essas outras pesquisas na tentativa de propor novas especificidades de leitura para as obras da referidas autoras.

CAPÍTULO 1 | Uma introdução a Stella do Patrocínio e a Maura Lopes Cançado

1.1. Preâmbulos

Refiro-me, aqui, a uma poética da clausura quando penso na obra de Stella do Patrocínio (1941-1992) e Maura Lopes Cançado (1929-1993), duas autoras que, em momentos distintos - mas próximos - viveram em condição asilar em instituições psiquiátricas do Rio de Janeiro; e ali produziram seus escritos aos quais, hoje, temos acesso.

Pensar a obra dessas duas mulheres é, de certo modo, adentrar em um terreno movediço e escorregadio quanto às noções teóricas e determinadas classificações e, escrever sobre seus escritos é ser constantemente confrontada com o dilema das escolhas. Afinal, devemos ler o falatório de Stella e os diários de Maura como uma composição estética ou como o testemunho de um estado de violência extrema? Como equilibrar o teor híbrido de um gênero? O próprio desenvolvimento de uma tese em Teoria da Literatura já aponta para uma apreciação estética de obras que podem ser desdobradas e lidas a partir, também, de variados campos teóricos – história, sociologia, etc.

Lembro-me, ainda, de quando enviei o primeiro e-mail para o responsável pelo acervo dos arquivos do Museu Arthur Bispo do Rosário, museu que hoje existe no local onde Stella foi internada anos atrás, a então Colônia Juliano Moreira, localizada em Taquara, zona oeste do Rio de Janeiro. Ao perguntar sobre a possibilidade de acessar os áudios com as falas de Stella do Patrocínio e ao afirmar que, enquanto pesquisadora, eu iria escrever sobre a “poesia” de Stella, o diretor me respondeu com as informações burocráticas necessárias para a realização da pesquisa mas retificou afirmando que “não se trata da poesia de Stella; ela apenas se expressava daquela maneira” e, naquele momento, percebi o quanto a obra de Stella provoca e tensiona as classificações.

Quanto à obra de Maura Lopes Cançado, contudo, podemos apontar para um direcionamento menos conflituoso em termos de análise teórica, visto que a obra da referida autora foi intencionalmente publicada pela mesma ainda em vida e seu diário foi concebido para, propositalmente, corresponder a um registro autobiográfico da

passagem de Maura por instituições psiquiátricas. Enquanto, portanto, encontramos na obra de Maura uma intencionalidade autoral bem delineada em termos de sua inscrição enquanto escritora, o processo de legitimação de Stella abarca uma complexidade que foi cuidadosa e rigorosamente explorada por Ana Carolina Vicentini Zacharias (2020), em sua dissertação de mestrado intitulada *Stella do Patrocínio: da internação involuntária à poesia brasileira*.

Stella do Patrocínio nasceu em 9 de janeiro de 1941 e, até os dias atuais, sua certidão de nascimento ainda não foi encontrada. Stella é filha de Manoel do Patrocínio, cuja profissão é desconhecida, e de Zilda Francisca do Patrocínio, doméstica. Sabe-se também que Stella trabalhou como empregada doméstica em casas localizadas na zona sul do Rio de Janeiro antes de ter sido internada.

Sua internação data de 1962 quando, aos 21 anos de idade, Stella foi encaminhada para o Centro Psiquiátrico Pedro II, atual Instituto Municipal Nise da Silveira, localizado no Engenho de Dentro. Em seu prontuário, consta o seguinte diagnóstico “personalidade psicopática mais esquizofrenia hebefrênica, evoluindo sob reações psicóticas.”¹ Em 1966, aos 25 anos, Stella foi transferida para o Núcleo Teixeira Brandão, pavilhão feminino da Colônia Juliano Moreira, onde hoje funciona o Museu Arthur Bispo do Rosário e no qual podíamos ter acesso ao acervo que contém os registros em áudio de sua produção – antes desta entrar em domínio público. Stella morreu aos 51 anos, em 1992, em decorrência de uma infecção após uma complicação hiperglicêmica e foi enterrada como indigente.

Na década de 1980, com o avanço da luta antimanicomial, algumas ações e intervenções começaram a ganhar espaço em instituições psiquiátricas daquele contexto. Foi então que, a convite da psicanalista Denise Correa, Nelly Gutmacher e sua estagiária Carla Guagliardi, ambas artistas plásticas, montaram um ateliê de artes na então Colônia Juliano Moreira. A proposta seria reunir seus alunos de artes visuais e as internas da instituição em questão para produzirem e criarem, de modo livre e voluntário, nas mais diversas linguagens estéticas. O ateliê não tinha um objetivo terapêutico e era fundamentado na proposta de democratização da produção artística e socialização das internas. Foi, portanto, neste período, que Stella começou a

¹ O diagnóstico que consta no primeiro prontuário de Stella é mencionado por Viviané Mosé na apresentação do livro *Reino dos bichos e dos animais é meu nome* (2001), intitulada: Stella do Patrocínio – uma trajetória poética em uma instituição psiquiátrica.

frequentar o ateliê e a produzir o que ela mesma chamou de *falatório*². O contato de Stella com Nelly e Carla originou uma série de diálogos nos quais Stella recompõe sua própria história e a ressignifica. Esses diálogos foram, com a autorização de Stella, gravados e encontram-se arquivados no acervo do Museu Arthur Bispo do Rosário. Recentemente, em 2022, os áudios de Stella passaram a estar em domínio público como resultado da pesquisa de mestrado *Stella do Patrocínio: entre a letra e a garganta de carne*, de Sara Martins Ramos que, assim como Zacharias (2020), repensa e reescreve o processo de institucionalização de Stella. Como modo de facilitar minha análise, me reportarei, aqui nesta tese, aos áudios disponibilizados no Repositório institucional da UNILA – Universidade Federal da Integração Latino-Americana³, instituição na qual Ramos (2022) realizou sua pesquisa.

Algum tempo depois, ao final da década de 1990, Viviane Mosé escrevia sua tese de doutorado em filosofia, centrada na investigação da relação entre o sujeito e a linguagem na obra de Nietzsche, quando entrou em contato com os áudios de Stella no arquivo do museu que, naquele período, se chamava Nise da Silveira. Ao perceber a potência poética na fala de Stella e a forma como ela reescrevia sua história, Mosé organizou o livro intitulado *Reino dos bichos e dos animais é meu nome* (2001) - cujo título é uma frase presente no *falatório* de Stella - com a transcrição da palavra vocalizada para a palavra escrita versificada.

O livro organizado por Viviane Mosé foi e é de extrema importância para a democratização da palavra de Stella, ainda que represente o início do processo de legitimação da mesma enquanto poeta e que tenha sido atravessado por uma manipulação da palavra oral para a palavra escrita. Embora esteja atualmente esgotado, felizmente o exemplar que saiu pela Azougue Editorial encontra-se disponível para acesso e para download. Desde sua publicação, então, a obra de Stella vem recebendo o olhar da academia e há uma fortuna crítica em formação que se desenvolve a partir de diferentes abordagens – sociologia, antropologia, literatura. Recentemente, a poeta Bruna Beber publicou, pela José Olympio, o livro *Uma encarnação encarnada em mim: cosmogonias encruzilhadas em Stella do Patrocínio* (2022), resultado de sua pesquisa de mestrado, na qual analisa a potência simbólica

² Stella se refere, em seus áudios, a sua atividade de fala como “falatório” e reflete, em diversos momentos, sobre sua produção poética denominando-a com esse termo. Opto, portanto, por também assim chamar a produção de Stella.

³ Neste link, é possível consultar a pesquisa mencionada bem como ouvir os quatro áudios de Stella do Patrocínio: <https://dspace.unila.edu.br/items/84d91349-d213-425f-975d-3d2da6e12b7c>.

e mítica presente na fala de Stella e propõe um novo registro para parte do *falatório*, pautado em uma espécie de geografia da voz e buscando ao máximo representar todos os aspectos sonoros do processo de vocalização: a respiração, as pausas, os silêncios, as oscilações na entonação, etc.

Há, portanto, uma rede de mulheres que fizeram parte do processo de publicação das falas de Stella e, conseqüentemente, da legitimação de Stella como poeta ou do deslocamento de sua fala para o campo do poético. Viviane Mosé, no livro que lança Stella, defende que há uma diferenciação e uma consciência por parte de Stella de sua fala poética; já Bruna Beber afirma não ter o objetivo de adentrar nessa discussão infinda acerca de uma possível classificação linear de seu objeto de análise, pois ela busca explorar a capacidade imagética da fala de Stella sem adentrar, especificamente, nessa ceara teórica; É significativo pontuar, porém, que a legitimação de Stella – ainda em processo, ainda gerando discussões – ocorreu apenas após sua morte e, por mais que Stella tenha produzido seu falatório em um ateliê voluntário e tenha autorizado as gravações, sua condição de violência era tão extrema que sua intenção não encontrou um espaço favorável para que se fizesse clara e indiscutível.

A esse respeito, faz-se relevante destacar, para que o ponto de tensão aqui levantado fique mais claro, as semelhanças entre os processos de legitimação de Stella e do artista visual Arthur Bispo do Rosário (1909-1989), cuja existência foi marcada por um longo período de internamento na mesma instituição em que Stella viveu. A psicanalista e pesquisadora Tania Rivera destaca, em seu ensaio intitulado *Da loucura ao delírio como força política: Arthur Bispo do Rosário* (2007), como o processo de reconhecimento da arte de Bispo passou por um tom de romantização por parte da crítica bem como por silenciamentos diversos, sobretudo em relação a questões de raça e de classe e do reconhecimento dessas questões como fatores determinantes para seu internamento. Nas palavras de Rivera (2007):

O nome de Bispo convoca em textos de imprensa, em regra, a menção a sua internação “por 50 anos”, atribuindo a sua produção artística uma espécie de heroísmo. Para José Castello, ele teria pulado fora do “cardume” de 2.400 internos que em sua maioria apenas flutuavam “sobre a própria dor”, para alcançar “uma via mágica capaz de ligar o delírio ao real: a arte”. A romantização de sua segregação se dá no contexto da contra-cultura que levava o mundo da arte a rever e dar nova roupagem, desde os anos 60, à figura do “louco artista” no âmbito da arte moderna. O paciente dos hospícios encarnava, em debates entre os anos 20 e 40 na Europa, uma “pureza” que

servia de pedra de toque para a defesa da expressão contra o naturalismo acadêmico, representando a humanidade em estado bruto, um ser totalmente liberto dos valores culturais e, conseqüentemente, dos padrões convencionais, e assim legitimando, lateralmente, a existência das instituições totais nas quais deveriam ser recolhidas e isoladas tais pessoas pretensamente incapazes de interlocução e refratárias ao social. (RIVERA, 2007, p.90).

Desse modo, tal como afirma Rivera (2007), essa tese se encaminha para o desejo de ultrapassar o estigma da loucura como um estado de pureza completamente desvinculado das compreensões do real. Por isso, reconheço a potência imagética e mítica do falatório de Stella como consequência de um exercício elaborativo autoral e autêntico por parte da autora.

Quanto ao processo de reconhecimento do falatório de Stella, então, na apresentação de *Reino dos bichos e dos animais é meu nome* (2001), Viviane Mosé afirma o seguinte:

Sua palavra é capaz de se manter sem se sustentar, necessariamente, nos limites subjetivos, gramaticais e lógicos, ou seja, não é exatamente este tipo de ordenação que sua linguagem ou seu psiquismo buscava. Ousaria dizer que Stela se sustentava em uma ordenação delirante, uma ordenação móvel, fundada na afirmação de sua própria fundamentação. (MOSE, 2001).

Para a pesquisadora, portanto, a palavra de Stella fugia tanto do caráter de subjetivação e confessionalismo, quanto de uma intenção comunicativa linear e de fins práticos. A partir de seu *falatório*, Stella reinscrevia e reinstaurava a sua existência, assim como recriava o mundo. A visão de Viviane Mosé foi de extrema importância para olharmos para a fala de Stella não só como testemunho e relato da dor, mas como potência imagética que sobrevive ao passo que amplia e potencializa suas significações.

Ainda assim, mesmo acreditando na importância do falatório de Stella e em sua potência poética que deve – sim – democratizar-se enquanto linguagem estética, são muitos os desconfortos que me acometem enquanto pesquisadora quando me proponho a analisar a palavra de Stella. Como ler Stella sem reduzi-la, sem fetichizá-la? Como reivindicar um espaço cada vez maior para que sua voz ecoe, sem tropeçar em classificações estáticas e formalistas? Como perseguir sua voz, seu ritmo, seu silêncio e as imagens de seu *falatório* sem cair em uma despolitização de sua existência?. São essas algumas perguntas que ecoam enquanto desloco meu objeto.

São esses alguns incômodos que atravessam as possíveis leituras críticas da fala de Stella.

Faz-se, portanto, necessário pontuar algumas questões quanto ao *corpus*. Optei por me reportar diretamente aos áudios de Stella disponíveis atualmente no repositório da UNILA para a realização de minha leitura. Em alguns momentos, me reporto ao livro *Reino dos bichos e dos animais é meu nome* (2001), já mencionado, bem como à pesquisa *Uma encarnação encarnada em mim: cosmogonias encruzilhadas em Stella do Patrocínio* (2022), também já mencionada, da poeta e pesquisadora Bruna Beber, a qual realiza um minucioso trabalho de registro / transposição/ transcrição poética da fala de Stella. Ainda que recorra a essas duas publicações que, cada uma a sua maneira, propõe uma transposição escrita para a fala de Stella, busco desenvolver minha análise a partir da escuta atenta da palavra vocalizada pela poeta com intuito de defender a necessidade do acesso a palavra de Stella pelos seus áudios.

Ao contrapormos a biografia de Stella do Patrocínio com a de Maura Lopes Cançado, por sua vez, observamos que o recorte social e de raça marca uma diferenciação de tratamento - bem como na própria recepção de suas obras - entre essas duas mulheres que tiveram suas existências atreladas a internamentos em instituições psiquiátricas.

Maura Lopes Cançado nasceu em 1929, em São Gonçalo do Abaeté, interior de Minas Gerais. Originária de uma tradicional família aristocrática e proprietária de terras, Maura teve uma infância marcada pelos cuidados excessivos da mãe e pela permissividade de seu pai, ao considerarmos os registros em seus próprios escritos. Com um casamento, uma gravidez e uma separação precoces, logo Maura ganhou olhares de julgamentos e retaliação do meio social do qual fazia parte. Alguns registros biográficos acerca da autora, a exemplo do “perfil biográfico” escrito por Maurício Meireles para a edição de *Hospício é Deus* (2021), retomam a trajetória de Maura como marcada por instabilidades e atitudes que scandalizavam o contexto social no qual vivia. Foi em 20 de abril de 1949 que Maura se internou, voluntariamente, na Casa de Saúde Santa Maria, em Belo Horizonte, onde foi diagnosticada com “mal comicial” (epilepsia). Após sua passagem por essa clínica em Belo Horizonte, mudou-se para o Rio de Janeiro e foi em 1957 que Maura teve sua primeira internação no Hospital Gustavo Riedel, no Engenho de Dentro, local que seria o contexto descrito em seu diário *Hospício é Deus*, publicado pela primeira vez em 1965.

Desde o término de seu casamento, ainda muito jovem, Maura parece ter adotado um estilo de vida inconcebível para uma mulher de sua época e de seu contexto social. Ao levar uma vida livre e independente, sem se casar novamente, dividindo apartamento ou vivendo em quartos de pensão, e com uma vida boêmia ativa, a escritora parece ter atraído sempre olhares sensacionalistas e julgamentos acerca de suas escolhas. Pode-se dizer que, até hoje, a biografia de Maura é contada a partir de uma perspectiva que acaba por concebê-la enquanto uma mulher desequilibrada, egocêntrica e narcísica.

“Nada lhes devo literariamente, a não ser talvez o fato de terem adotado uma atitude humilde, reverente ao meu talento. Tudo o que fiz devo a mim mesma.” Esta era Maura Lopes Cançado, no artigo na revista *Leitura*, no qual ainda completava: “Detesto grupos e considero melancólica a decadência de quem não se sustenta sozinho”. Depois de lançar dois livros com sucesso de crítica, ela agora tinha a audácia de virar as costas para Reynaldo Jardim, Carlos Heitor Cony, Ferreira Gullar e Assis Brasil, de quem tivera apoio dez anos antes, quando estreou nas páginas do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil. (MEIRELES, 2021, p.17).

O excerto acima corresponde a uma parte do “perfil biográfico” de Maura escrito pelo jornalista Maurício Meireles, presente em uma edição mais recente de *Hospício é Deus* (2021), pela editora autêntica. O jornalista atribui à autora uma falta de fidelidade aos homens intelectuais de seu círculo cultural que seriam, então, os responsáveis pelo seu lançamento enquanto escritora. Esse olhar do jornalista acaba por traçar o perfil de Maura enquanto dotada de um comportamento temperamental, além de ser considerada apadrinhada por intelectuais homens de sua época. Meireles (2021) afirma que a aspirante a escritora enviou um de seus poemas para Ferreira Gullar, que prontamente repassou o texto literário para seu colega de trabalho Reynaldo Jardim que, por sua vez, naquele período, era editor do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (SDBJ). Além de publicar o poema de Maura, em 1958, Reynaldo chamou a moça para trabalhar no jornal como uma espécie de secretária. Conta-se, então, que a personalidade explosiva e excêntrica de Maura passou a ser comentada a partir daí. Foi, somente posteriormente, durante seu internamento no Hospital Gustavo Riedel que Maura publicou o diário *Hospício é Deus*, em 1965 e, em seguida, o seu segundo livro, dessa vez uma coletânea de contos intitulada *O sofredor do ver* (1968).

É bem verdade, pois, que no caso de Maura, diferentemente de Stella, revela-se uma intencionalidade mais clara quanto à vontade de ser publicada. As duas obras mencionadas ficaram, após a morte de Maura, esgotadas por um bom tempo e pode-se dizer que sua obra passou por um processo de redescoberta mais recentemente, inclusive, a reedição desses livros pela Editora Autêntica muito contribui para esse retorno do olhar para a autora em questão. É importante mencionar, ainda, que no ano passado, em 2024, a Companhia das Letras também relançou *Hospício é deus* de modo a contribuir ainda mais com a democratização dos escritos e da palavra de Maura.

Voltando, porém, ao excerto mencionado anteriormente, a figura de Maura ainda causa controvérsia e é posta, enquanto mulher, entre as esferas da excentricidade e da loucura. O caráter biográfico da obra de Maura também contribuiu para um olhar mais sensacionalista que acabou por, em determinados momentos, desviar o foco de sua obra para sua personalidade dita subversiva, ousada e complicada. Ainda no perfil biográfico em questão, Meireles afirma:

Vitrine, Maura tinha. E padrinhos. Aquela mulher baixinha circulava pelo prestigioso Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (SDBJ), o caderno cultural mais importante do período. Foi o time do SDBJ – que reunia figuras como Reynaldo Jardim, Ferreira Gullar, Assis Brasil, José Louzeiro e Carlos Heitor Cony, entre outros – que revelou a autora para o mundo das letras, em 24 de agosto de 1958. (MEIRELES, 2022, p. 204).

Tanto Maura quanto Stella, pois, em decorrência da condição asilar em que ambas produziram suas narrativas, são vistas, por vezes, enquanto produtos ou “descobertas” de um olhar legitimador que vem de fora e as revela para o mundo. No caso de Maura, esse processo de legitimação acontece a partir do círculo social que a própria autora frequentava, composto por homens intelectuais que faziam o suplemento literário da cidade; e no caso de Stella, são as intervenções artísticas a partir dos ateliês que ocorreram na Colônia Juliano Moreira ao final da década de 1980 e, posteriormente, a pesquisa realizada por Viviane Mosé que dá início à transposição do falatório para o registro escrito.

O estigma da loucura que circunda a imagem dessas duas mulheres – chegando a um nível máximo de violência ao se tratar de Stella, mulher racializada e periférica internada involuntariamente – aponta para um desencadeamento de violências concretas e simbólicas que abarcam tanto a existências dessas duas

autoras quanto a própria consolidação de suas obras e suas respectivas fortunas críticas em formação. Há, portanto, um constante incômodo no desejo conflitante de perseguir suas vozes para fazê-las reverberar e ecoar de modo cada vez mais amplo.

Em seu artigo “Histeria e psiquiatria no Brasil da Primeira República” (2012), Sílvia Nunes investiga a visão da psiquiatria em relação à histeria e traz um enfoque para a abordagem que se desenvolveu no Brasil na primeira metade do século XX. Segundo a autora, a histeria apresentou-se como um problema complexo para os neurologistas e psiquiatras da passagem do século XIX para o século XX, visto que seu caráter plural e a variedade de sintomas avaliados tornava difícil sua categorização e o entendimento de suas especificidades.

Para além de uma investigação do discurso médico em si e, em específico, do entendimento do discurso do médico neurologista Antônio Austregésilo (1976-1960), ao qual Nunes (2012) se dedica a analisar, é de relevância o apontamento da correlação entre a histeria e o feminino, que ocorre já na Idade Antiga, com os estudos de Hipócrates. A esse respeito, a autora afirma:

A noção de histeria aparece no século IV a.C. com Hipócrates que, voltando sua atenção para o estudo das doenças das mulheres, formulou a noção de “sufocação da matriz ou hystero”. Retomou assim a ideia, presente no antigo Egito, de que o útero, ou hystero, seria um organismo vivo, análogo a um animal, dotado de certa autonomia e de possibilidade de deslocamento. Em sua opinião, a mobilidade do útero no interior do corpo explicaria muitas doenças femininas, incluída a sufocação da matriz. Ao se deslocar, o útero se poderia fixar sobre outros órgãos causando ansiedade, tonturas, vômitos, dores de cabeça e pescoço, resfriamento das pernas, perda da palavra. (NUNES, 2012, p.374).

Essa noção do útero enquanto um organismo vivo fez surgir, já na antiguidade clássica, a ideia de que a histeria seria, portanto, uma doença essencialmente feminina e estaria associada a desdobramentos emocionais relacionados ao desejo sexual ou ao desejo inerente de procriar. Posteriormente, no século XVII, o estudo acerca da histeria ressurgiu e, dessa vez, divide opiniões. Alguns médicos defendiam a tese de que a histeria era, de fato, uma doença ligada aos órgãos reprodutores femininos e, em contrapartida, outro grupo de profissionais defendia a relação da histeria com o cérebro, ou seja, a doença estaria atrelada a uma disfunção do sistema nervoso sendo, portanto, possível também em homens. Nunes (2012), porém, aponta que, ainda assim, a histeria era vista como uma doença preponderante em mulheres

que seriam, por sua vez, mais frágeis emocional e temperamentalmente que os homens.

O estudo da histeria, portanto, facilita o desdobramento de teses que defenderiam uma diferenciação biológica entre homens e mulheres e esse posicionamento estará fortemente presente na história da psiquiatria no Brasil, da qual ambas as autoras aqui estudadas fizeram parte. Acreditava-se em predisposições biológicas diferenciadas entre homens e mulheres e defendia-se, também, comportamentos sociais específicos para cada um. Acerca dessa questão, ao destacar o contexto europeu do século XIX, Nunes (2012) afirma:

A partir de então, configurou-se um processo maciço de medicalização do corpo feminino. Através de infinitas regras de higiene, buscava-se minucioso controle da vida e da sexualidade femininas, visando conter seus excessos e ardores, e adestrando as mulheres para a maternidade. Tal processo de medicalização deveria ser calcado em preceitos baseados nos cânones científicos da época. (NUNES, 2012, p.376).

Nesse longo percurso, portanto, de tentar apreender a natureza da histeria e justamente pela dificuldade de categorizá-la, que houve uma tendência da aplicação excessiva de diagnósticos para com os mais diversos comportamentos tomados como desviantes que eram, sobretudo, associados às mulheres. O que podemos apontar, portanto, é uma medicina que teve como objetivo central o controle dos corpos e do que era considerado como desvio social e moral.

Tanto Maura quanto Stella, com seus variados diagnósticos recebidos em instituições psiquiátricas do RJ, viveram partes significativas de suas vidas em pavilhões femininos de manicômios. Pensar sobre essas autoras é, então, pensar também sobre suas condições de produção bem como considerar o olhar da medicina, do estado, e da própria conjuntura social para com as suas existências.

Em seu artigo “literatura de mulher: essa palavra de luxo”, publicado em 1979 e atualmente disponível no livro *Crítica e Tradução* (2016), na sessão “Escritos no rio”, a poeta Ana Cristina Cesar aventura-se a lançar questionamentos a partir da indagação acerca da existência ou não de uma poesia essencialmente feminina. Essa pergunta aparentemente problemática – visto que entendemos a construção de gênero como uma noção social e cultural – é, em verdade, ponto de desenvolvimento de reflexões importantes por parte da poeta. Ao analisar a poesia de duas poetisas brasileiras – Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa –, Ana Cristina Cesar aponta que há

uma espécie de relação entre o senso comum acerca do que se compreende por mulher e por poesia, e as temáticas presentes na obra das referidas autoras.

O que a autora do artigo se encaminha a debater diz respeito mais a uma questão de recepção das autoras em questão do que a uma discussão sobre a inerência ou não de instâncias do feminino na literatura. Segundo Ana Cristina Cesar (2016), as temáticas abordadas na poesia de Henriqueta e de Cecília e o recebimento favorável da crítica em relação às suas obras acabaria por ditar – em certa medida e, naquele momento – o lugar da mulher na literatura. Desse modo, uma autora que fugisse à regra estaria, portanto, rompendo com a dicção nobre, sublime e elevada com que se pensou ao longo dos tempos ser o lugar social da mulher no mundo e, por consequência, na poesia e na literatura.

Realizar uma leitura crítica das obras de Stella e de Maura é, portanto, dialogar com as tensões de uma literatura feita por mulheres em condições adversas e, por isso, adentrar em territórios sombrios, violentos, de dor e da degradação humana. É, em contrapartida, falar do que se tentou calar, docilizar e domesticar: uma poética da reelaboração de si. Trata-se de um campo nebuloso e escorregadio do ponto de vista estético, ético e teórico.

1.2. O paradoxo da atrocidade

A La Salpêtrière foi um dos maiores asilos femininos da Paris do século XIX. Naquele hospital, foram confinadas cerca de quatro mil mulheres consideradas loucas e histéricas. Mulheres que foram, posteriormente, também, consideradas incuráveis. Foi na La Salpêtrière que o médico Charcot e outros contemporâneos se dedicaram a estudar e a investigar a histeria, que se tornaria uma doença complexa para o olhar científico da época. Os procedimentos utilizados correspondiam em sua maioria à técnica da hipnose e ao ato de fotografar as mulheres em crise para que fossem estudadas e avaliadas. Desses procedimentos, resultou uma extensa iconografia que hoje faz parte do acervo da La Salpêtrière, atualmente um centro médico e universitário.

Na obra *Invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière* (2015), o teórico e pesquisador Georges Didi-Huberman se dedica a analisar as fotografias das mulheres que viveram em condição asilar na Paris do século XIX e XX

a partir de uma perspectiva que caminha tanto pelo campo da filosofia, quanto da história da arte e da psicanálise. O autor parte da tese de que houve, pela própria condição da relação médico-paciente daquele contexto, uma espetacularização da dor a partir da objetificação daquelas mulheres que acabaram por responder – também – com uma linguagem forjada, teatralizada ao serem postas como objeto de estudo e de análise. Nas palavras de Didi-Huberman, encontramos as seguintes indagações, que irão fundamentar e complexificar sua proposta analítica das imagens tomadas como objeto de análise:

Em nossa abordagem das obras, das imagens, de que maneira já se acha como que projetada uma relação com a dor? De que modo ela, a dor, entra em ação, qual seria a forma, a temporalidade de sua vinda, ou de sua reaparição, e isto diante e dentro de nós mesmos, do nosso olhar? E há também a pergunta: por que meios uma dor verdadeira nos faz aceder, calados, mas ainda assim aceder, à questão das formas, dos significantes? (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.21).

Ao se fazer esses questionamentos, o autor admite seu interesse pelo âmbito também formal da própria linguagem fotográfica, que constitui a iconografia da La Salpêtrière. As significâncias e o caráter estético das imagens da dor o levam a desenvolver o seguinte conceito: o de paradoxo da atrocidade. Didi-Huberman (2015) parte da tese de que se a histeria foi uma invenção, essa foi, portanto, um “evento dos significantes” registrado e composto nas tais fotografias. O autor, ainda, se coloca, enquanto pesquisador, quase que ao lado daqueles médicos do século XIX, ao afirmar:

Eu gostaria de interrogar esses acordos e essa ameaça, quando, em se tratando da histeria, um médico mal consegue não assistir como artista à dor como que luxuosa de um corpo entregue a seus sintomas. Eu mesmo não escapo a esse paradoxo da atrocidade, quase obrigado a considerar a histeria, tal como fabricada na Salpêtrière no último terço do século XIX, como um capítulo da história da arte. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.22).

Ao seu modo, pois, e reconhecendo o lugar que ocupa, o autor interroga as contradições e a complexidade do registro histórico e a recepção estética do sofrimento. O que se pretendia imparcial, científico e fundamentado em uma ética médica culminou, na verdade, em uma noção espetacularizada e forjada da própria

definição da doença que acometida os corpos femininos bem como resultou nas fotografias e nas imagens que hoje compõem o acervo da La Salpêtrière.

Para Didi-Huberman (2015), a história da psiquiatria se ancora em um sentimento de angústia. O médico do século XIX e XX, que se atreveu a buscar uma cura para as doenças mentais que acometiam os sujeitos que o rodeava deparou-se com a impossibilidade dessa cura, ou melhor, com o fracasso de seu método: “o fracasso consistia nisto: a loucura mudava de forma, até em 93% dos casos, se quisermos (ver a histeria), mas nunca era inteiramente curada, na Salpêtrière nem em outros locais” (p.25). Esse fato gerou tanto um profissional angustiado quanto distanciado da própria loucura enquanto objeto de estudo; um sujeito que negava a possibilidade da loucura em si mesmo. É partindo dessa demarcação da posição médica, então, que Didi-Huberman (2015) irá sugerir a aproximação desse profissional com o artista que cria e inventa a sua obra; que altera a realidade e lança no mundo uma composição estética.

Ao analisar a figura do médico Charcot na La Salpêtrière e, sobretudo, sua influência na mediação dos estudos das ditas “doenças nervosas”, Didi-Huberman (2015) aponta para o caráter contraditório e complexo desse médico que viria a ser conhecido como o fundador da neurologia. Havia, em Charcot, uma espécie de intimidade com todo aquele contexto asilar que o faria levar a frente seus estudos desenvolvidos a partir da observação daquelas mulheres que foram então consideradas “modelos vivos” a serem analisados. Um ponto importante que seja talvez a sustentação da tese de Didi-Huberman (2015), é o fato de o médico ter apresentado seu olhar de fascínio e de profunda atração na condução daquele novo saber.

Portanto, Charcot desceu aos infernos. E não se sentiu muito mal por lá. É que essas quatro ou cinco mil mulheres infernais foram um material para ele: de fato, mergulhado desde 1872 no inferno, Charcot teve a sensação agradável e científica – como se diz, calorífica, soporífica ou honorífica, onde o “-fica” aparece como uma derivação factiva muito, muito forte -, teve a agradável sensação, dizia eu, de penetrar num museu, pura e simplesmente. Ele próprio o disse bem: um museu patológico vivo, com seu “acervo” antigo e seu novo “acervo”... (cf. Apêndice 1). (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.37).

É a qualidade desse olhar de Charcot, identificado por Didi-Huberman (2015), que atravessa e abarca, em certa medida, as existências de Stella e de Maura de

diferentes modos. Quanto desse olhar apresenta-se, portanto, em nós, pesquisadores? Quanto desse olhar sustenta o processo de legitimação das poéticas dessas duas mulheres? Quais as possibilidades de uma leitura literária que não restrinja os escritos das autoras às suas condições biográficas, tampouco as desconsidere por completo? Sigo, como em um círculo vicioso, me fazendo e refazendo essas indagações.

Votando, contudo, à problemática das imagens, em um contexto no qual a linguagem pictórica foi instrumento de registro de acontecimentos históricos e sociais, o pintor francês Tony Robert-Fleury (1837-1912) compôs a tela intitulada “Philippe Pinel ordena a remoção das correntes das alienadas” (1795), cena essa que viria a ser um acontecimento de destaque associado à biografia do médico francês e que, aqui, cabe analisarmos para pensarmos alguns pontos de relevância.

Figura 1. Philippe Pinel ordena a remoção das correntes das alienadas (1795) - Tony Robert-Fleury (1837-1912).



Na obra pictórica em questão, de composição realista, em seu sentido representativo, são expostos diferentes planos do espaço que podemos conceber como uma espécie de pátio destinado às mulheres tidas como alienadas na *La Salpêtrière*. Em um primeiro olhar, a imagem nos faz apreender o distanciamento abismal do qual nos fala Didi-Huberman (2015) e também Nunes (2012) - em seu artigo sobre a histeria no Brasil - entre médicos e pacientes. A presença dos quatro

homens representados na obra possui a imponência de grandes acontecimentos, ainda que essa presença coexista com a indiferença de algumas das mulheres representadas, o caráter hierárquico desse contato fica bastante perceptível.

No fundo do lado esquerdo, duas mulheres encontram-se de pé e uma delas observa a presença dos três homens no centro do pátio. Ao chão, uma outra mulher segura uma boneca e matem-se verdadeiramente alheia ao seu entorno, entretida com seu objeto. No plano direito, mais à frente, duas mulheres estão acorrentadas; a que está posicionada mais à frente apresenta uma expressão de entrega, cansaço e languidez enquanto a outra, de lenço vermelho na cabeça, expressa uma face mais próxima à raiva ou à indignação. Ao fundo do lado direito, uma das acorrentadas, de casaco laranja, faz um movimento de força contra as correntes enquanto outra mulher, a sua frente, abre os braços para uma outra paciente que rasga o vestido e mostra os seios como quem busca se livrar de uma sensação de sufocamento.

Finalmente, no plano central da pintura, encontra-se Pinel, que se deixa beijar por uma das habitantes da *La Salpêtrière*. Quatro homens são retratados, e um deles retira as correntes da mulher ao centro cuja postura é de indiferença e apatia, quase que inteiramente entregue a sua intervenção. São esses, talvez, os dois aspectos principais da obra pictórica: o beijo nas mãos, e o ato de desacorrentar uma das mulheres como modo de apontar para um novo modo de conduzir o que se tomava pelo tratamento daquelas mulheres até então. Há, no entanto, em linhas gerais, a presença de dois elementos fundamentais na obra em questão: uma sensação de banalidade da violência, e o contraste entre médicos e internas – quanto as posições sociais ocupadas.

O beijo recebido na mão, essa composição da reverência à figura médica e, ainda, o médico como a figura do salvador que liberta é algo próximo ao que Didi-Huberman (2015) chamou de “ternura banal do estado” (p.25). A representação de Pinel na obra em questão é, portanto, também uma representação do olhar médico de modo mais amplo; a demarcação do olhar que conduzirá os estudos posteriores acerca dos adoecimentos psíquicos e que formará, por consequência, o acervo fotográfico do que restou da *La Salpêtrière*.

A fotografia foi um instrumento fundamental para o método de estudo e observação desenvolvido por Charcot, o qual atribuiu aos corpos daquelas mulheres um caráter museológico, com o intuito de classificá-los, catalogá-los e discernir cada

detalhe e aspecto de um adoecimento neurológico. Nas palavras de Didi-Huberman (2015):

Portanto, a fotografia deve ter sido para ele, a um só tempo, um processo experimental (um instrumento de laboratório), um processo museológico (arquivo científico) e um processo de ensino (instrumento de transmissão). Foi bem mais que isso, na realidade, mas retenhamos ao menos a ideia de que a fotografia, a princípio, foi uma instância museológica de sua “observação”: a possibilidade figurativa de generalizar o caso como quadro. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.57).

As imagens produzidas nesse período configuram-se enquanto registros, portanto, das várias nuances de um olhar médico que objetifica e violenta. A iconografia da *La Salpêtrière* revela, inclusive, complexidades atrozes da relação estabelecida e imposta por parte daquele que fotografa. O olhar, o observar e o analisar funcionam, então, como instrumentos de controle de um corpo tido como inferior, subordinado. Há, no entanto, um ponto de diferenciação bastante relevante entre as fotografias mencionadas e as produções de Maura e Stella, que aqui tomo enquanto objeto de análise. Enquanto que as fotografias consistem em imagens de autoria de um outro em posição de poder - médicos do século XIX - e revelam, portanto, esse olhar distanciando, os escritos de Maura e a fala de Stella, com suas especificidades, apontam para um processo de composição no qual as autoras retomam, reelaboram e compartilham as suas histórias com a reivindicação de uma voz.

1.3. A mais delicada das atividades predatórias

Em seu ensaio “Objetos de melancolia”, presente no livro *Sobre fotografia* (2014), Susan Sontag (1933-2004) traça uma reflexão analítica acerca da fotografia enquanto objeto estético e sua relação com a tendência surrealista. Considerada uma arte essencialmente mimética, como seria possível a fotografia abarcar, então, uma visão surrealista de mundo?

Sontag (2004), para além da menção e análise de alguns artistas surrealistas da fotografia, a exemplo de Man Ray (1890-1976), encaminha-se para a afirmação provocativa de que a fotografia seria, fundamentalmente, uma arte surrealista, visto

que seu próprio mecanismo nos coloca em uma relação conflituosa com o real. Nas palavras da autora:

A vertente dominante da atividade fotográfica mostrou que uma manipulação ou uma teatralização surrealista do real é desnecessária, se não efetivamente redundante. O surrealismo se situa no coração da atividade fotográfica: na própria criação de um mundo em duplicata, de uma realidade de segundo grau, mais rigorosa e mais dramática do que aquela percebida pela visão natural. Quanto menos douta, quanto menos obviamente capacitada, quanto mais ingênua – mais confiável havia de ser a foto.

O surrealismo sempre cortejou acidentes, deu boas-vindas ao que não é convidado, lisonjeou presenças turbulentas. O que poderia ser mais surreal do que um objeto que praticamente produz a si mesmo, e com um mínimo de esforço? (SONTAG, 2004, p.35).

Dessa maneira, Sontag (2004) desloca a relação da fotografia com o surrealismo enquanto tendência propriamente dita, movimento do início do século XX, e direciona seus questionamentos para os fundamentos da fotografia enquanto objeto estético e linguagem artística. O surrealismo, para a autora, estaria presente no funcionamento da linguagem fotográfica em si mesma; além disso, a tendência surrealista na fotografia estaria relacionada com dois aspectos centrais que a autora destaca e apresenta como desdobramento: a possibilidade de uma mensagem temporal e o registro da classe social. Nas palavras da autora: “o que torna uma foto surreal é o seu páthos irrefutável como mensagem do passado e a concretude de suas sugestões a respeito da classe social” (SONTAG, 2014, p.35).

Ao trazer a questão de classe para o centro da discussão, Sontag (2014) define o surrealismo na fotografia como um “descontentamento burguês” (p.35) e a fotografia como “a mais delicada das atividades predatórias” (p.36), destacando a tendência dessa enquanto documento social do final do século XIX bem como uma atividade típica da classe média. O olhar burguês, portanto, está sempre por trás das imagens de pobreza e miséria buscadas pelos artistas deste contexto e há constantemente a procura por algo oculto que, em verdade, só se configurava como extraordinário para os artistas em questão. Em termos gerais, Sontag (2014) afirma que a atividade fotográfica tendeu a ficar marcada pelos efeitos extremos a partir dos registros de classes contrastantes: por vezes a miséria absoluta, por outras a pompa e o exagero das classes mais abastadas, da realeza e de celebridades, a exemplo das fotografias de autoria de Ghitta Carell, fotógrafa húngara que registrou as celebridades da era de

Mussolini, para destacar um dos tantos exemplos que vão sendo apontados pela autora.

É esse ponto, em específico, acerca dos contrastes sociais na linguagem fotográfica pontuado por Sontag (2014) que surge enquanto elemento de incômodo ao colocarmos, lado a lado, as fotografias de Stella do Patrocínio e Maura Lopes Cançado. Se tomarmos o exercício do olhar enquanto porta de entrada e apresentação dessas duas autoras, podemos apreender, antes de analisarmos suas produções e seus escritos propriamente ditos, de que maneira o olhar do outro se cruza com as suas existências e, em certa medida, como essas duas mulheres são percebidas social e politicamente.

Começemos, pois, por uma das poucas fotografias de Stella do Patrocínio a qual temos acesso. Fotografia essa que ilustra a capa do livro *Reino dos bichos e dos animais é meu nome* (2001), publicação primeira que reúne a fala de Stella transcrita poeticamente e que foi relevante para parte da democratização e do acesso à sua produção bem como para sua legitimação enquanto poeta. Ao colocarmos o nome de Stella no *google*, no buscador de imagens, é essa também a fotografia que aparece de modo preponderante, dando visualidade a imagem da autora do falatório.

Figura 2 - Stella do Patrocínio. Registro realizado durante o Projeto de Livre Criação Artística. Fonte: Biblioteca “Stela do Patrocínio” – IMASJM



Seguindo neste exercício do olhar, vejo, na fotografia, uma mulher negra, de cabelo raspado e de uniforme. A idade não consigo precisar ao certo. A mulher segura uma lata sem rótulo e suas unhas estão sujas. Sabe-se que Stella foi empregada doméstica antes de ser internada involuntariamente. Sua mãe, Zilda, também era empregada doméstica e assim como a filha passou um período internada na Colônia Juliano Moreira. A fotografia de Stella é, portanto, também um retrato do Brasil e da estruturação do cárcere racial sustentado na colonialidade e na manicomialização dos sujeitos.

O cabelo raspado, o uniforme, a lata sem rótulo são elementos que capturam e remetem diretamente ao manicômio. Stella é uma mulher. Stella é uma mulher negra e pobre e está no hospital. A fotografia, portanto, sugere uma existência marcada pela violência, pela dor e por um espaço que sequestra a dignidade das mulheres que por ali passaram. A fotografia de Stella me lembra insistentemente de uma mulher que viveu grande parte da sua vida em confinamento institucionalizado. Olho a fotografia e me pergunto quais os modos possíveis de atravessar essa realidade, essa existência, de modo a respeitá-la e ouvi-la com lucidez e centrimento, sem permitir que o objeto se desdobre em estetização descontextualizada. Na pesquisa realizada por Bruna Beber (2022), a poeta e pesquisadora diz o seguinte sobre Stella:

Um corpo negro brasileiro cuja subjetividade individual e coletiva fora fundamentada na aniquilação, um sujeito despedaçado do qual se exige e ao qual se impõe o silêncio e a passividade. Mas Stella, sujeito ativo – (...) Eu tenho que enfrentar a violência a brutalidade a grosseria/ e a luta / pelo pão de cada dia (...) -, é voz que se autopublica, porque quando fala se proclama, se instaura e se restaura pelo sentimento poético no tempo de duração de sua própria voz, reverberando a si mesma e fazendo reverberar sua raça escravizada (e efeito) de reerguer essa subjetividade individual e coletiva por meio da voz. (BEBER, 2022, p.86).

Stella, portanto, quando teve favorecidas condições mínimas para que sua produção ocorresse e em um curto período de tempo – e aqui refiro-me ao período em que a autora teve suas falas gravadas -, proferiu e performou sua voz ao compor seu falatório. A fala e a voz como instrumentos de reconfiguração do real e também como possibilidade de indagação e reivindicação de sua própria história. Na fotografia, Stella segura a lata na altura de sua boca, como um instrumento amplificador da voz. Ainda em *Uma encarnação encarnada em mim: cosmogonias encruzilhadas em Stella do Patrocínio* (2022), Bruna Beber apresenta sua escuta

atenta da fala de Stella e realiza uma leitura crítica voltada para sua potência simbólica, suas imagens proféticas e sua cosmogonia. Para a pesquisadora, o falatório de Stella transcende o manicômio sem, no entanto, nos permitir esquecê-lo. Na fotografia, contudo, visualidade silenciosa, o primeiro olhar me conecta com a existência marcada pelo apagamento da memória, o que nos leva novamente ao campo dos paradoxos, posto que a fotografia se apresenta, contraditoriamente, enquanto linguagem de registro.

Ora, se a fotografia de Stella, em um primeiro contato, me remete ao seu caráter contextual, social e político e me conecta com o apagamento de um sujeito que tem gênero e raça; não consiste, pois, aí um paradoxo da própria linguagem fotográfica a qual se atribui – na compreensão comum – o poder de preservação da memória?. Em “Sobre a fotografia” (2004), Sontag afirma: “Por fim, o resultado mais extraordinário da atividade fotográfica é nos dar a sensação de que podemos reter o mundo inteiro em nossa cabeça – como uma antologia de imagens” (p.8). Na linguagem fotográfica, portanto, apresenta-se a ideia da possibilidade de catalogar o mundo, capturar um fato, um fragmento do real, mas, em contrapartida, a fotografia de Stella registra e explicita um processo oposto de violências e apagamentos sobretudo no que concerne a um ataque à memória individual.

Há, ainda, na visão de Sontag (2010), para além desse caráter testemunhal, um elemento de vigilância e controle presente na linguagem fotográfica: “Depois de inaugurado seu uso pela polícia parisiense, no cerco aos *communards*, em junho de 1871, as fotos tornaram-se uma útil ferramenta dos Estados modernos na vigilância e no controle de suas populações cada vez mais móveis.” (SONTAG, 2010, P.9). Desse modo, fotografa-se para catalogar, controlar, analisar. Tal qual o fez Charcot com as mulheres ditas histéricas no século XIX. Mas há, para além disso, na linguagem fotográfica, um elemento misterioso que transcende a dureza do real registrado. Algo que se encaminha para a própria complexificação do ato de olhar. É essa dimensão do olhar, portanto, que teóricos como Didi-Huberman, Roland Barthes e a própria Sontag perseguiram em suas teorizações acerca da fotografia.

E nesse sentido, enquanto me lanço nesse exercício de olhar a fotografia de Stella, me vem à memória a cineasta franco-belga Angès Varda (1928-1019), em seu

curta *Une minute pour une image* (1983)⁴, no qual a diretora se detém a ler, ao longo de um minuto, as fotografias escolhidas, a partir de aspectos diversos que se entrecruzam: o contexto, as informações prévias, a descrição objetiva, as sensações, a interpretação por fim. O curta apresenta uma espécie de exercício de ler fotografias, ou um manual alternativo de leitura da linguagem em questão como uma experiência de subjetivação; algo que aqui tomo emprestado como método de análise e apreciação do olhar.

A fotografia de Stella, portanto, evoca uma atmosfera manicomial sobretudo se conhecemos a história da poeta e sua biografia previamente. No entanto, quando buscamos o que há de acontecimento contextual referente a essa imagem, encontramos o que Anna Carolina Zacharias pontuou em sua pesquisa intitulada *Stella do Patrocínio: da internação involuntária à poesia brasileira* (2020): que a fotografia foi tirada durante a vigência do projeto Livre Criação Artística, na década de 1980, em um momento no qual se foi proposto um espaço de criação artística para as mulheres da Colônia Juliano Moreira, mais especificamente do Núcleo Teixeira Brandão, local onde Stella se encontrava naquele período.

O projeto de Livre Criação Artística começou em 1986 a partir da iniciativa das psicólogas Denise Correa e Marlene de Sá Freire, que convidaram Nelly Gutmacher, então professora do Parque Laje, para a elaboração de um espaço de criação artística no então Núcleo Teixeira Brandão. O objetivo central do projeto era trazer uma perspectiva de despatologização da arte ao se opor à ideia de uma terapia ocupacional que buscasse fins práticos e úteis nas atividades ofertadas às internas. O projeto em questão, que possuía semelhança com as oficinas realizadas no Parque Laje, ocupou um galpão abandonado no referido pavilhão de mulheres e disponibilizou materiais diversos para que as internas pudessem criar livremente com o que mais lhes interessasse.

Como bem aponta Zacharias (2020), o projeto de Livre Criação, iniciado pela já mencionada Nelly Gutmacher e dois de seus alunos assistentes, Carla Guagliardi e Marcio Rolo, abre espaço para o início da recepção do falatório de Stella do Patrocínio, que passou a ser gravado a partir das conversas que ela estabelecia com os mediadores do ateliê artístico de criação. Enquanto a publicação do livro organizado

⁴ **UNE MINUTE POUR UNE IMAGE.** Direção: Agnès Varda. França: Ciné-Tamaris, 1983. 1 filme (1 min), color.

por Viviane Mosé institui o falatório de Stella como poesia, o início desse processo ocorre anteriormente, nesse contexto das oficinas no Núcleo Teixeira Brandão, momento no qual a fotografia aqui explicitada foi tirada.

Em seu rigoroso trabalho de recomposição dos arquivos relativos a Stella, nesse importante exercício de recomposição de uma memória, Zacharias (2020) destaca a relevância da fotografia de Stella aqui em análise:

Esse registro fotográfico é de suma importância para esse processo de tentativa de reversão dos apagamentos de que tratamos no capítulo 1. Não fossem as ações do Projeto de Livre Criação Artística, e os únicos registros institucionais do rosto de Stella do Patrocínio, na época, seriam as fotografias em preto e branco e formato 3x4 em seus prontuários médicos, segurando uma numeração, arquivados em uma sala com montes e montes de pastas numeradas e guardadas em papel envelope. (ZACHARIAS, 2020, p.106).

Como pontuado, a fotografia em questão, embora carregue inegáveis marcas da despersonalização a qual Stella foi submetida ao longo de sua vida, representa uma espécie de brecha, pequena fissura no tempo e espaço, posto que corresponde a um registro livre – sem fins institucionais -, no período em que acontecia o projeto de Livre Criação ao qual atrelava-se uma política radicalmente antimanicomial. Na fotografia, Stella encara um outro que a fotografa, segura uma lata em frente ao seu queixo em um gesto que sugere que a mesma dialoga intencionalmente e de um modo ativo, respondendo ao gesto e a ação fotográfica com o posicionamento escolhido. Isso não significa, porém, que há uma horizontalidade entre o sujeito fotografado e o fotógrafo, mas que pelas informações levantadas, tal fotografia insere-se em um pequeno passo contra a patologização da existência de Stella.

Segundo Zacharias (2020), o espaço do manicômio representa a redução daquelas mulheres a seus respectivos diagnósticos e isso fez com que as participantes do projeto – que resultou em uma exposição final – fossem lidas antes como “doentes” do que simplesmente como artistas. A tentativa de despatologizar o discurso de Stella não significa, portanto, negar os apagamentos que acometem a sua existência, mas sim reconhecê-la enquanto sujeito autorizado a produzir no campo do poético.

Meu primeiro olhar para a fotografia aponta, inclusive, para esse espaço manicomial como um local que reduz e restringe, mas a tentativa, nesta pesquisa, é a de propor uma análise que abarque o ético e o estético, o político e o poético, sem

desconsiderar as tensões e complexidades que uma leitura do falatório de Stella possa suscitar. Em termos mais específicos, essas complexidades são apontadas por Zacharias (2020) quando ela analisa os estranhamentos e distanciamentos existentes na própria relação entre as internas e as mediadoras do Projeto de Livre Criação Artística e seu olhar parece trazer uma honestidade e lucidez para com as leituras possíveis do falatório. Segundo a autora:

Assim, no caso de Stella do Patrocínio, literatura e loucura são concomitantemente lugar e não-lugar: não se trata de regiões fronteiriças, são bem marcadas no espaço da leitura e da doença mental. Do Patrocínio, por exemplo, já tinha sido entendida como artista e seu falatório já havia sido exposto em museu na ocasião de sua morte. Mesmo assim, o seu corpo foi cremado e dispensado: desapareceu. Não há meios de reverter esse processo, e a arte não teve força suficiente para barrá-lo. (ZACHARIAS, 2020).

Há, portanto, o constante sentimento de que escrever sobre Stella e inseri-la na academia soa mais como institucionalizá-la mais uma vez do que como possibilidade de instaurar alguma reparação possível para todo esse processo de violências que culminou na morte da autora como indigente. E aqui evoco um poema da italiana Patrícia Cavalli, em tradução de Ricardo Domeneck, que diz o seguinte: “Alguém me disse/ é claro que meus poemas/ não mudarão o mundo/ Eu respondo é claro/ que meus poemas/ não mudarão o mundo.”⁵. Versos que nos colocam frente a frente à inutilidade da arte e à indagação constante do porquê prosseguir. Ainda assim, porém, esses versos-constatação constituem um poema que aponta para uma espécie de insistência consciente. Não parece negociável, portanto, deixar de falar sobre Stella nem se calar diante do eco e das ressonâncias de seu falatório, ainda que esse falatório nos coloque frente a frente com nossos pactos, omissões e até com uma certa romantização que envolve o processo de reconhecimento da fala de Stella como uma fala poética.

1.4. Essa coisa não escrita que tento ler

Em seu renomado e conhecido ensaio *A câmara clara: nota sobre a fotografia* (1984), Roland Barthes persegue o seu desejo de abarcar a instância ontológica da

⁵ CAVALLI, Patrícia. *Meus poemas não mudarão o mundo*. São Paulo: Edições Jabuticaba, 2021.

linguagem fotográfica, ou seja, apreender, em alguns aspectos, a possível natureza dessa linguagem. Em seus exercícios de análise, portanto, Barthes (1984) busca ir além das possibilidades classificatórias de uma leitura imagética. A fotografia, então, não estaria restrita a observações quanto aos seus elementos específicos e técnicos, posto que corresponde a uma linguagem capaz de extrapolar esses limites e é justamente para ilustrar essa tese que o teórico escolhe analisar, como exercício final, uma fotografia de sua mãe – que havia falecido há pouco – quando ela era ainda criança.

O ensaio parte, também, de um incômodo do teórico ao perceber que os textos sobre a fotografia – até aquele determinado contexto – ou focavam especificamente no significante fotográfico, ou priorizavam uma abordagem histórica e sociológica que se distanciava em demasia do objeto em si mesmo. Sendo esse um dilema bastante recorrente no campo teórico da literatura e das artes, Barthes (1984) analisa uma fotografia de sua mãe permitindo o atravessamento dos afetos que, nesse caso, tornam-se indissociáveis do olhar do pesquisador que mantém com a fotografia em questão uma relação particular de amorosidade e personalidade.

Nas palavras de Barthes (1984):

(Não posso mostrar a foto do Jardim de Inverno. Ela existe apenas para mim. Para vocês, não seria nada além de uma foto indiferente, uma das mil manifestações do qualquer; ela não pode em nada constituir o objeto visível de uma ciência; não pode fundar uma objetividade, no sentido positivo do termo; quando muito interessaria ao *studium* de vocês: época, roupas, fotogenia; mas nela, para vocês, não há nenhuma ferida.). (BARTHES, 1984, p.110).

Há, portanto, uma intenção bem consciente na escolha de Barthes (1984) em desenvolver a análise da fotografia de sua mãe sem, no entanto, mostrá-la para o leitor. Esse artifício do autor abre espaço, portanto, para pensarmos na fotografia como uma linguagem capaz também de nos atravessar em aspectos que vão além de sua relação com a captura de um instante real e com a própria visualidade material.

Parto, então, para a análise da fotografia da outra autora que compõe o *corpus* da presente pesquisa; não para contrapô-la, diretamente, com a fotografia anteriormente apresentada de Stella do Patrocínio, mas para que a fotografia nos sirva, também, como uma porta de entrada, um exercício preambular de leitura crítica das tensões e contradições existentes nos discursos que permearam e permeiam os

processos de legitimação, institucionalização e recepção da obra literária de Maura Lopes Cançado.

Figura 3 - Fotografia de Maura Lopes Cançado



Acima vemos a fotografia de Maura Lopes Cançado (1929-1993). Na referência presente na edição de *Hospício é Deus* (2021) consta que o registro foi realizado na década de 1940 quando Maura, portanto, deveria ter menos de vinte anos de idade. Em um primeiro olhar, vemos uma jovem moça em conformidade com os padrões culturais de beleza pré-estabelecidos. Maura, na fotografia, parece mais velha. Está arrumada, de cabelo preso e batom escuro. A jovem não encara o fotógrafo e tudo neste registro parece aludir a uma aura pueril e casta, de uma inocência virginal.

A fotografia parece ter sido realizada em estúdio, algo comum para as famílias tradicionais e abastadas da época. Maura Lopes Cançado (1929-1993) é oriunda de uma tradicional família mineira, proprietária de terras e de forte influência política. A lógica patriarcal e a família enquanto uma instituição a ser conservada e preservada a todo custo foi a base que sustentou o crescimento e as experiências de Maura as quais, em determinado momento, foram consideradas desafiadoras e ousadas para a sociedade daquele período. A fotografia acima representa, portanto, uma crônica visual de toda uma genealogia conservadora e, em um primeiro olhar, entramos em

contato com a imagem de uma moça bem-comportada, que não encara o fotógrafo do registro em questão em um gesto que vai contra a noção de espontaneidade.

Sontag (1977), em sua já mencionada obra *Sobre a fotografia*, afirma o seguinte:

Por meio de fotos, cada família constrói uma crônica visual de si mesma – um conjunto portátil de imagens que dá testemunho da sua coesão. Pouco importam as atividades fotografadas, contanto que as fotos sejam tiradas e estimadas. A fotografia se torna um rito da vida em família exatamente quando, nos países em industrialização na Europa e na América, a própria instituição da família começa a sofrer uma reformulação radical. Ao mesmo tempo que essa unidade claustrofóbica, a família nuclear, era talhada de um bloco familiar muito maior, a fotografia se desenvolvia para celebrar, e reafirmar simbolicamente, a continuidade ameaçada e a decrescente amplitude da vida familiar. (SONTAG, 1977, p. 11).

A fotografia enquanto rito de conservação estaria ligada à instituição familiar e a sua decadência. O registro funcionava, sobretudo, como modo de assegurar a existência da família tradicional e são, principalmente, fotografias de família que compõem a biografia fotográfica de Maura. Fotografias que apontam para sua origem branca, aristocrática, influente e escravocrata. Fotografias de uma “moça de família” que se ora contrastam com os discursos patologizantes mais comuns relativos a sua figura, também contribuem para a disseminação da ideia de uma “moça promissora acometida pela tragédia da loucura”.

Como, contudo, atravessar esses discursos? Como não patologizar, mais uma vez, as escritas e vozes de Stella e Maura? Como escapar da ideia de Stella como uma mulher que se diferenciava das demais internas e da de Maura como uma mulher complicada, agressiva, que fetichizou o manicômio ao se internar voluntariamente? São perguntas que ressoam ao longo da presente pesquisa.

Ainda sobre a fotografia de Maura, é relevante contrapormos a imagem com alguns discursos ainda vigentes sobre a autora. Enquanto a fotografia nos mostra uma jovem pueril e, ao mesmo tempo, que se apresenta como uma mulher mais velha, comedida e pronta para cumprir os papéis e convenções destinados a ela; alguns discursos compõem sua imagem como o oposto radical de tudo isso: uma mulher agressiva, histérica, exagerada e louca, como vimos anteriormente no perfil da autora escrito por Maurício Meireles. Os discursos acerca de Maura parecem deslocar, portanto, a crítica a uma sociedade composta por diferentes instâncias de violências

(a ver os abusos sofridos por Maura na infância, a violência de gênero de modo mais amplo, a lógica escravocrata sob qual a atividade de sua família se fundou, etc) para a própria autora: destacando sua instabilidade emocional e não adequação aos requisitos sociais pré-estabelecidos.

Ao aprofundarmos o “perfil biográfico” de Maura presente em seu livro *Hospício é Deus* (2022), publicado pela Autêntica, escrito pelo jornalista Maurício Meireles, podemos observar que o aspecto jornalístico e investigativo do texto é intencional, visto que se trata de uma espécie de compilado de casos e episódios marcantes e considerados excêntricos da trajetória biográfica da autora; no entanto, há de se apontar que o texto contribui – nesta que é uma edição que retoma a obra antes fora de circulação da autora – para uma imagem de Maura como uma mulher de atitudes arbitrárias e em constante desequilíbrio emocional.

No texto em questão, Meireles afirma o seguinte:

Maura Lopes Cançado era uma figura ambígua. Ao mesmo tempo em que inspirava cuidados – seu tom de voz, dengoso, era uma de suas características -, a moça de cabelos volumosos era dada a arroubos. A fama de excêntrica crescia junto à reputação de escritora brilhante. Também era tomada por uma sensação de onipotência – o que se refletia em sua figura boquirrota, que se dizia a maior escritora da língua portuguesa. Pelo menos era o que andava falando pelo Rio de Janeiro da época. (Meireles in Perfil biográfico / *Hospício é Deus*, 2022, p. 2004).

No excerto supracitado, o adjetivo “ambígua” direciona a imagem de Maura para uma mulher controversa, de atitudes contraditórias. Há, ainda, a descrição de sua aparência física e a associação de sua voz a um elemento infantilizado (“tom de voz dengoso”), o que estaria em contradição com sua descrição física e seus posicionamentos ditos intempestivos, sugerindo, então, que Maura era uma mulher de atitudes manipuladoras. Ainda neste excerto, a autora é apresentada como “onipotente” e como uma “figura boquirrota” por considerar-se a maior escritora em língua portuguesa.

Em termos mais gerais, portanto, o perfil traçado por Meireles, que recorre frequentemente a adjetivos variados e a causos escandalosos da vida de Maura narrados por conhecidos e amigos da escritora, ancora-se em seu diário para recompor sua imagem a partir de um olhar que talvez seja a armadilha central que captura a maioria das leituras da obra em questão: a associação de Maura com os

diagnósticos que recebeu ao longo da vida e com os episódios mais trágicos e catastróficos de sua trajetória.

A fotografia de Maura posta ao lado de seu perfil biográfico contribui, portanto, para uma abordagem da noção de loucura enquanto um acometimento trágico, descontextualizado e romantizado que atribui ao diário de Maura a constituição de um relato patológico de um sujeito fragmentado e não legitimado socialmente. No entanto, o que encontramos em *Hospício é Deus* (1965) é um diário autobiográfico de cunho filosófico extremamente bem estruturado, que tanto nos apresenta uma elaboração autoficcional da autora, quanto nos aproxima de uma descrição lúcida e crua do manicômio enquanto espaço de atravessamentos de discursos de poder.

Hospício é Deus (1965) traz a seguinte epígrafe, de Jean Paul Sartre:

Mas lá chegaria o momento em que o livro estivesse escrito e ficasse atrás de mim – um pouco de sua claridade cairia sobre o meu passado. Talvez então eu pudesse, através dele, recordar a minha vida sem repugnância. (Jean Paul Sartre in *Hospício é Deus*, 2022).

A epígrafe confia à escrita de si a capacidade de assegurar autocontrole e poder acerca de uma história pessoal. O livro atrás do autor é o que o sustenta e clareia, distanciando sua imagem dos discursos da repugnância, tão presentes e recorrentes em uma biografia marcada pela esfera do trágico como a de Maura. E em exercício associativo, me recordo de um poema de Ana Cristina Cesar, publicado postumamente, que diz o seguinte:

Três cartas a Navarro

*Navarro,
Te deixo meus textos póstumos. Só te peço isto: não per-
mitas que digam que são produtos de uma mente doentia!
Posso tolerar tudo menos esse obscurantismo biográfico.
Ratazanas esses psicólogos da literatura – roem o que
encontram com o fio e o ranço de suas analogias baratas.
Já basta o que fizeram ao Pessoa. É preciso mais uma
vez uma nova geração que saiba escutar a palrar dos
signos.*

r.

(CESAR, 2013, p.).

O poema acima, composto a partir da estetização do elemento epistolar, consiste em uma série de três cartas, assinadas por “r.”, e destinadas ao seu correspondente “Navarro”. Na estrofe em questão, observamos a presença de uma crítica à vertente biografista da crítica literária. O remetente “r.” deixa registrado o seu apelo para que seus textos póstumos não sejam reduzidos a uma “mente doentia”, referindo-se a um discurso e a uma análise que viesse a buscar uma verdade absoluta acerca de sua biografia em seus textos poéticos. A referência ao poema em questão não se trata, contudo, de um paralelo aleatório, pois assim como Maura Lopes Cançado, a poeta carioca Ana Cristina Cesar (1952-1983) é um exemplo de autora que teve seus textos comumente associados a acontecimentos que marcaram a sua trajetória de modo trágico, sobretudo o corrido de seu suicídio, em 1983.

O ponto no qual quero tocar, ao trazer como referência o poema de Ana Cristina Cesar, é que por mais que certas obras sejam compostas neste limiar entre vida e literatura, realidade e ficção, certos acontecimentos, sobretudo os trágicos, tendem a roubar a cena de modo que o “obscurantismo briografílico” se sobressaia ao desviar a leitura do próprio texto, da fala poética com suas possibilidades de significância. A presente pesquisa é, portanto, uma tentativa de ouvir o “palrar dos signos” de Stella e de Maura sem, no entanto, cair em um formalismo purista e apolítico.

É imprescindível mencionar, portanto, algumas pesquisas acadêmicas que vieram antes dessa e que recompõem as narrativas e os discursos que fizeram parte dos processos de legitimação de Stella do Patrocínio e de Maura Lopes Cançado, cada uma dessas pesquisas com suas especificidades e enfoques. No caso de Stella do Patrocínio, a recente pesquisa que já mencionei, *Stella do Patrocínio: da internação involuntária à poesia brasileira* (2020), de Anna Carolina Vicentini Zacharias, consiste em um trabalho de extrema importância para a compreensão das complexidades e violências que permearam o processo de consagração de Stella bem como apresenta um percurso de reconstituição da memória da poeta em questão, sobretudo na busca de reconstruções do arquivo de sua vida anterior à internação. A pesquisa de Zacharias (2020) é um importante aporte para o trabalho aqui em desenvolvimento, que busca nas imagens poéticas proferidas por Stella um caminho de reelaboração de sua existência a partir do imaginário bem como arrisca-se a contrapor a palavra de Stella à palavra de Maura, investigando distanciamentos e aproximações como modo de expandir a leitura das respectivas autoras.

Um outro trabalho de referência intitula-se *Narrativas e sobreposições: notas sobre Maura Lopes Cançado* (2010), de Maria Luisa Scaramella. A pesquisa em questão, realizada há mais de dez anos, consiste em uma rica investigação acerca das narrativas e diferentes discursos que compõem a biografia de Maura. O trabalho, de abordagem biográfica, foi a tese de doutorado em Ciências Sociais de Scaramella e nela a pesquisadora em questão analisou narrativas orais – a partir de entrevistas que ela mesma realizou com amigos e conhecidos de Maura -, biográficas, jurídicas e literárias. Há, ainda, um enfoque interessante que Scaramella (2010) apresenta quando se volta para a análise do discurso jurídico e biográfico presente no processo penal que Maura vivenciou por ter cometido o crime de homicídio em uma de suas crises, quando a mesma se encontrava internada na Casa de Saúde Dr. Eiras, em 1972. A pesquisadora conduz suas reflexões para o debate acerca da figura do “louco-criminoso” bem como da disputa entre o poder jurídico e o poder psiquiátrico de modo a não se centrar, especificamente, na busca por uma análise do crime propriamente dito ou de uma verdade absoluta acerca de Maura.

Os trabalhos mencionados apontam para a relevância de pesquisas que se voltam para a recomposição de biografias a partir da leitura e releitura de um arquivo, levando em consideração a complexidade e a sobreposição de narrativas acerca das autoras em questão. É interessante também destacar o comprometimento das pesquisas mencionadas com a ideia de que não existe uma versão única e unilateral sobre a vida das autoras, assim como não existe uma verdade única no percurso de legitimação e consagração das mesmas, mas sim discursos que ora se repetem, ora se contradizem ao passo que lançam olhares para as obras e vivências de Stella do Patrocínio e Maura Lopes Cançado a partir de perspectivas e campos teóricos diversos e específicos.

Se nos voltarmos, porém, novamente à linguagem fotográfica e à reflexão de suas especificidades, podemos acessar o entendimento comum sobre a fotografia como a promessa de uma verdade. Assim sendo, tanto a fotografia de Stella do Patrocínio quanto a de Maura Lopes Cançado atestam uma existência, e evocam uma narrativa que estaria, supostamente, comprometida com o real. O teórico do campo da filosofia e da arte Georges Didi-Huberman (1953 -), ao qual já me reportei nesta introdução, se interessou, ao longo de suas pesquisas, pela compreensão da noção do “olhar” e pela investigação da potência das imagens, sobretudo as imagens relacionadas ao horror, à dor e a barbárie.

Ainda em *A invenção da histeria: Charcot e a iconografia da Salpêtrière*, obra mencionada no início deste capítulo, Didi-Huberman (2015) pensa a fotografia como linguagem utilizada pelos médicos estudiosos da histeria ao longo do século XIX e pontua como essa linguagem foi um instrumento fundamental para a sustentação de uma relação de poder e violência entre os médicos e as internas da então instituição. Sobre os apontamentos do teórico, nesta que foi a sua primeira obra, e talvez o resultado do início de seu interesse pelas imagens da dor, me interessa sobretudo o paralelo estabelecido entre a fotografia e o próprio ato do olhar – e até que ponto eles moldam um ao outro:

A imagem fotográfica tem valor de *indício*, no sentido de prova judicial; aponta o culpado pelo mal, antecipa sua detenção. É como se a fotografia nos desse acesso à origem secreta da enfermidade; ela quase decorreria de uma teoria microbiana da visibilidade (é sabido que, na medicina, “a teoria microbiana das doenças contagiosas decerto deveu uma parte não desprezível de seu sucesso ao fato de conter uma representação ontológica da doença. O micróbio, ainda que seja necessária a complicada intermediação do microscópio, de corantes e culturas, é algo que podemos ver, ao passo que seria impossível ver um miasma ou uma influência. Ver um ser já é prever um ato”. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.60).

No excerto supracitado, Didi-Huberman (2015) estabelece um paralelo entre a fotografia e a teoria microbiana da visibilidade que, na história da medicina, permitiu que o olho humano, com a intermediação do microscópio, pudesse visualizar e capturar os microrganismos causadores de algumas doenças; microrganismos esses pequenos demais para serem vistos à olho nu. Desse modo, a fotografia, naquele contexto da Salpêtrière, moldaria o olhar médico no sentido de que representaria uma espécie de “verdadeira retina” do cientista em seus exercícios de estudar, observar, subdividir e fragmentar o corpo daquelas mulheres ditas histéricas.

“Tudo na fotografia já é objetivo, inclusive a crueldade: nela podemos ver, segundo dizem, até a “mínima falha””, afirma Didi-Huberman (2015) enquanto desenvolve esse seu primeiro trabalho sobre esse acervo iconográfico realizado ao longo dos séculos XIX e XX. Quanto podemos apreender, portanto, dessa dimensão da crueldade quando olhamos para as fotografias de Stella e de Maura? Quanto dessas imagens estão presentes em suas falas e em seus escritos?

O ensaio intitulado *Cascas* (2017), de Didi-Huberman, foi publicado pela primeira vez – ainda em francês –, em 2011, ou seja, muito tempo depois de *A*

invenção da histeria (2015), cuja publicação primeira foi em 1986. Distante desse último não só temporalmente mas sobretudo em sua linguagem, *Cascas* (2017) é um ensaio bastante poético, brutal e pessoal do autor; enquanto que em *A invenção da histeria* (2015) o teórico busca uma linguagem mais técnica e distanciada, ainda que pelos caminhos da filosofia e da história da arte – principalmente no que toca a noção e o conceito de performance –, *Cascas* (2017) representa uma espécie de diário, escrita de experiência quando Didi-Huberman visita o campo de Auschwitz-Birkenau. O ensaio-diário é composto por seus escritos que vão registrando suas impressões e sensações ao longo dessa visita bem como é composto por fotografias de sua autoria.

Desse ensaio tão significativo, que nos apresenta as inclinações e os interesses teóricos de Didi-Huberman (2017) a partir de sua experiência pessoal, um evento que não pode ser desassociado de sua própria história biográfica, alguns pontos me interessam e se fazem relevantes para o pensamento da tese que aqui pretendo elaborar. O primeiro ponto diz respeito ao ato de olhar enquanto exercício fundamental para sua experiência, pois é a partir desse exercício do sentido, de uma espécie de confronto e reelaboração, que os registros fotográficos e a escrita dessa experiência se compõem.

Coloquei três pedacinhos de cascas de árvores sobre uma folha de papel. Olhei. Olhei, julgando que olhar talvez me ajudasse a ler algo jamais escrito. Olhei as três lascas como as três letras de uma escrita prévia a qualquer alfabeto. Ou talvez, como o início de uma carta a ser escrita, mas para quem? (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.9).

No excerto acima, o teórico apresenta o ato de olhar como um modo, talvez, de abarcar algo jamais escrito. Visualidade impossível. Desse modo, Didi-Huberman (2017) vai registrando sua visita ao campo de concentração polonês com fotografias que estão dispostas ao longo desse ensaio-diário. Além desse paralelo entre imagem e palavra, fotografia e escrita, que torna a aparecer ao longo dessa obra, no excerto em questão o autor lança uma reflexão também sobre o interlocutor – elemento que muito me interessa e o qual irei explorar nos próximos capítulos. É possível determinar para quem se escreve quando se escreve? Quais as possibilidades desse outro com quem se fala?

O outro ponto que me chama atenção e que se faz fundamental para a reflexão aqui proposta é quando o autor desenvolve o pensamento e a conceituação a respeito

do “lugar da barbárie” e do “lugar da cultura”. Em sua visita a Auschwitz, o teórico observa que aquele lugar do horror funciona, hoje, como um lugar de cultura, ou seja, passou por um processo de institucionalização, transformando-se em um museu. Por isso, seu olhar oscila entre o resgate de uma memória e entre o espaço tal como ele é agora concebido, com as intervenções e alterações necessárias para constituir-se enquanto espaço destinado a preservação da memória de uma barbárie e aberto a visitas.

Este galpão do campo de Auschwitz foi transformado em estande comercial: vende guias, vídeos, livros com depoimentos, obras pedagógicas sobre o sistema concentracionário nazista. Vende até um gibi de segunda categoria, que parece contar a paixão entre uma prisioneira e um guarda do campo. No entanto, é um pouco cedo para nos alegrarmos completamente. Auschwitz como *lager*, lugar de barbárie, sem dúvida foi transformado em lugar de cultura, Auschwitz “museu de Estado”, e assim é melhor. A questão toda está em saber de que gênero de cultura esse lugar de barbárie tornou-se o espaço público exemplar. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 19).

Esse processo de deslocamento, de recolocação na história, essa institucionalização do espaço, me leva a pensar nos casos das autoras aqui em questão, sobretudo em Stella, cuja institucionalização enquanto poeta se deu a partir de uma manipulação de seu falatório, no processo de transcrição. Esses dois conceitos, portanto, de “lugar de barbárie” e “lugar de cultura”, me fazem pensar nessas produções de Stella e de Maura como obras que estão inscritas nesses deslocamentos no campo das conceituações e das experiências em si mesmas. Ao mesmo tempo, longe de uma *mea-culpa* obsessiva, investigar este desconforto parece fazer parte do próprio processo reflexivo ao qual me lanço. Acerca dessa temática, Didi-Huberman (2017) afirma:

Os livros de Anette Wieviorka são mais que nunca necessários nas bibliotecas, o filme de Claude Lanzmann, mais que nunca necessário nas salas de cinema. Todos os centros culturais – bibliotecas, salas de cinema, museus -, desnecessário dizer, podem contribuir no mundo inteiro para construir uma memória de Auschwitz. Mas o que dizer quando Auschwitz deve ser esquecido em seu próprio lugar, para constituir-se como um lugar fictício destinado a lembrar Auschwitz? (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.25.).

O excerto acima aponta justamente para esse impasse conceitual – salvas todas as diferenças e especificidades entre o meu objeto e o objeto do teórico em

questão - ao qual me refiro de modo recorrente. Falar das obras de Stella e Maura significa, portanto, situá-las inevitavelmente neste “lugar de cultura”; mas isso não implica distanciá-las do “lugar de barbárie” que as próprias vivenciaram e tematizaram em suas obras.

E aqui se faz necessário já algumas pontuações acerca de algumas escolhas de pesquisa. Ao diário de Maura, me reportarei tomando-o como esse gênero escolhido pela autora: um diário de escritora, um texto autoficcional, um gênero de caráter confessional e biográfico. Quanto a Stella, me reportarei a sua fala situando-a e me referindo a mesma a partir da denominação de “falatório”, nomenclatura escolhida pela própria Stella para se referir a seus exercícios de fala, suas conversas com as mediadoras do projeto de Livre Criação. Quanto às transcrições, opto por transcrevê-las eu mesma, a partir de minha escuta e minhas percepções acerca da performance e da voz. Recorrerei, por vezes, ao livro organizado por Viviane Mosé e à recente transcrição realizada por Bruna Beber quando o intuito for realizar alguma comparação e cotejo pertinente para fins analíticos. Acredito que essa escolha se encaminha para o que eu defendo ao longo desta tese: que o contato com Stella se dê, preponderantemente, pela escuta de seus áudios, ainda que se reconheça toda a importância das transcrições e transcrições até então existentes.

Por fim, gostaria de me reportar, mais uma vez, ao ensaio *Cascas*, de Didi-Huberman (2017), quando o autor afirma o seguinte:

Já se passaram mais de dez anos desde que dediquei a essas fotografias um trabalho de escrita: um ensaio, uma tentativa de olhá-las de perto, esboçar sua fenomenologia, situar seu valor histórico, compreender seu valor perturbador para nosso próprio pensamento. Isso não aconteceu sem dor: dificuldades intrínsecas de enfrentar tais imagens, dificuldades extrínsecas de enfrentar uma polêmica relativa ao fato de lhes atribuir tal importância. Essas dificuldades não são minhas; elas acompanham, penso, toda decisão “cultural” ligada à transmissão e à museificação de um acontecimento histórico de consequências – memoriais, sociais, filosóficas, políticas – consideráveis. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 47).

Desse modo, compreendo que a análise a ser realizada não poderia ser feita sem ser apreendida como um processo similarmente doloroso. Mas aqui entendo a dor e a angústia não apenas como inerentes a esse percurso de museificação ao qual as autoras foram submetidas – ainda que essa questão levante discussões teóricas infindáveis – mas também como o caráter da própria arte: o de nos colocar frente a

frente a esse abismo que não nos divide, nos circunda⁶. E assim me lanço nessa ruína, que é também minha salvação.

1.5. Imagens de dor e violência no falatório de Stella do Patrocínio

Em *Diário do Hospício*, obra escrita entre o final de 1919 e o início de 1920 ao longo de seu internamento no Hospital Nacional de Alienados ou Hospício Pedro II – RJ, o escritor Lima Barreto (1881-1922) buscou registrar sua experiência enquanto interno da instituição em questão. Em tom racional, ordenado e filosófico, o autor realiza tanto uma autorreflexão sobre sua condição naquele período (mais especificamente, sobre o seu alcoolismo), quanto uma análise da instituição e seu modo de funcionamento. Recorro a essa referência pois julgo encontrar aproximações em aspectos diversos das experiências e processos composicionais desenvolvidos por Stella e por Maura. Lima Barreto, assim com as autoras mencionadas, se põe como observador no espaço no qual se encontra e diferencia-se dos demais internos, assim como analisa com lucidez testemunhal médicos, enfermeiros e guardas da instituição. Além disso, a autoanálise que compõe de si mesmo aponta para a influência de questões sociais, raciais e econômicas em sua condição. Nas palavras do próprio autor, portanto:

Muitas coisas influíram para que viesse a beber; mas, de todas elas, foi um sentimento ou pressentimento, um medo, sem razão nem explicação, de uma catástrofe doméstica sempre presente. Adivinhava a morte de meu pai e eu sem dinheiro para enterrá-lo; previa moléstias com tratamento caro e eu sem recursos; amedrontava-me com uma demissão e eu sem fortes conhecimentos que me arranjassem colocação condigna com a minha instrução; e eu me aborrecia e procurava distrair-me, ficar na cidade, a avançar pela noite adentro; e assim conheci o chopp, o *whisky*, as noitadas, amanhecendo na casa deste ou daquele. (BARRETO, 2017, p.49).

A predisposição para a bebida, que leva Lima Barreto a ser internado pelo seu irmão no Hospital Nacional de Alienados, parece encontrar raízes mais profundas do que as supostas pelo olhar institucional que marginalizou sujeitos em semelhante condição. O então escritor aponta para fatores socioeconômicos enquanto causadores de

⁶ Verso presente no poema “Autonomia”, de Wislawa Zymborska, tradução coletiva, publicada na revista *Inimigo Rumor* número 10.

ansiedades e receios e demonstra lucidez ao apresentar consciência política e social em seus registros. Acerca deste aspecto, me interessa pontuar essa voz que se diferencia das demais vozes; mas não no sentido de se afirmar como uma voz superior em relação aos demais internos, mas sim enquanto voz que se reconhece no dever de narrar o experienciado assim como reconhece o sistema manicomial brasileiro do século XX enquanto um método fadado ao fracasso. Nesse sentido, como observaremos mais à frente, também Maura e Stella se colocam desta maneira quando compõem as imagens de violência e de dor que as atravessam. Ainda no *Diário do Hospício* (2017), então, Lima Barreto afirma o seguinte:

Voltei para o pátio. Que coisa, meu Deus! Estava ali que nem um peru no meio de muitos outros, pastoreado por um bom português, que tinha um ar rude, mas doce e compassivo, de camponês transmontano. Ele já me conhecia da outra vez. Chamava-me você e deu-me cigarros. Da outra vez, fui para casa forte e ele me fez baldear a varanda, lavar banheiro, onde me deu um excelente banho de ducha de chicote. Todos nós estávamos nus, as portas abertas, e eu tive muito pudor. Eu me lembrei do banho de vapor de Dostoiévski, na *Casa dos Mortos*. Quando baldeei, chorei; mas lembrei de Cervantes, do próprio Dostoiévski, que pior deviam ter sofrido em Argel e na Sibéria. Ah, a literatura ou me mata ou me dá o que eu peço dela. (BARRETO, 2017, p.36).

Ao descrever a situação de violação e humilhação na qual se encontra, o narrador recorre a seus ídolos, os célebres escritores que – segundo o autor - talvez tenham experienciado situações ainda mais estarrecedoras. Lima Barreto menciona *Recordações da Casa dos mortos*, obra de Dostoiévski na qual o autor, baseado em sua própria experiência, narra o cotidiano dos cárceres da Sibéria. Com essa referência, o autor parece reconhecer-se no lugar de escritor cuja função central estaria voltada, portanto, para a transformação da experiência a partir da palavra literária.

Mais à frente, Lima Barreto faz uma outra alusão que aponta para o seu autorreconhecimento em um lugar de escritor, aquele cuja função seria a de realizar um registro do que se encontra a vivenciar.

Estou entre mais de uma centena de homens. Entre os quais passo como um ser estranho. Não será bem isso, pois vejo bem meus semelhantes. Eu passo e perpasso por eles como um ser vivente entre sombras – mas que sombras, espíritos?! As que cercavam Dante tinham em comum o stock de ideias indispensáveis para compreendê-lo; estas não têm mais um para me

compreender, parecendo que têm um outro diferente, se tiverem algum. (BARRETO, 2017, p. 47).

A *Divina Comédia* era uma obra que fazia parte da biblioteca e das referências de Lima Barreto e, nessa passagem, o autor se identifica com Dante ao mesmo tempo em que também diferencia-se. Há a semelhança do escritor de atravessa um mundo subterrâneo, mas parece haver em Lima Barreto um sentimento ainda maior de solidão. Sobre esse aspecto, é interessante pontuar que esse lugar de diferenciação – que poderemos encontrar também em Maura e em Stella – articula-se com a atribuição não só de elaboração de uma voz própria quanto com a atribuição de dar voz a outras pessoas da instituição, sobretudo internos.

Um outro ponto de extrema importância para a análise que aqui pretendo desenvolver é a compreensão de que a dor, nesses escritos testemunhais que não excluem a dimensão do literário, torna-se uma percepção que vai além dos aspectos manicomiais relatados. Em Lima Barreto, por exemplo, há uma melancolia relacionada sobretudo com aspectos sociais – de raça e classe – bem como com uma incapacidade de adaptação a um mundo e a um sistema que o oprime pelo que ele é e pelo que escolhe ser:

Quase me arrependia de não ter querido ser como os outros. Seguir os caminhos do burro e ter feito da minha vida um paradoxo. Quis ler ainda, mas não me era possível. Pensava e tirava todos os meus sonhos que se iam esvaindo. Já tinha vivido dois terços da minha provável vida e só um pouco deles realizara. O que mais desesperava era angústia de dinheiro. Não tinha contado com ele, como não contara com muitos elementos que eu desprezara; agora, eles se vingavam... (BARRETO, 2017, p. 79).

É relevante observar que o autor reconhece sua atividade intelectual como, em certa medida, uma atividade que destoa da normatividade. Lima Barreto, ao longo de seus escritos, realiza uma investigação mais complexa de seu sentimento de vazio, incompletude e dor. “Eu quisera a resplandecência da glória e vivia ameaçado de acabar numa turva, polar loucura.” (p.79). O que vemos, entretanto, é uma lúcida reflexão sobre si mesmo e sobre suas possíveis predisposições melancólicas.

Em seu ensaio *Luto e Melancolia* (2010), Sigmund Freud dedica-se a uma diferenciação dos dois processos que intitulam seu estudo. Para o autor, ambos os fenômenos estão relacionados com o sentimento de perda ou com a perda propriamente dita; no entanto, enquanto o primeiro configura-se como uma resposta

natural à perda, o segundo seria um fenômeno patológico no qual o sujeito sente significativa inibição em relação à vida. É relevante observar que, logo no início de seu ensaio, Freud menciona a noção de dor como associada a esses fenômenos:

Também admitiremos a comparação que qualifica de “doloroso” o estado de ânimo do luto. A justificativa para isso provavelmente ficará clara quando pudermos caracterizar a dor do ponto de vista econômico. (FREUD, 2010, p.173).

Além disso, um outro ponto relevante para o que aqui busco investigar é que Freud, enquanto teórico da psicanálise, interessa-se por como esses dois processos se manifestam na relação do sujeito consigo mesmo. Ora, para o teórico, enquanto o luto não acarreta uma baixa significativa da autoestima, na melancolia há a tendência de autodepreciação por parte do sujeito.

Ao pensar o processo psicanalítico, Freud (2010) diz o seguinte:

Não é essencial, portanto, saber se o melancólico está correto em sua penosa autodepreciação, até que ponto sua crítica coincide com o julgamento dos outros. A questão é, isto sim, que ele descreve corretamente sua situação psicológica. Ele perdeu o amor próprio e deve ter tido boas razões para isso. Mas assim nós nos vemos ante uma discrepância, que coloca um problema de difícil solução. Fazendo analogia com o luto, concluímos que ele sofreu uma perda relativa ao objeto; suas declarações indicam uma perda no próprio eu. (FREUD, 2010, p.178).

Assim como no processo psicanalítico não se busca uma verdade absoluta daquela narrativa sobre si, também nesses escritos e falas entre o ficcional e o testemunho não são as comprovações das correlações com a realidade que interessam sobretudo, mas sim o modo com as autoras ampliam suas experiências do ponto de vista estético a partir da palavra, bem como direcionam-se para uma reestruturação do Eu a partir do exercício da escrita e da fala.

Quando Freud (2010) escreve sobre a melancolia e a relaciona com o luto, com a mania, e com a dor, ele conceitua esse estado primeiro como um fenômeno patológico no qual o Eu se depara com a perda de si mesmo e desenvolve um sentimento autodepreciativo. É relevante pontuar que tanto Stella quanto Maura não se apresentam a partir de um tom continuamente melancólico, pelo contrário, ambas se diferenciam das demais internas e do espaço institucional onde se encontram a partir da imposição de uma narrativa pessoal e, ao mesmo tempo, coletiva. Talvez a

noção de luto enquanto um estado relacionado a uma perda real se aproxime mais das imagens de dor compostas pelas autoras em questão posto que veremos surgir, de modo recorrente, algumas imagens relacionadas à morte. Seguindo no exercício de diferenciação dos estados, Freud (2010) diz o seguinte:

A associação de luto com melancolia mostra-se justificada pelo quadro geral desses dois estados. Neles também coincidem as causas oriundas das interferências da vida, ao menos onde é possível enxergá-las. Via de regra, luto é a reação à perda de uma pessoa amada ou de uma abstração que ocupa o seu lugar, como pátria, liberdade, um ideal, etc. (FREUD, 2010. p.172).

Desse modo, no caso das autoras aqui analisadas, o estado do luto, relacionado ao campo semântico da morte, é apresentado como um modo de composição do espaço do manicômio, tal como veremos mais à frente.

No prefácio de uma das edições de *Luto e Melancolia*, intitulado “Melancolia e criação”, a psicanalista Maria Rita Khel comenta a obra de Freud (2015) na tradução de Marilene Carone e prioriza a reflexão acerca da relação entre a investigação da melancolia desenvolvida por Freud (2015) e a criação artística. Ora, segundo a autora, há uma tradição no pensamento ocidental que associa os estados de melancolia com a atividade da criação poética. Poderíamos pensar, então, no estado de mania descrito por Freud (2015) como o momento no qual o sujeito direcionaria o retorno da libido para o exercício criativo; no entanto, segundo a autora, Freud (2015), em seu ensaio, acaba por distanciar-se dessa ideia ao trazer a melancolia para o campo próprio da psicanálise:

Freud teve a elegância de se recusar a patologizar a inclinação de algumas pessoas excepcionais à criação artística: para ele, a psicanálise não teria nada a dizer a respeito do talento criador. Seu belo *Luto e melancolia* representou, por um lado, um avanço em relação à compreensão médica da psicose maníaco-depressiva; por outro, uma ruptura com a longa tradição que associava a melancolia à criação artística, às personalidades de exceção e, no polo oposto/complementar a esse, às expressões do sintoma social. (Khel, 2015, p.14).

Desse modo, Freud (2015) não adentra no debate que associa gênio criador com o estado de melancolia e se dedica a pensar esse estado a partir de uma perspectiva mais investigativa e situada. Isso me leva a pensar, portanto, nos caminhos da

psicanálise como instrumento de compreensão para o eu que se delineia nas produções de Stella e de Maura sem, no entanto, buscar fixá-los em conceitos específicos. Ao escolher o significante melancolia para tratar do campo de uma patologia da tristeza, Freud (2015) dialoga com a tradição aristotélica mas demarca a diferença de sua abordagem, tal como nos aponta Maria Rita Khel (2015). Em Stella e em Maura, o que observamos é uma espécie de consciência da dor, lucidez frente a uma condição específica.

A nível de estruturação da presente tese, então, irei me referir aos áudios de Stella do Patrocínio a partir das falas iniciais de cada gravação. Desse modo, temos os seguintes arquivos: o *áudio um* intitulado “Fala pra a gente... Há quanto tempo você tá aqui, na Colônia?”, mediado por Nelly Gutmacher; o *áudio dois*, intitulado “Você acabou de falar uma coisa tão bonita...”, também mediado por Nelly Gutmacher; o *áudio três*, intitulado “Em excesso, em acesso, falei muito, falei demais”, mediado por Carla Guagliardi e, por último, o *áudio quatro*, de título: “Me ensinaram a morder...”, também mediado por Nelly Gutmacher.

Em termos gerais, os áudios são marcados por ruídos ao fundo, dentre barulhos indecifráveis e vozes diversas que se interpelam às vozes de Stella e das mediadoras (talvez de outras internas, talvez de funcionários da instituição). Além das intervenções das mediadoras em questão, as pausas e os silêncios de Stella apresentam-se de modo tão imperativo quanto o fluxo de seu falatório. Há, ainda, algumas interrupções das próprias gravações, que podem corresponder a pausas realizadas pelas próprias mediadoras ao conduzirem e manipularem o aparelho gravador, ou qualquer outra circunstância. Um outro ponto importante que guia a experiência da escuta é que, por vezes, Stella adota um tom mais próximo da comunicação, ao interagir com as mediadoras como que em uma conversa cotidiana. Em outros momentos, porém, a exemplo do início do *áudio dois* ou do final do *áudio três*, Stella parece adotar um tom declamatório, evitando pausas, mantendo um ritmo em fluxo e explorando as repetições e as palavras sinônimas.

Acessar a palavra de Stella a partir da escuta dos áudios é, portanto, uma experiência única e complexa. Experiência essa que nos põe em contato com um cenário mais aproximado daquele no qual o falatório foi produzido. Desse modo, abre-se uma escuta que se atualiza a cada vez que Stella é ouvida.

As imagens de dor apresentam-se em todos os áudios, sobretudo nas falas de caráter testemunhal que nos contam da condição asilar de Stella e da instituição onde

ela se encontrava; ainda que se possa afirmar que sua fala transcenda em diversos momentos essas imagens, esses tópicos nos atravessam e insistem em alguma medida.

No *áudio um*, cuja mediação irei explorar mais a fundo no capítulo próximo, Nelly Gutmacher inicia perguntando há quanto tempo Stella está na colônia e, talvez, a imagem de dor e de violência que se sobressai nesta gravação é justamente o processo de internação involuntária ao qual Stella foi submetida. Violência primeira e irreversível que é posta no *falatório* assim como reverbera na relação entre Stella e suas ouvintes. Gutmacher, portanto, se mostra interessada por esse acontecimento e realiza perguntas sobre a história de Stella, seu passado, seus gostos, sua família.

O *áudio dois*, também mediado por Nelly Gutmacher, inicia-se com a fala desta segunda, quando ela afirma para Stella: “você acabou de falar uma coisa tão bonita...”, no intuito de retomar algum tópico anteriormente mencionado por Stella. No entanto, Stella se esquia dessa retomada e muda de assunto, de modo que ficamos sem saber o que a mediadora tentava retomar. Mas Gutmacher prossegue a mediação respeitando o fluxo que Stella pretende desenvolver e, neste áudio, a interlocutora dialoga sobre os temas que a autora do *falatório* vai elegendo. Logo de início, Stella menciona uma relação sexual a qual foi forçada, mas a imagem também parece escapar de um eu localizado e confessional porque, no *falatório*, esse lugar é tensionado em muitos momentos pela autora. É o que se pode observar, por exemplo, no excerto a seguir:

E eu aprendi a beber, comer e fumar... / Eu não sabia... [Stella]
 Não sabia? [Gutmacher]
 Não. [Stella]
 Como que você aprendeu? [Gutmacher]
 Aprendi quando eu fui agarrada pra relação sexual e quando eu fui fodida. [Stella]
 E como foi isso? Como é que isso aconteceu? [Gutmacher]
 Quando eu tava sozinha, não conhecia nada, não conhecia ninguém. / Tem que contar minha vida toda pra você, né? Você tá interessada em saber da *minha* vida né? [Stella]. (Stella do Patrocínio, áudio dois [02 Você acabou de dizer uma coisa tão bonita], 00'15).

Stella parece à vontade com o interesse que Nelly Gutmacher lhe apresenta e ressalta o pronome “minha” com um tom enfático. A autora, então, prossegue o *falatório*, mas quando a interlocutora volta ao tópico da relação sexual, como que querendo saber

melhor do ocorrido, preocupada talvez com um possível abuso, um estupro que Stella pudesse ter sofrido, o eu confessional novamente se esquivava e parece transcender para um outro espaço-tempo:

Mas como aconteceu isso? Como que você foi agarrada? [Gutmacher]
 Eu fui agarrada quando eu tava sozinha, num conhecia ninguém.../ Num conhecia nada/ num via ninguém/ Num via nada/ Nada de cabeças e corpos/ nada de casa/ Nada de mundo/ Eu não conhecia nada/ eu era ignorante. [Stella]
 Você só começou a conhecer depois que você foi agarrada? [Gutmacher]
 Depois que eu fui agarrada pra relação sexual e pra foder. [Stella]
 Depois que você teve essa relação sexual que você começou a conhecer todas essas coisas? [Gutmacher]
 Foi, depois. Só depois que comecei a andar, ter noção e ficar sabendo. [Stella].
 (Stella do Patrocínio, áudio dois [02 Você acabou de dizer uma coisa tão bonita], 01'17).

O tópico da relação sexual como um ato de violência direciona o falatório para uma espécie de espaço-tempo primitivo, primordial: um tempo onde não haviam cabeças, corpos, casa e mundo. É notório o modo como a interlocutora vai tateando este tópico, ao buscar dialogar com o sentido posto por Stella, mas o que observamos é uma mudança desse tópico para uma compreensão da existência de uma espécie de vida anterior àquela violência. Na fala de Stella, a relação sexual instaura uma mudança, uma espécie de transformação metamórfica, inclusive.

O falatório prossegue no mesmo tom, e o tópico da violência sexual persiste, a partir das interferências da interlocutora, que demonstra seu interesse a respeito. Pouco mais à frente, Stella diz o seguinte:

E já tô carregada de relação/ total/ sexual/ fodida/ botando o mundo inteiro pra gozar e sem gozo nenhum. [Stella]. (Stella do Patrocínio, áudio dois [02 Você acabou de dizer uma coisa tão bonita], 02'20).

A frase ecoa e se destaca no falatório: “botando o mundo inteiro pra gozar e sem gozo nenhum”. Stella parece ampliar o conceito de prazer não o deixando restrito ao contexto da sexualidade. “Gozar” pode significar tanto o gozo sexual, quanto o gozo do divertimento. Ou ainda, o gozo do prazer de um modo mais abrangente. Desse modo, podemos apreender um eu que conduz o mundo inteiro ao gozo, ao prazer, ao riso, mas sem poder desfrutar do mesmo. Um certo vazio da inadaptação à lógica circundante: o louco, o poeta. Essa reflexão pode nos remeter, ainda, à reflexão

acerca do lugar do feminino em nossa sociedade que, de modo geral, encontra-se destinado à atividade do cuidado e de proporcionar prazer ao outro. Um outro ponto significativo é a contradição conflitante que está posta entre “botar o mundo inteiro pra gozar” e “sem gozo nenhum”, que parece nos direcionar para a reflexão sobre o que seria uma compreensão mais profunda do sentido de prazer em oposição à superficialidade ou o imediatismo do prazer.

Nesse áudio dois, em síntese, a dor encontra-se associada a uma vivência corporal marcada por violências assim como atravessada pelo espaço no qual se encontra. Ao mesmo tempo, contudo, é esse corpo violentado que ensaia uma espécie de resistência a partir do narrar, do contar e recontar essa vida que provoca interesse, inicialmente, nesta interlocutora que se coloca disponível para uma escuta, e em seguida se amplia ao ecoar para os leitores-ouvintes-pesquisadores de Stella.

Stella tem consciência que está sendo gravada, assim como compreende o interesse de Nelly Gutmacher pela sua vida, sua história. “Quer dizer que você vai levar pra o studio, né? E lá, vocês todos vão ouvir o que eu falei, né?” [Stella] (Stella do Patrocínio, áudio dois [02 Você acabou de dizer uma coisa tão bonita], 10’40), afirma a poeta enquanto interage com sua interlocutora. A fala de Stella, nesta segunda gravação, percorre temáticas dolorosas quando fala do abuso e da violência sexual e, a partir deste tópico, tensiona as possibilidades do desejo. Ao esbarrar com o desejo, contudo, Stella se compreende limitada em sua situação de encarceramento:

Por que você tá sem gozo nenhum? [Gutmacher]
 Porque eu num dependo de mim, dependo dos outros. [Stella]
 Por que? [Gutmacher]
 Sou obrigada. [Stella]
 (...)

Você tá me examinando, não tá? [Stella] (Stella do Patrocínio, áudio dois [02 Você acabou de dizer uma coisa tão bonita], 02’29).

O desejo e o prazer enquanto pulsões vitais levam Stella a refletir sobre sua condição, ainda que a interlocutora insista neste ponto como uma possibilidade de brecha ou fissura no contexto manicomial. Mais à frente, acontece o seguinte diálogo entre Stella e Nelly:

O que é que você acha do amor? [Gutmacher]

Eu num gosto de amar. [Stella]
 Por quê? [Gutmacher]
 Porque eu sou indigente, indiferente. [Stella]
 Não, não é verdade. Indiferente você não é. Isso não é verdade. Você é muito afetiva, muito afetuosa, muito carinhosa, muito especial. Você não é indiferente. (pausa) Muito bonita. Tem uma luz linda. Você sabe disso. Não sabe? [Gutmacher]
 (Silêncio)
 Quer dizer que você tem gosto, querer, desejo, vontade e prazeres? [Stella]
 Você também. Você também. [Gutmacher] (Stella do Patrocínio, áudio dois [02 Você acabou de dizer uma coisa tão bonita], 03'31).

No excerto transcrito, Stella politiza sua condição ao se afirmar como indigente e indiferente para um sistema e uma sociedade em uma compreensão mais ampla. No entanto, Nelly a contradiz ao buscar ressaltar subjetividades e características positivas de Stella. Por fim, ainda, há o apontamento, por parte da autora do falatório, de que Nelly seria capaz de sentir desejo, como que em um posicionamento também de contraposição. Mas Nelly insiste e ressalta que Stella também pode se autoafirmar como sujeito desejante. Há, portanto, uma espécie de consciência de uma dor mais profunda, por parte de Stella, uma dor que é também política e sistemática diante de um contexto de cárcere e isolamento. Mas é importante pontuar a não vitimização de Stella a partir de seu falatório, pelo contrário, a poeta transcende a sua condição ao se reinventar e ao se recolocar como protagonista de seu discurso, de sua própria história.

A dor e o prazer são noções que coexistem no falatório. Uma dor que não se encontra atrelada a um lugar de passividade – mas de um constante tomar consciência de si - e um prazer que acontece e se reinventa no instante presente e na presença plena na própria elaboração de si bem como da interlocução que o falatório sustenta. No livro *Arte, dor: inquietudes entre estética e psicanálise* (2005), de João A. Frayze-Pereira, o autor se lança em uma investigação entre aproximações e distanciamentos entre arte e psicanálise e, acerca da prática psicanalítica e do objeto estético, afirma o seguinte:

Nessa medida, fenomenologicamente orientadas, Estética e Psicanálise se deparam com o delicado problema da manifestação de um dizer sempre fugidio, sempre aquém de uma plena realização. Ou seja, se no tocante à Psicanálise “a palavra provém daquilo que a excede” (Christina David, 1992), vale dizer o mesmo para todo o visível, uma vez que há sempre um resto, sempre algo de não-dito ou de não-figurado, sempre há algo de não pensado,

sempre um horizonte de não representável nas bordas da representação. (FRAYZE-PEREIRA, 2005, p. 25).

Ainda que, no caso dos ensaios de FRAYZE-PEREIRA (2005), seus objetos de análise sejam compostos por artistas do campo das artes visuais, podemos transpor – em certa medida - seu pensamento para a obra de Stella do Patrocínio, a qual se encontra nos limiares da fala, do poético, da performance e da interlocução que ocorre no momento das gravações. Aqui, compreendo também esse apontamento de estar “nas bordas da representação” como esse movimento de interlocução comunicativa que, em outros momentos, passa para um campo mais imagético relacionado ao poético. E isso é percebido também por questões relacionadas às pausas, ao silêncio, a entonação que Stella adota em determinados momentos.

Percebo, portanto, que no falatório de Stella há tanto uma compreensão de dor que é política, pois se refere a sua condição de mulher asilada, mas há também a compreensão de uma dor inerente ao próprio existir no mundo e essa compreensão seja talvez o que permite que Stella se reconheça enquanto ser desejante. Assim também observamos no *Diário do Hospício* (2017), anteriormente citado, de Lima Barreto, ou nos escritos da própria Maura, que analisarei mais à frente. O fato é que essas produções escritas e falada, no caso de Stella, embora toquem em um imaginário referente à degradação que o hospício nos impõe, não se limitam a esse imaginário.

Ainda neste *áudio dois*, que se inicia com a imagem da violência sexual, Stella persegue um interesse pela origem do mundo e das coisas, assim como por uma origem e uma formação dela mesma enquanto humana, matéria viva. É como se esse fosse o principal fio condutor que sustenta o falatório neste áudio, que acontece também a partir da interlocução com Nelly Gutmacher. Em um outro momento, contudo, Stella retoma algumas imagens que remetem à instituição:

Meu nome verdadeiro é caixão/ enterro/ cemitério/ defunto / cadáver/ esqueleto humano / asilo de velho/ hospital de tudo quanto é doença/ hospício/ e mundo dos bichos e dos animais/ os animais: dinossauro, camelo, onça, tigre, leão.../ é... / dinossauro, macacos, e girafas, tartarugas.../ reino dos bichos e dos animais é o meu nome. (Stella do Patrocínio, áudio dois [02 Você acabou de dizer uma coisa tão bonita], 13'05).

No excerto supracitado, o nome de Stella é associado, inicialmente, ao campo semântico da morte ou, mais especificamente, ao que a morte representa nos rituais cristãos. Esse universo semântico vincula-se, ainda, ao espaço do manicômio: “asilo de velho”; “hospital de tudo quanto é doença”; “hospício”. Há uma espécie de ruptura, contudo, quando Stella distancia-se das imagens da morte e menciona o mundo dos bichos e dos animais. Ora, se os animais podem representar uma espécie de aproximação de uma condição marginalizada, daquilo que é considerado não civilizado, podem também simbolizar um processo de ressignificação dessa condição asilar. Ao final do excerto, o nome deixa de ser associado aos elementos da morte e associa-se a um reino. Ao reino dos bichos e dos animais.

Sobre esse aspecto, é interessante observar como há uma constante ampliação de si no falatório de Stella. Ou seja, a própria compreensão de uma escrita de si se reconfigura e amplia-se a partir do falatório. O eu demarcado no falatório é um eu em constante movimento, um eu que se modifica e abrange significações e morfologias múltiplas. As imagens de dor e sofrimento, portanto, também se reconfiguram, como no exemplo mencionado, ao passarem do lúgubre para um universo de realeza.

A concepção de dor é, portanto, não apenas uma dor de sofrimento, abandono e desumanização, mas também uma ideia que, ao ser vivida e expressa, se torna uma forma de reexistência, afirmação e ressignificação da identidade. Ela converte o sofrimento em uma expressão de poder e autodefinição, associando-se à força ancestral dos animais e ao mundo que os marginaliza, mas que também pode representar uma possibilidade de liberdade e autonomia.

Após esse movimento de se autodenominar, inferimos do falatório que esse exercício de Stella corresponde também a uma espécie de metamorfose desse eu. Em um determinado momento, a poeta diz o seguinte:

Me transformei/ com esse falatório todinho eu fiquei num homem feio/ mas tão feio/ que eu num me aguento mais de tanta feitura/ porque quem vence o belo é o belo/ quem vence o saúde é outro saúde/ quem vence o normal é outro normal/ quem vence um cientista é outro cientista. (Stella do Patrocínio, áudio dois [02 Você acabou de dizer uma coisa tão bonita], 13’54).

O falatório transforma Stella. Modifica-a. Ainda que essa transformação ocorra, neste momento, na forma de um homem feio. No final, Stella prossegue com as repetições

que evocam, novamente, um campo semântico que pode estar associado à instituição: a saúde, o normal, o cientista. O belo destoante surge como um conceito do campo do sublime que se alinha, talvez, com o que Stella vem exercitando desenvolver com seu falatório: uma fala da presença, uma voz do agora.

Mais ao fim, em um movimento de contradizer o campo semântico que Stella trouxe em seu falatório, Gutmacher pergunta se a autora saberia o significado de seu nome, seu nome de batismo, o nome “verdadeiro”:

Sabe o que quer dizer Stella? [Gutmacher]
 Estrela. [Stella]
 Isso mesmo. [Gutmacher]
 Estrela do mar. [Stella]
 Isso mesmo. Quem te falou isso? [Gutmacher]
 Eu já ouvi falar. [Stella]
 E você é uma estrela mesmo, você brilha. [Gutmacher]
 Eu queria brilhar. [Stella]
 Você brilha. [Gutmacher]
 Eu queria ser limpinha. Gostar de limpeza. Gostar do que é bom. Gostar da vida. Saber ser mulher da vida. Dar a vida por alguém. Que tivesse morrendo. Que tivesse doente. Fazer meu papel de doutora. [Stella] (Stella do Patrocínio, áudio dois [02 Você acabou de dizer uma coisa tão bonita], 14'21).

Por um momento, então, o fluxo do falatório direciona-se para outro caminho, quando Nelly chama a atenção para o significado do nome “Stella”, que seria “Estrela”. Desse modo, a interlocutora apresenta um olhar positivo para a autora do falatório e o que ela representa, um olhar até ligado ao sublime mencionado, com as possibilidades significativas do substantivo próprio que nomeia a autora: o brilho, a luz, a beleza. Stella, então, desenvolve as seguintes associações, em continuidade: o brilho seria a limpeza, o bom e o belo. Essas qualidades, no entanto, estariam associadas a um campo do ideal, a uma posição que se propõe a fazer um bem absoluto, um salvador. Mas Stella, ao não se identificar com essas representações, nos indica que se reconhece contraditória. Mais uma vez, portanto, a dor aqui é uma dor que se desloca do contexto social e político – que se configura enquanto lugar de degradação e barbárie – para um entendimento existencial: a dor de não ocupar um papel social linear e associado ao bom, belo e verdadeiro. A dor de não fazer ou pensar o bem o tempo inteiro. A dor de uma existência dialética, falha e contraditória.

Em continuidade, no *Áudio três*, intitulado: “Em excesso, em acesso, falei muito, falei demais...”, no qual Stella encontra-se em interlocução com Carla

Guagliardi, percebemos, além das pausas do silêncio, algumas interrupções da própria gravação, como se alguém tivesse mexido, algumas vezes, no gravador. Além disso, este é um áudio no qual, já no início, Stella inicia seu falatório com um tom e um humor mais melancólico e, mais de uma vez, afirma já ter falado tudo o que havia para falar. O esgotar da fala, portanto, e a falta de voz é um tema que aparece e é retomado de maneira circular pela autora. E a partir dessas temáticas e de um tom mais inquieto, angustiado, Stella também afirma:

Eu sei que eu tô passando mal de boca/ passando muita fome/ comendo mal/
E passando mal de boca/ Comendo... Me alimentando mal/ Comendo mal/
Passando muita fome/ Sofrendo da cabeça/ Sofrendo como doente mental/ E
no presídio de mulheres cumprindo a prisão perpétua/ Correndo processo/
Sendo processada. [Stella] (Stella do Patrocínio, áudio três [03 Em excesso,
em acesso, falei muito, falei demais...], 09'38).

E novamente a referência contextual aparece: o cárcere, a instituição, e todo o sofrimento que o local abarca. É, então, que percebemos essa oscilação entre uma fala que busca, por vezes, a gênese de todas as coisas do mundo e que apresenta uma compreensão da dor por uma perspectiva mais existencial, e uma voz cujo cerne é o entendimento da condição de ser uma mulher institucionalizada na Colônia Juliano Moreira.

Em outra referência à instituição, Stella diz:

Aqui no hospital ninguém pensa/ Não tem nenhum que pense/ Eles vivem sem
pensar/ Come, bebe, fuma/ No dia seguinte quer saber de recontinuar o dia que
passou/ Mas não tem ninguém que pense e trabalhe pela inteligência. [Stella]
(Stella do Patrocínio, áudio três [03 Em excesso, em acesso, falei muito, falei
demais...], 21'05).

Parece, portanto, que há uma diferenciação entre Stella e o contexto no qual habita quando a mesma decide realizar o falatório. Ainda que, neste áudio em específico, haja um movimento de afirmar um cansaço e um esgotamento da fala, em consonância com uma postura de romper com as expectativas da interlocutora, que parece esperar de Stella conversas e reflexões, há a afirmação por parte de Stella do prazer que o falatório, que este trabalho com a inteligência e o pensamento lhe provoca.

1.6. Imagens de dor e violência no diário de Maura Lopes Cançado

Em *Diante da dor dos outros* (2003), Susan Sontag se interessa pelas fotografias cujas temáticas centrais são a dor e o sofrimento decorrentes de diferentes situações e contextos, mas sobretudo como consequência de um mundo em guerra. Embora o interesse central da autora seja a linguagem fotográfica, mais especificamente, a fotografia da dor e os impactos estéticos e éticos no sujeito que a experiencia, no tópico três deste texto Sontag (2003) realiza um levantamento e algumas reflexões acerca de uma iconografia da dor e de uma tradição literária do sofrimento que muito me interessa para pensar e analisar o diário de Maura Lopes Cançado.

A esse respeito, portanto, Sontag (2003) afirma, em um excerto que vale a pena transcrever:

A iconografia do sofrimento tem uma longa linhagem. Os sofrimentos mais comumente considerados dignos de ser representados são aqueles tidos como frutos da ira, divina ou humana. (O sofrimento decorrente de causas naturais, como enfermidades ou parto, é escassamente representado na história da arte; o sofrimento causado por acidente quase não é representado — como se não existisse sofrimento causado por descuido ou por má sorte.) A escultura de Laocoonte e seus filhos a se retorcerem, as inúmeras versões da Paixão de Cristo em pintura e em escultura e o inesgotável catálogo visual das diabólicas execuções dos mártires cristãos — essas são seguramente obras destinadas a comover e estimular, instruir e dar exemplo. O espectador pode condoer-se ante a dor do sofredor — e, no caso dos santos cristãos, sentir-se admoestado ou encorajado pela fé e pela força moral exemplares —, mas esses são destinos situados além da lástima e da controvérsia. (SONTAG, 2003, s.p.).

Ora, a iconografia da dor está, no contexto da história da arte Ocidental e eurocentrada, associada ao entendimento cristão de mundo. O sofrimento, portanto, é recorrentemente representado enquanto consequência da fúria divina e humana. Sontag (2003) aponta, então, em sua revisão iconográfica, o tormento como um tema canônico na arte e se interessa sobretudo pelo modo como as representações do horror nos impacta. Há, ainda, quando a autora começa a pensar na linguagem fotográfica, uma diferenciação entre o que seria uma representação ficcional e o que se consideraria o registro de um horror real, como foi o caso da representação das guerras. “O horripilante nos convida a ser espectadores ou covardes, incapazes de olhar”, diz a autora.

São esses pontos mencionados por Sontag (2003), principalmente acerca da controvérsia das representações do horror, que são relevantes para pensarmos o diário de Maura. Entre as fotografias das guerras analisadas por Sontag (2003) e o diário de Maura temos um ponto em comum: ambas as linguagens se propõem a um registro de um acontecimento real. Isso significa, ainda, que é uma escolha de Maura escrever a respeito e registrar a sua passagem pelo hospício. Assim como ocorre em Stella, o diário de Maura apresenta tanto uma dimensão da dor que é existencial, referente ao seu sentimento em relação ao mundo, quanto uma dimensão que é atravessada pelo *locus* da instituição e que é, então, também social e política, visto que se trata de uma estrutura organizada e legitimada pelo próprio estado. Há uma escolha de Maura pela representação das dores e violências vivenciadas tanto ao longo de sua existência, quanto naquele recorte temporal e espacial que a autora escolhe realizar. Um outro aspecto significativo também é como a dor e o sofrimento das demais internas vão ganhando forma ao longo do diário, e esse interesse pelas diferentes mulheres que acompanham Maura é mantido ao longo de seus registros.

O hospício aparece, portanto, no diário de Maura, como elemento significativo relacionado à dor. Há, como veremos de modo mais detalhado à frente, uma breve introdução acerca de sua vida e uma busca por possíveis causas que a levaram à instituição; contudo, o cerne do diário é o período no qual esteve internada no Hospital Gustavo Riedel, no Rio de Janeiro, entre 1959 e o começo de 1960.

O diário é organizado, racional, filosófico. Embora não siga uma linha cronológica tão estabelecida, Maura vai elaborando sua passagem pelo Gustavo Riedel e articulando seus interesses acerca dos desdobramentos de si mesma. Enquanto Stella se preocupa com as cosmogonias, o surgimento do mundo e das coisas, Maura parece conduzir seus interesses pelo comportamento humano observando tanto a sua própria vida, quanto a vida das pessoas ao seu redor e, mais especificamente, a vida de seus companheiros e companheiras na instituição psiquiátrica onde se encontra. Maura reflete sobre a loucura e compreende a dimensão política da dor, e a loucura enquanto resposta aos abusos institucionais:

Estar no hospício não significa ser superior. O doente, ainda preso ao mundo de onde não saiu completamente, tratado com brutalidade, desrespeito, maldade mesmo, reage. Tenta agarrar-se ao mundo de onde não saiu completamente. Apega-se aos seus antigos valores, dos quais não se libertou tranquilo. Principalmente teme: a característica do doente mental é o medo (não o medo das guardas, dos médicos. O medo de se perder de todo antes

de se encontrar). Considero um noviciado, depois do quê as provas perdem a razão de ser. Quem consegue corromper dona Auda? (Não creio que venha a me tornar louca. Sou demais pequena e covarde. Mesmo, não possuo paciência e o noviciado é longo.) (Ou serei noviça a muito tempo?). (CANÇADO, 2021. P. 26).

Maura, no excerto supracitado, desenvolve uma possível concepção de loucura ao analisar o comportamento do doente mental ora adotando uma perspectiva distanciada, ora aproximando-se desta condição: “Não creio que venha a me tornar louca. Sou demais pequena e covarde.”. Na reflexão da autora, o medo da loucura está mais associado a um perder-se de si mesma do que às violências sofridas no hospício, embora essas sejam inúmeras e inegáveis. A associação do processo de enlouquecimento a um noviciado nos leva a um elemento central do diário da autora: a concepção cristã e dicotômica como uma régua central para o entendimento do funcionamento da sociedade da qual fez parte, bem como do próprio hospício: a dimensão de controle, a onipresença de um olhar vigilante, o medo, a culpa e o pecado.

Maura prossegue sua escrita buscando registrar como se sente, dia após dia, na instituição. Ao longo de seus escritos, fica evidente uma espécie de busca pela atenção dos médicos e uma repulsa em relação às guardas, consideradas brutas e ignorantes. Em certos momentos, é notório perceber como a questão social direciona essa identificação de Maura com os médicos e a faz manter-se distanciada das guardas:

Bobagens, pensei com desprezo, tentando desculpar-me perante mim mesma pela minha franqueza. Sou escritora, minha família é rica e importante – esta mulher não serviria para cozinheira da minha casa. Devo impor-me. Como? Em que língua falar-lhe? Nada devo temer (não? claro que a temo). Sim, desculpe-me. (CANÇADO, 2021, p.33).

Há, portanto, um movimento cíclico no relato da autora que ora volta a escrita para si mesma, sua relação com a instituição, os possíveis acontecimentos que a levaram ao sofrimento, os desdobramentos de sua personalidade, etc; e que ora volta-se para uma observação distanciada do espaço que a circunda, da instituição e de suas internas, em uma espécie de exercício literário:

O dia. As horas. Cada instante. Às vezes medo. Não às vezes: detrás de tudo o medo. Olho imenso tomando o céu. Me recuso a levantar as pálpebras além

dos muros. Uniformes cinzentos. Desfile de rostos iguais. Alguns gritos, algumas gargalhadas. Sem lágrimas, sem apelação. Medo: as portas trancadas que dão sinal de vida. As guardas rancorosas. Elas nos fazem voltar das portas, fugir dos corredores, engolir depressa a caneca de mate quente. (CANÇADO, 2021, p.33).

A imagem de confinamento vai sendo desenvolvida por Maura quando a autora explora um de seus principais tópicos: o próprio hospício. No excerto acima, temos dois elementos centrais: o tempo do tédio e os muros. Na instituição, o tempo passa de modo diferente bem como as trancas das portas comunicam o estado de cárcere. O registro dos dias é um constante exercício de lucidez. E a captura do presente torna-se a descrição do espaço o qual habita. Maura prossegue diferenciando-se das demais internas, com um olhar imparcial capaz de capturar o real ao mesmo tempo que ensaia dar voz às demais internas, descrevendo cada uma delas e buscando complexificar suas existências.

As imagens de dor estão, portanto, associadas à influência do espaço institucional na padronização dos corpos e das mulheres que ali se encontram. Maura, então, descreve:

Esta é a seção mais tranquila e limpa do hospital. Só desço para tomar refeições ou falar com dona Dalmatie. Embaixo é um inferno: doentes sujas e descabeladas pelos corredores, pedindo cigarros, tocando-nos, discutindo umas com as outras, as guardas gritando. Acham-me bonita, olham meu rosto pintado, fazem perguntas chatas, tocam meu cabelo, arrrrr. (CANÇADO, 2021, p.36).

O excerto aponta para um olhar imersivo no ambiente manicomial, direcionado para as tensões emocionais e sociais que permeiam a experiência da autora. Em um primeiro momento, a construção da "seção mais tranquila e limpa do hospital" evoca uma dicotomia entre os espaços internos da instituição de saúde, situando o cenário num jogo de contrastes que se torna visível ao longo do diário. A utilização do adjetivo "tranquila" indica uma tentativa de resguardo, um local isolado do caos que parece dominar o restante da instituição; algo semelhante ao que Blanchot (2011) chama de "solidão essencial". A palavra "limpa" é igualmente precisa, pois não se refere apenas à ausência de sujeira material, mas também a um estado de pureza, quase etérea, que reforça a dissociação da protagonista com o sofrimento que ocorre "embaixo", em um registro explícito de degradação.

A construção espacial e temporal do texto estabelece um movimento físico, mas também psíquico, ao sugerir que a autora desça até o inferno que se encontra no subsolo do hospital. O verbo "desço" carrega uma conotação de submersão, descida à condição mais abissal do sofrimento humano, em contraste com o distanciamento superior do espaço "limpo" e "tranquilo". O inferno, como sugerido pela escolha lexicográfica de "inferno", não é apenas um espaço literal, mas uma metáfora do caos psicológico, emocional e até físico que define a vivência das outras internas no hospital.

As figuras femininas descritas, "doentes sujas e descabeladas pelos corredores", são apresentadas a partir de uma perspectiva de diferenciação da autora, criando uma imagem indesejada e desconfortável. A expressão "sujas e descabeladas" parece acentuar não apenas a falta de higiene, mas, num plano mais profundo, uma perda de identidade, de dignidade e de controle sobre si mesmas, com seus corpos fragmentados pela própria estrutura da instituição. A palavra "corredores" sugere uma imagem de repetição, como se a experiência do sofrimento fosse interminável e confinada, não oferecendo escapatória.

Há, ainda, a tensão entre as pessoas "pedindo cigarros, tocando-nos, discutindo umas com as outras" e as guardas "gritando" que cria um cenário onde a violência e a degradação se imbricam de forma caótica. O verbo "pedindo" carrega uma súplica implícita, enquanto "tocando-nos" adensa a ideia de invasão, fisicamente, mas também emocionalmente, mostrando como essas interações são recebidas pela narradora como desconfortáveis. A visão dessas mulheres, em seus gestos, contrastando com a calma do local onde ela está, parece oferecer uma visão díspar da realidade do hospital.

Por fim, o uso do "arr", quase como uma exclamação inarticulada, comunica o incômodo da narradora. Trata-se de um som gutural, que transita entre o repúdio e o cansaço, reforçando a sensação de saturação, um reflexo da alienação da protagonista em relação ao sofrimento alheio. A forma como ela se sente observada e tocada pelas doentes, não só como um ser externo, mas como um objeto de curiosidade e invasão, desenha uma imagem desconfortável da solidão e uma postura de diferenciação, como já mencionado. Ao mesmo tempo, essa situação de distanciamento reforça a alienação de quem está fisicamente presente, mas emocionalmente distante, como uma observadora que se mantém apartada, ao menos num primeiro momento, das angústias que a cercam. Assim, o excerto transita

entre imagens sensoriais e uma reflexão sobre a interação humana em condições extremas de sofrimento, evocando uma tensão entre o privado e o coletivo.

Como já mencionado, neste movimento da narrativa de Maura, que oscila entre apresentar a instituição enquanto espaço de intensificação da dor e do sofrimento e entre reconhecer-se enquanto responsável pelo próprio sofrimento – ponto de vista associado à influência da psicanálise e da prática psicoterápica enquanto paciente –, a autora afirma:

Sinto medo. Minha vida não é importante, não sou imprescindível a alguém. Ao contrário: consideram-me inútil, até pernicioso. Socialmente não tenho nenhum valor. Costumo causar sérios desastres a meus amigos. Maria Alice Barroso disse que: “Ser amigo de Maura é como andar de avião”. Ela acha muito perigoso andar de avião. Sebastião de França se viu obrigado a atirar-se ao mar, em Copacabana, sem saber nadar, às oito horas da noite, completamente nu, para salvar-me (era domingo) de uma tentativa de não sei bem o quê (nado muito bem), quase morrendo afogado, e em seguida ameaçado de ser preso – por atentado ao pudor público. Apesar de tudo sinto medo do que pode tomar conta de mim. Levar-me para ----- Onde? – Seria necessário aprender-me a proteger-me contra mim mesma. (CANÇADO, 2021, p.37).

Quando Maura se confessa como responsável pelo sofrimento de seus amigos bem como por seu próprio sofrimento há uma espécie de aprofundamento coerente no relato apresentado em *Hospício é deus*. Isso significa dizer que o diário ganha um tom de honestidade visto que a autora não apenas apresenta um tom testemunhal de denúncia em relação ao hospício, mas sim um caminho que busca não só espelhar um sistema político violento quanto enxergar e apreender as causas de comportamentos violentos e que geram sofrimento a partir de uma observação.

Ainda no excerto em questão, Maura apresenta uma concepção de dor e sofrimento imersa na angústia existencial e nas interações sociais desestruturadas. A dor da autora não se manifesta apenas como uma aflição momentânea, mas, sobretudo, como um sofrimento psicológico complexo, marcado pela falta de pertencimento. Ao afirmar que sua vida “não é importante” e que não é “imprescindível a alguém”, a autora coloca em xeque a própria existência, sugerindo um vazio que transcende a percepção social. Ela se vê como uma figura prejudicial, pois causa “sérios desastres” aos outros, o que confere à sua dor uma dimensão de autocrítica exacerbada, de frustração com a própria incapacidade de ser um ser benéfico para aqueles ao seu redor. Nesse ponto, inclusive, ecoa parte do falatório de Stella

analisado anteriormente, quando a poeta também afirma o desejo de certa benevolência, “fazer o meu papel de doutora”, reconhecendo-se distante deste papel.

Mas voltando a Maura, a descrição de suas relações sociais é um ponto central causador de sofrimento, exemplificado, neste caso, pelas figuras de Maria Alice Barroso e Sebastião de França. A metáfora usada por Maria Alice, ao comparar a amizade com a autora a um risco constante, como andar de avião – algo perigoso –, sinaliza os anseios que envolvem o relacionamento com ela, ao mesmo tempo que demarca uma perspectiva da amiga em questão, que talvez esteja distante do modo como Maura se enxerga e de sua personalidade – a exemplo de seu fascínio declarado na introdução do diário pelos aviões e a possibilidade da queda. O anseio da amiga, entretanto, não é apenas uma questão do outro, mas também algo internalizado pela personagem. O episódio com Sebastião de França, que se vê obrigado a se lançar ao mar para tentar salvar Maura, ilustra a intensidade do sofrimento alheio causado por ela, sugerindo, como mencionado, que ao mesmo tempo em que é vítima de sua própria dor, ela também impõe sofrimento aos outros.

A autora ainda menciona o medo do que pode tomar conta de si, ao apontar para uma sensação de descontrole em relação ao próprio ser, como se a dor fosse algo iminente, uma presença que pode a qualquer momento desestabilizar ainda mais sua já frágil psique. O final do excerto, com a pergunta “Onde?”, reflete a busca por respostas e a incerteza existencial diante da própria condição de sofrimento. A autora parece consciente de sua vulnerabilidade, sentindo a necessidade de aprender a se proteger de si mesma, o que indica uma tentativa de lidar com um sofrimento que não encontra explicação ou resolução, apenas um desejo escape ou de fuga de si mesma.

Desse modo, a narrativa de dor e sofrimento é multifacetada: está entrelaçada com a perda de valor social e pessoal, com o medo de ser um fardo para os outros, e com a consciência de uma condição interna de instabilidade emocional. A dor se manifesta como uma experiência tanto individual quanto relacional, afetando o próprio sujeito bem como aqueles com quem se relaciona.

O sofrimento de Maura segue, também, em outros momentos, sendo atribuído ao funcionamento da instituição e passa por todas as instâncias hierárquicas do hospital. Há um interesse da autora pelos médicos, que são, em termos gerais, analisados enquanto profissionais responsáveis ou não; sensíveis ou desprezíveis. A violência segue sendo relatada como uma prática de todos que participam e fazem a instituição funcionar. Sejam médicos, enfermeiros, ou guardas. Em um determinado

momento do diário, Maura se detém a avaliar o comportamento dos psiquiatras e relata, em relação a um deles (Dtr. J), sua condição sob sua coordenação:

Em sua seção padeci no seguinte regime: quarto-forte. Injeção para dormir. Violência das guardas. Mais quarto-forte. Mais violência das guardas. Quarto-forte (às vezes dormindo no cimento frio). Assim sucessivamente. Fuga. Comunicação pelo telefone com Carlos Fernando, Maria Alice e Ferreira Gullar. Meu salvamento por Carlos Fernando. (CANÇADO, 2021, p.47).

O excerto apresenta algumas das experiências de dor vivenciadas pela autora, e aponta para a violência institucional que permeia a prática médica e o ambiente hospitalar. Maura utiliza uma estrutura fragmentada em pausas ao narrar a rotina de sofrimento e abuso a que foi submetida, o que amplifica a sensação de desumanização.

A expressão "em sua seção padeci no seguinte regime" inicia o relato com uma referência à dor e ao sofrimento, deixando claro que a autora se vê como vítima de um sistema que a submete a tratamentos desumanos. A palavra "padeci" sugere sofrimento extremo, e o termo "regime" remete a uma organização coercitiva e punitiva, que mais parece uma prisão do que um ambiente destinado ao cuidado e à cura.

A descrição do "quarto-forte" sugere uma prática de confinamento e isolamento, um local onde a autora se vê privada de sua liberdade como uma espécie de contenção. Este quarto é apresentado como um espaço de tortura emocional e física, onde, além do confinamento, há a imposição de injeções para induzir o sono, uma prática que reflete a desumanização do tratamento psiquiátrico, no qual a individualidade do paciente é anulada em nome de um controle que, mais uma vez, se aproxima do autoritarismo e da repressão.

A menção à "violência das guardas" é uma acusação direta às práticas abusivas dos profissionais que são também causadores de sofrimento físico e psicológico. A repetição dessa violência ao longo do texto indica que a autora não tem saída para o abuso que sofre, o que reforça o caráter sistemático da violência institucional. A dor não é um evento isolado neste caso, mas uma experiência contínua, que se repete sem perspectiva de resolução.

A autora também destaca o "cimento frio" como uma referência à dureza de sua condição. Dormir sobre o cimento configura-se como abandono, e aponta a falta

de conforto ou dignidade. Este detalhe sublinha o desamparo vivido na instituição, onde as necessidades básicas de cuidado, como o descanso, são ignoradas em prol de uma suposta ordem institucional.

A menção à "fuga" sugere uma tentativa de escapar da realidade opressiva da instituição. A fuga não é apenas uma busca por liberdade, mas uma manifestação da não aceitação e contestação de um sistema. No entanto, a fuga, por si só, não é suficiente para romper o ciclo de violência, sendo necessário que a comunicação com pessoas externas, como Carlos Fernando, Maria Alice e Ferreira Gullar, desempenhe um papel crucial no resgate da autora. Esses nomes representam uma espécie de rede de apoio que Maura mantinha com o círculo intelectual daquele contexto.

Em suma, o excerto aponta para a dor como consequência dos abusos e da violência sistemática dentro da instituição psiquiátrica, e apresenta a denúncia tanto das práticas desumanas de controle físico e psicológico quanto do isolamento emocional vivido pelas internas. A dor da autora permeia diferentes instâncias e sua necessidade de subversão, por meio da escrita, aponta para o desejo de, à sua maneira, continuar.

CAPÍTULO 2 | O outro: o interlocutor

2.1. Stella e o falatório: atravessamentos e interlocuções

Foi a já mencionada pesquisa *Stella do Patrocínio: entre a letra e a negra garganta da carne* (2022), de Sara Martins Ramos, que trouxe para domínio público os áudios de Stella gravados por Carla Guagliardi e por Nelly Gutmacher no período de 1986 a 1988, no então projeto de Livre Criação Artística que ocorreu na Colônia Juliano Moreira. É imprescindível destacarmos a importância desse trabalho para o acesso aos áudios que antes encontravam-se sob o domínio do Museu Arthur Bispo do Rosário, e portanto o acesso a esse material se dava por um processo mais burocrático e restrito. Ao publicar sua pesquisa também no formato mp3, então, Ramos (2022) facilitou o percurso para leitores e ouvintes de Stella assim como contribuiu para a acessibilidade de pesquisadoras que, assim como eu, elegeram o falatório poético de Stella como objeto de análise para uma leitura crítico-reflexiva. E aqui utilizo o adjetivo poético por defender e compreender, a medida que essa pesquisa foi se desenvolvendo, uma potência imaginativa⁷ e poética na palavra falada de Stella.

Enquanto ordem de escuta sugerida, como já mencionado e catalogado no capítulo anterior, sugiro e relembro, a seguinte sequência – visto que os áudios foram arquivados sem uma data específica, o que deixa para mim e outros ouvintes a possibilidade de escolher uma ordem de escuta: o *áudio um* intitulado “Fala pra a gente... Há quanto tempo você tá aqui, na Colônia?”, mediado por Nelly Gutmacher;

⁷ Utilizo aqui a ideia de potência imaginativa em conformidade com as teorias do imaginário desenvolvidas por Gaston Bachelard (1884-1962), sobretudo naquelas obras cuja imaginação poética e a criação artística foram as bases para suas reflexões – a exemplo de *A psicanálise do fogo* (1937), *A água e os sonhos* (1942), *O ar e os sonhos* (1943); *A terra e os devaneios da vontade* (1948), dentre outros.

o *áudio dois*, intitulado “Você acabou de falar uma coisa tão bonita...”, também mediado por Nelly Gutmacher; o *áudio três*, intitulado “Em excesso, em acesso, falei muito, falei demais”, mediado por Carla Guagliardi e, por último, o *áudio quatro*, de título: “Me ensinaram a morder...”, também mediado por Nelly Gutmacher. As temáticas dos áudios encaminham-se para reflexões acerca do corpo, do feminino, da voz, do espaço do manicômio, e da formação do mundo, das coisas, do universo, etc. Neles, ouvimos Stella reelaborar sua memória e reconhecer-se no presente. Quem é, afinal, Stella do Patrocínio? Quais os modos possíveis de reelaboração de sua própria história a partir da potencialidade do devaneio?

Neste capítulo, me dedicarei às imagens poéticas que surgem neste primeiro áudio e me lançarei neste exercício que é, antes de tudo, um exercício de escuta. Deixemos, pois, que Stella fale.

É significativo pontuarmos que os áudios de Stella aos quais temos acesso são mediados por Nelly Gutmacher e por Carla Guagliardi que, ao longo do falatório, fazem perguntas, alguns questionamentos e intervenções no discurso da autora. A questão central que aqui me inquieta é, portanto, até que ponto a mediação de Guagliardi e Gutmacher impactam a elaboração do falatório de Stella? Ou ainda, a mediação de Guagliardi e Gutmacher atravessam o discurso de Stella? Modificam-no? Complementam-no? Ou há, na fala de Stella, uma autonomia completa em relação a suas interlocutoras?

Se pensarmos na figura do interlocutor enquanto um elemento da composição literária, muitos são os autores aos quais podemos recorrer para ilustrar esse fazer estético: Machado de Assis, Guimarães Rosa, Ana Cristina Cesar – apenas para mencionar alguns -, são autores que se utilizam deste lugar do outro, seja ele leitor ou um interlocutor personagem, para elaborar uma prosa memorialística ou uma poesia da intimidade, da confissão ou do segredo. Um texto literário que surge, portanto, em constante articulação com um outro que o escuta, que recebe sua confissão ainda que fictícia e fragmentária, como no caso de Ana Cristina Cesar.

Em uma entrevista intitulada “Depoimento de Ana Cristina Cesar no curso de literatura de mulheres do Brasil” (1983), que atualmente encontra-se compilado no *Crítica e Tradução* (2016), a poeta fala sobre a importância do interlocutor em seu processo de composição poética bem como na relação desse elemento com uma literatura feita por mulheres. A mulher, que inicialmente começa a escrever em um ambiente familiar e, portanto, ocupa-se da escrita dos gêneros confessionais, a

exemplo de cartas e diários, estaria, pois, associada a uma escrita que confessa ou, ainda, que fala a um outro. Nesse caminho, a poeta pontua:

Bom, e a literatura? Quando você faz poesia, quando você faz romance, quando alguém produz literatura propriamente, qual é a diferença em relação a esses gêneros? Você está escrevendo para todo mundo? Do ponto de vista pessoal, do ponto de vista de como é que nasce um texto, você, quando está escrevendo, o impulso básico de você escrever é mobilizar alguém, mas você não sabe direito quem é esse alguém. Se você escreve uma carta, sabe. Se escreve um diário, você sabe menos. Se você escreve literatura, o impulso de mobilizar alguém – a gente poderia chamar de outro – continua, persiste, mas você não sabe direito, e é má fé dizer que sabe. (CESAR, 2016, p.294).

Isso significa que aqui existe, de uma maneira muito obsessiva, essa preocupação com o interlocutor, que eu acho, inclusive, que é um traço duma literatura feminina – e aí feminina não é necessariamente escrita por mulher. É a minha posição. Acho que a gente pode ter Guimarães Rosa, de repente, e ter uma escrita feminina. (CESAR, 2016, p.295).

O interesse de Ana Cristina Cesar encaminha-se tanto para uma instância do feminino na literatura, e aqui me refiro como uma instância porque, na referida entrevista, como observado, a autora deixa claro a desvinculação do feminino com o gênero em si (ela cita, inclusive, a escrita de Guimarães Rosa como um possível exemplo de uma literatura que carrega em si essa instância do feminino); e também encaminha-se para esse interesse do interlocutor como elemento composicional do campo da literatura. Enquanto, portanto, o outro de uma carta é mais diretamente apreensível, já no campo do poético isso deixa der ser tão linear. E esses são alguns dos aspectos composicionais e das tensões que pretendo investigar no presente capítulo, nas obras de Stella e de Maura.

É interessante pontuar, portanto, que na obra de Stella existe tanto o interlocutor apreensível, que poderíamos identificar como as figuras próprias de Carla Guagliardi e Nelly Gutmacher, mediadoras dos áudios de Stella, quanto um interlocutor que extrapola as intervenções dessas mediadoras quando a fala de Stella passa a adentrar a esfera do poético e a funcionar como um falatório dotado de potencialidades imagéticas, inclusive do ponto de vista de uma cadência oral. Nesse último caso, portanto, como pontou Ana Cristina Cesar, esse outro a quem deseja-se mobilizar passa a não ser mais uma figura específica, uma correspondente confessional humana, mas algo inerente ao próprio funcionamento do texto poético.

É válido apontar que o livro organizado por Viviane Mosé, responsável por parte significativa da consolidação do nome de Stella enquanto poeta, não apresenta as

falas e as intervenções realizadas pelas mediadoras - e aqui não pretendo pontuar essa escolha com algum juízo de valor especificamente, simplesmente pretendo sugerir alguns efeitos e diferenciações entre as possibilidades de contato com a obra de Stella -. Ao lermos o livro, portanto, esquecemos, ao longo da leitura, alguns outros elementos (postos nesse caso como secundários, se pensarmos no falatório enquanto poesia transcrita) relacionados com essa figura da interlocutora real que, no texto presente no *Reino dos bichos e dos animais é meu nome* (2001), encontra-se suprimida.

O livro encontra-se dividido em seis partes: I- “Um homem chamado cavalo é meu nome”; II- “Eu sou Stela do Patrocínio, bem Patrocinada”; III: “Nos gases eu me formei, eu tomei cor”; IV: “Eu enxergo o mundo”; V- “A parede ainda não era pintada de azul”; VI- “Reino dos bichos e dos animais é meu nome”; todas elas intituladas com frases da própria Stella. O primeiro poema do livro é o seguinte:

*Eu estou num asilo de velhos
Num hospital de tudo que é doença
Num hospício, lugar de maluco doido*

(DO PATROCÍNIO, 2001, p.47).

A fala de Stella, transcrita em forma de poema, estruturada e cortada em versos por Viviane Mosé, apresenta um eu bem demarcado em diversos trechos, inclusive se observarmos também os próprios títulos escolhidos para as seções supracitadas. No poema acima, então, o sujeito se afirma a partir do espaço onde se encontra, espaço este que vai sendo definido com sinônimos e repetições. O eu encontra-se em um asilo de velhos; em um hospital que comporta todas as doenças; em um hospício, que é um lugar de doido. Esse é o espaço que atravessa a existência de Stella de modo compulsório e seu falatório é talvez um modo de reelaborar e reinscrever essa condição de violência. Logo após esse poema, encontramos uma transcrição da fala de Stella organizada em forma de texto corrido, algo que poderíamos chamar de prosa poética, além disso, o texto é atravessado pelas marcas orais e pelas repetições que aproximam o texto da palavra vocalizada, o que evoca um ritmo a partir de pausas, silêncios, repetições e do próprio direcionamento sintático do texto. Sendo assim, encontramos o seguinte:

O Luís foi ao bar, eu estava ao lado do Luís, caminhando ao lado do Luís na rua Voluntários da Pátria, caminhando na Rua Voluntários da Pátria ao lado do Luís, o Luís entrou no bar, sentou na cadeira, tocou na mesa, falou com o dono do bar pra aprontar pra ele uma coca-cola e um pão de sal com salsicha, ele tomou a refeição sozinho, não pagou pra mim, nem eu pedi, nem disse nada, nem tomei dele, nem eu pedi pra ele pra pagar pra mim, aí ele tomou, quando ele acabou nós saímos, eu perdi o óculos, perdi o óculos, perdi o óculos que estava comigo, um óculos escuro, parecia que ele tinha me dado um bofetão na cara pra mim perder o óculos, o óculos pulou no chão, na Rua Voluntário da Pátria, eu caí por cima do óculos e o óculos e eu ficamos no chão, aí veio, aí veio uma velhinha, na porta do apartamento dela, me levantou, disse que não tinha sido nada, pra mim parar de ficar chorando, aí veio uma dona me botou pra dentro do Posto do Pronto Socorro perto da Praia de Botafogo, e lá, eu dentro do Pronto Socorro, ela me aplicou uma injeção, me deu um remédio, me fez um eletrochoque, me mandou tomar um banho de chuveiro, mandou procurar mesa, cadeira, mesa, me deu uma bandeja com arroz, chuchu, carne, feijão, e aí chamou uma ambulância, uma ambulância assistência e disse: “carreguem ela”, mas não disse pra onde, “carreguem ela”..., ela achou que tinha o direito de me governar na hora, me viu sozinha, e Luís não tava mais na hora que o óculos caiu (...). (DO PATROCÍNIO, 2001, p.49).

No excerto acima, o qual retomaremos mais uma vez a partir do áudio, Stella inicia narrando uma série de acontecimentos inicialmente banais, que compõem uma sucessão de cenas cotidianas no Rio de Janeiro. Ela está com Luís, eles entram em um bar, ele pede uma coca-cola, ela perde os óculos. São acontecimentos que remetem a um dia comum, um dia corriqueiro na vida de duas pessoas em uma grande cidade. Há, no entanto, uma quebra, uma ruptura nesses acontecimentos que inicia com a imagem de um bofetão na cara (“parecia que ele tinha me dado um bofetão na cara”) e segue com os acontecimentos que consistem no internamento involuntário de Stella, momento no qual ela é posta como um sujeito passivo diante das intervenções que a encaminham para uma instituição psiquiátrica.

A fala transcrita acima, presente no livro organizado por Viviane Mosé, consiste no relato dos acontecimentos que teriam antecedido o internamento de Stella. Não há, no texto, nenhuma menção ou registro de alguma fala de Carla Guagliardi ou de Nelly Gutmacher, principais mediadoras e interlocutoras de Stella nos registros em áudio. O primeiro áudio de Stella, contudo, ao qual temos acesso, inicia-se com a seguinte fala, de Gutmacher: “Fala pra a gente, há quanto tempo você está aqui na colônia?”, ao que Stella responde: “Acho que há mais de doze anos”. Em seguida, Gutmacher complementa: “Como é que você veio parar aqui?”. A pergunta da interlocutora direciona Stella para uma reflexão acerca do início de sua condição asilar, e abre também espaço para o acesso a sua vida anterior ao internamento.

O falatório de Stella, porém, escapa de modo recorrente às interferências de Gutmacher e, se por vezes sentimos que a interlocutora direciona o que vai ser dito, como que ditando uma espécie de tema com uma pergunta específica, por exemplo, em muitos outros momentos Stella parece fazer um percurso de elaboração muito próprio, caminhando por uma narrativa que se distancia do que Nelly vai pontuando. Ao mesmo tempo, percebemos que Gutmacher por vezes parece entender o movimento de Stella e passa a respeitar o fluxo de temáticas e de imagens que vão sendo mobilizadas pela poeta.

Essa presença de uma interlocutora real aparece na última parte do livro organizado por Viviane Mosé, intitulada “Stela por Stela”, na qual as perguntas realizadas por Nelly Gutmacher encontram-se transcritas. Ao lermos o livro, portanto, essa seção final parece ser uma espécie de anexo, uma entrevista que ocorreu à parte das falas que se encontram transcritas e organizadas poeticamente ao longo do livro.

Em sua pesquisa “Stella do Patrocínio: da internação involuntária à poesia brasileira”, Zacharias (2020) demonstra interesse, em alguns momentos, pela presença mediadora de Carla Guagliardi e de Nelly Gurmacher. Por vezes, a pesquisadora reflete sobre a problemática da questão de autoria em Stella, por outras, pensa sobre os abismos sociais e hierárquicos que circundam o contato que se deu entre Stella e as mediadoras do projeto de Livre Criação. Em relação a esses apontamentos, portanto, Zacharias (2020) diz o seguinte:

Viviane Mosé optou por transcrever as perguntas endereçadas a Do Patrocínio com grifo, ao passo que as respostas de Stella não estão realçadas. O capítulo “Stela por Stela” é o único que mostra as mediações de sua interlocutora, estabelecendo uma sequência de questionamentos sobre a vida daquela que, dentro do manicômio, era paciente, não funcionária. Uma hierarquia estruturalmente estabelecida regia as temáticas e o andamento das conversas, ainda que não intencionalmente. A troca abrupta de tema também. “O que você estudou, Stela?” é um exemplo da cisão temática expressa na citação. A interlocutora de Stella do Patrocínio nas gravações de áudio era Carla Guagliardi, quem teve a ideia de carregar o gravador consigo por que viu, naquela enunciação, um valor, uma beleza incomum. E acabou que Guagliardi não apenas aparece como interlocutora de Stella, como também, muitas vezes, nos leva a pensar em uma produção realizada em coautoria. (ZACHARIAS, 2020, p. 21).

Há, portanto, a presença dessa interlocutora real que pode, a depender do ponto de vista adotado, ser considerada coautora da fala que ali se desenvolve, bem como essa presença pode representar um lugar hierárquico e de conflito frente a

Stella. As figuras de Carla Guagliardi e de Nelly Gutmacher tornam-se, portanto, um elemento paradoxal que pode tanto nos lembrar dos distanciamentos existentes entre elas e a poeta, quanto ser essa peça fundamental – um elemento facilitador de uma fala imagética - para a criação de um espaço de escuta e de abertura para a produção do falatório.

Aqui me encaminho a pensar em Carla Guagliardi e em Nelly Gutmacher não como coautoras do falatório, mas sim como presenças de coparticipação neste processo criativo e composicional de produção de uma fala poética. A instituição psiquiátrica, como bem sabemos, funcionava de uma maneira hierárquica e a partir de mecanismos de controle e, por isso, a chegada de alguém de fora, alguém que vive em uma condição radicalmente diferente dos internos da Colônia Juliano Moreira é atravessada, também, por esses territórios e marcas não horizontais. Carla Guagliardi e Nelly Gutmacher, contudo, dentro de seus possíveis, tensionam esses territórios e repensam esses limites. No documentário “Cuidado como método” (2017), realizado por Gina Ferreira, Ana Vitória Freire e Márcia Proença, Carla Guagliardi afirma o seguinte, em um de seus depoimentos sobre o seu contato com Stella do Patrocínio:

Como a gente não estava ensinando técnicas artísticas e nem estava em uma postura terapêutica, nós tínhamos ali uma relação puramente afetiva. Então esse cuidado do qual você fala era para nós um processo... não sei, assim... Inconsciente? Não estávamos pensando “estamos cuidando” ou “estamos sendo cuidados”... (GUAGLIARDI in Cuidado como método).

É significativo, portanto, compreender que o projeto de Livre Criação abriu essa espécie de ateliê facilitador das criações e produções e que ali não se tratava nem de um espaço de terapia ocupacional, nem de um espaço da técnica artística propriamente, nem de um espaço psicanalítico de análise. Foi, portanto, essa abertura com possibilidade da escolha, esse entrelugar, que atraiu Stella do Patrocínio para uma criação a partir da palavra, visto que ela não se interessava por outros materiais plásticos disponíveis também no ateliê que ali se firmou.

2.1.1. Caminhante, andarilha

Ao analisar o falatório, percebi que, em momentos significativos, a produção se encontra centrada na constituição de um eu inteiro e não fragmentário, que evoca acontecimentos anteriores ao internamento assim como se reconhece neste espaço asilar atual. As menções ao interlocutor ou a utilização do interlocutor enquanto elemento estruturante é quase nenhuma. O que ocorre talvez seja um direcionamento de temáticas e campos semânticos que as perguntas e intervenções da interlocutora podem chegar a sugerir ou coexistir.

Nos primeiros segundos do primeiro áudio, a segunda pergunta de Gutmacher para Stella é a seguinte: “Como é que você veio parar aqui?”; a qual Stella responde:

Eu fui viajante/ sou muito viajada/ viajei muito e gostava muito de viajar/ gostava muito da viagem/ Viajei São Paulo/ Petróp.../ Rio de Janeiro/ Petrópolis/ Belo Horizonte/ Minas Gerais/ São Paulo/ Fui do.../ Fui de... /De.. Como é que se diz?/ Praça Mauá até São Paulo a pé. (Stella do Patrocínio, áudio 1 [01Fala pra a gente...], 00:20).

A pergunta de Gutmacher, então, dotada de uma objetividade fática, não é respondida logo em seguida, de modo semelhante e direto. Stella evoca o falatório, apresentando a imagem que nos encaminha para a atmosfera de uma vivência passada, anterior ao acontecimento ou ao momento específico que a levou ao manicômio. A imagem da viajante, sujeito cosmopolita que atravessa diferentes cidades, a exemplo de São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte, bem como estados e locais específicos, surge como o início de sua trajetória assim como a caracteriza como alguém “viajada”, que se desloca no espaço urbano e em diferentes territórios.

A primeira imagem, portanto, que surge a partir de seu contato com a interlocutora é a imagem da caminhante, que vai da Praça Mauá, localizada no centro do Rio de Janeiro, até São Paulo a pé. Buscar se mover no espaço e procurar territórios se assemelha ao próprio ato de buscar o falatório. O arquiteto e pesquisador italiano Francesco Careri, em seu livro *Walkscapes: o caminhar como prática estética* (2013) investiga o ato de caminhar como uma atividade primordial de composição e interferência na paisagem. Não se pode, segundo o pesquisador, pensar as cidades sem uma compreensão profunda do caminhar enquanto possibilidade poética. Nas palavras do próprio Careri (2013):

O ato de atravessar o espaço nasce da necessidade natural de mover-se para encontrar alimento e as informações necessárias para a própria sobrevivência.

Mas, uma vez satisfeitas as exigências primárias, o caminhar transformou-se numa fórmula simbólica que tem permitido que o homem habite o mundo. Modificando os significados do espaço atravessado, o percurso foi a primeira ação estética que penetrou os territórios do caos, construindo aí uma nova ordem sobre a qual se tem desenvolvido a arquitetura dos objetos situados. (CARERI, 2013, p.27).

A prática do caminhar encontra-se relacionada com o exercício poético e com um modo de interferir no mundo a partir de uma dimensão estética. Em sua pesquisa, Careri (2013) situa sua análise em períodos específicos nos quais o caminhar foi tomado como instrumento consciente para o processo de composição estética, como foi o caso dos dadaístas e surrealistas do século XX. A escrita automática foi compreendida como possibilidade de acesso ao campo do onírico e do simbólico assim como a errância nos espaços urbanos tornou-se prática de recomposição e criação de espaços.

A imagem da caminhança, no falatório, encontra-se em diálogo com a ideia de desautomatização da linguagem comunicativa cotidiana e com uma consequente abertura para a composição poética. O caminhar é tão primitivo quanto o narrar e, por isso, essa imagem é tão significativa para o contato com a fala poética de Stella. Segundo Careri, em consonância com esses apontamentos:

A errância primitiva continuou a viver na religião (o percurso como rito) e nas formas literárias (o percurso como narração), transformando-se em percurso sagrado, dança, peregrinação, procissão. Foi só no último século que o percurso, ao se desvincular da religião e da literatura, assumiu estatuto de puro ato estético. Hoje se pode construir uma história do caminhar como forma de intervenção urbana que traz consigo os significados simbólicos do ato criativo primário: a errância como arquitetura da paisagem, entendendo-se com o termo paisagem a ação de transformação simbólica, para além de física, do espaço antrópico. (CARERI, 2013, p.28).

Como observado no apontamento supracitado, Careri (2013) menciona tanto a errância primitiva – narrativa e sagrada - quanto o desdobramento do ato de caminhar no contexto do século XX enquanto prática estética de intervenção na paisagem. Desse modo, portanto, esse caminhar na contemporaneidade continua dotado de um potencial simbólico de origem ancestral.

Após a ação de ir da Praça Mauá até São Paulo a pé, a interlocutora responde, como que em uma interferência: “É mesmo? Quanto tempo você demorou?” (GUTMACHER, áudio 1, 00:53), e Stella responde: “Um dia e uma noite” (DO

PATROCÍNIO, áudio 1, 00:57). O falatório continua, e a imagem da caminhante é novamente evocada e reafirmada:

Depois fui do Rio de Janeiro/ Fui de Copacabana/ Ipanema/ Copacabana / Ipanema/ Gávea/ Copacabana/ Ipanema/ Leblon/ Gávea/ É... /Botafogo/ Jardim Botânico/ É.../ Largo do Machado/ Flamengo até Central do Brasil a pé também/ Sempre andando a pé. (Stella do Patrocínio, áudio 1 [01Fala pra a gente...], 1'01).

A errância é, portanto, uma prática mencionada, que aparece como experiência anterior ao confinamento, representando um passado itinerante no qual há um sujeito que viaja, se descola e explora a cidade, sobretudo a cidade do Rio de Janeiro. Em *Elogio aos errantes* (2014), Paola Berenstein Jacques aponta a errância como uma prática de resistência no espaço urbano, visto que a cidade contemporânea se sustenta em uma lógica excludente e hegemônica na qual coexistem o empobrecimento da experiência e a impossibilidade da alteridade. Nas palavras da pesquisadora:

Mas, talvez, em lugar da total destruição da experiência reclamada por Agamben, estejamos vivenciando hoje um processo, uma busca hegemônica, de esterilização da experiência, sobretudo da experiência da alteridade na cidade. O processo de esterilização não destrói completamente a experiência, ele busca sua captura, domesticação, anestesiamento. (JACQUES, 2014, p.22).

Jacques (2014) afirma ainda que são justamente os sujeitos habitantes dos espaços pensados como hostis, nas cidades, que operam desvios na lógica de dominação e gentrificação desse espaço urbano. Por isso:

A radicalidade desse Outro urbano se torna explícita sobretudo nos que vivem nas ruas – moradores de rua, ambulantes, camelôs, catadores, prostitutas, entre outros – e inventam várias táticas e astúcias urbanas em seu cotidiano. Aqueles que a maioria prefere manter na invisibilidade, na opacidade e, que, não por acaso, são os primeiros alvos da assepsia promovida pela maior parte dos atuais projetos urbanos espetaculares, pacificadores, ditos revitalizadores. (JACQUES, 2014, p.24).

Stella do Patrocínio, enquanto mulher preta e periférica representa esse sujeito desviante da lógica hegemônica que foi privada de sua liberdade a partir de um internamento compulsório ligado diretamente a um projeto extremo de hegemonia disciplinar, o projeto manicomial. Quando, contudo, Stella compõe seu falatório em

contato com Carla Guagliardi e Nelly Gutmacher, há, em certa medida, um percurso de reelaboração de sua história e um caminho possível para a alteridade, ainda que meu intento não seja romantizar o falatório, e sim fazer ecoar as imagens de autoria de Stella.

E aqui, novamente, encontramos um elo entre a errância na cidade e a errância da fala, do narrar. A esse respeito, Jacques (2014) diz o seguinte:

O próprio exercício da narração já está associado a uma prática espacial, ao movimento, à viagem ou, ainda, ao andar pela cidade. A narração, a narrativa, o relato, como diz Michel de Certeau “não exprime uma prática. Não se contenta em dizer o movimento. Ele o faz. Pode-se, portanto, compreendê-lo ao entrar na dança” (De Certeau, 1994, original de 1980). (JACQUES, 2014, p.25).

A imagem da caminhante, a errância pela cidade mencionada por Stella se assemelha, portanto, ao próprio ato e ao exercício de narrar, no qual o movimento seria também um movimento de busca por si mesma, por sua própria história. Na literatura ocidental, inclusive, isso ocorre de modo significativo. Assim, a viagem de Dante e de Odisseu representam, também, um perambular pelos conflitos mais profundos de si mesmo.

2.1.2. Nega, preta, crioula

Ainda no áudio 1, dando seguimento, a interlocutora pergunta novamente sobre o processo de internamento de Stella: “Quem é que trouxe você para cá, para a Colônia?” (áudio 1, 1:47), ao que Stella responde:

Foi quando a Ana/ Essa que tava na vigilância aqui... / Foi quando a Ana me descobriu que eu tava na rua com o Luís/ eu nega preta crioula, Luís nego preto crioulo ao meu lado/ Quando me abandonou um pouquinho entrou no bar pra se alimentar e eu fiquei sem alimentação/ ele sentou na cadeira, procurou mesa, tomou uma coca-cola, e comeu pão de sal com salsicha e eu fiquei em pé, lá no bar, sem alimentação/ E saí.../ ele também saiu, eu perdi o óculos/ ele ficou com o óculos/ e era Botafogo, praia de Botafogo/ enquanto.../ enquanto isso, eu.../ enquanto isso, enquanto eu.../ eu fiquei sem alimentação e ele ficou com o óculos/ essa troca de ideia, essa troca de sabedoria, essa troca de esperteza, de adiantamento/ de sabedoria, de esperteza, de adiantamento/ de sabedoria, de esperteza, de adiantamento, de ideia/ enquanto isso (...) (Stella do Patrocínio, áudio 1 [01Fala pra a gente...], 1’49”).

Neste trecho do falatório, excerto que se encontra transcrito em *Reino dos bichos e dos animais é meu nome* (2001) e o qual já mencionei aqui, Stella reelabora o momento específico que antecede seu internamento involuntário. Sua identidade racial é destacada como um fator imprescindível para a compreensão de seu percurso. Stella se declara “nega, preta, crioula”, assim como seu companheiro naquele momento, o Luís, também é “nego, preto, crioulo” e há, entre eles, uma troca de “sabedoria, de esperteza, de adiantamento”. Luís, no falatório, é personagem e interlocutor neste momento específico, com quem Stella compartilha sua identidade racial e alguns eventos cotidianos na cidade do Rio de Janeiro.

A biografia de Stella, imbricada em seu falatório, me lembra, a todo momento, que Stella foi uma mulher negra, pobre, e que foi vítima do racismo estrutural de um estado responsável pela sua manicomialização e pela tentativa de apagamento de sua memória e cultura. É no falatório, contudo, que Stella torna-se sujeito em seu exercício poético que é também um exercício de retomada de sua voz.

Em *Tornar-se negro* (1983), a psicanalista e pesquisadora Neusa Santos de Souza realiza um importante estudo sobre as questões da negritude no Brasil a partir de um olhar psicanalítico e sociológico. Ao escutar pessoas negras e, refletindo também sobre sua própria história, Souza (1983) abre espaço e chama atenção para necessidade de politizarmos as teorias e os saberes sobretudo no que concerne às violências que atravessam os corpos negros em nossa sociedade. Logo em sua introdução, a autora diz o seguinte:

Uma das formas de exercer autonomia é possuir um discurso sobre si mesmo. Discurso que se faz muito mais significativo quanto mais fundamentado no conhecimento concreto da realidade. Este livro representa meu anseio e tentativa de elaborar um gênero de conhecimento que viabilize a construção de um discurso do negro sobre o negro, no que tange à sua emocionalidade. (SANTOS, 1983, P.17).

Desse modo, Santos (1983) parte da premissa de que vivemos em uma sociedade pautada em valores estipulados por uma ideologia branca e, portanto, o negro está em constante confronto com um outro que se estabelece em um patamar de superioridade. A autora, então, abre caminhos para o que se configuraria como uma escuta antirracista – ainda que a mesma não tenha usado este termo em específico naquele momento – ou seja, uma escuta politizada e comprometida com o entendimento dos abismos raciais estruturantes em nossa sociedade.

Santos (1983) também afirma:

O negro que se empenha na conquista da ascensão social paga o preço do massacre mais ou menos dramático de sua identidade. Afastado de seus valores originais, representados fundamentalmente por sua herança religiosa, o negro tomou o branco como modelo de identificação, como única possibilidade de tornar-se gente. (SANTOS, 1983, p.18).

A autora defende que houve uma reconfiguração e uma reelaboração de mitos e estereótipos negativos para pessoas negras na passagem de uma sociedade de ordem escravocrata para uma sociedade capitalista, e aponta para a ideia da ascensão social dentro de uma lógica competitiva como uma imposição ilusória e requisito para a inserção do negro e para sua dignificação.

Stella, portanto, afirma a sua identidade racial quando se diz “nega, preta, crioula” e reconhece Luís como seu semelhante. A afirmação presente no falatório é realizada, inclusive, a partir de dois procedimentos que ocorrem de modo recorrente ao longo desse percurso poético, que são, respectivamente: o enfileiramento de palavras sinônimas e a repetição.

Desse modo, Stella estabelece um campo semântico que aponta para as noções de raça, cor de pele, e identidade. Ao adentrarmos nos estudos etimológicos e teóricos acerca da acepção “crioulo”, observamos que essa palavra tomada como uma definição sofreu modificações ao longo dos séculos e há, portanto, na contemporaneidade, um vasto estudo acerca desse termo bem como uma reivindicação por novos significados.

Em sua tese intitulada “Crioulos e crioulações em Minas Gerais: designações de cor e etnicidades nas Minas Sete e Oitocentista” (2013), embora trate de um recorte e de um campo teórico em específico, Rodrigo Castro Rezende nos oferece o recorte facilitador ao elencar algumas designações para o termo “crioulo” no Brasil ao longo de alguns séculos. Inicialmente, o termo “crioulo” é encontrado entre os séculos XVII e XVIII a partir da definição de Padres Jesuítas que apontam para a ideia de um escravo nascido na casa de seu senhor. Desse modo, as definições apresentadas tanto pelo padre Rapahel Bluteau quanto por Antonil apontam para uma ideia de um termo vinculado à concepção de dominação. (REZENDE, 2013, p.46).

Nos séculos posteriores, porém, o termo “crioulo” é revisitado e aparece, na acepção defendida por Rugendas, como uma identidade, ou seja, seria a definição para pessoas negras nascidas no Brasil, que se diferenciavam tanto do Europeu

quanto do Africano. Em termos gerais, as acepções se dividem em definições mais voltadas para o caráter biológico e, outras vezes, contemplando a noção mais complexa de identidade cultural, como no caso anteriormente mencionado. A nível de síntese, Rezende (2013) afirma o seguinte:

Além disso, é interessante notar como a descrição desses autores, para os séculos XVIII e seguinte mudam drasticamente. Na primeira centúria, Bluteau e Antonil estavam preocupados em analisar o crioulo, enquanto o cativo que se criou na casa do senhor, passando a ideia de submissão e de predisposição ao cativo. Ao passo que nos oitocentos, os indivíduos de mesma origem são percebidos como alguém com uma “cultura nacional”, e, portanto, inadaptável ao escravismo, mas cuja ancestralidade era africana. (REZENDE, 2013, p. 48).

É importante destacar que, neste recorte, o autor apresenta o surgimento do termo “crioulo” na perspectiva do colonizador, ainda que alguns dos autores mencionados direcionem essa designação para uma noção ainda superficial de identidade, estamos falando de um olhar distanciado bem como de um período escravocrata. Stella, contudo, reinscreve este termo em seu falatório ao fazer referência a sua ascendência ancestral escravizada contextualizando-a no tempo presente, no tempo em que a poeta se encontrou com seu amigo, Luís, momentos antes do ocorrido do seu internamento.

Uma outra acepção para o termo “crioulo” diz respeito ao campo da linguagem, ou seja, uma língua crioula seria aquela derivada do contato de diferentes dialetos para o estabelecimento de uma comunicação efetiva em uma situação de necessidade. Desse modo, essa língua crioula é multicultural e carrega em si a diversidade de imaginários. No artigo *Elementos para a compreensão de línguas crioulas e pidgins: conceitos e hipóteses* (2019), Ulisdete Rodrigues realiza uma reflexão e um apanhado bastante didático acerca do assunto:

Logo, crioulo é uma língua advinda de um jargão ou de um pidgin. Todos os crioulos conhecidos surgiram do contato de povos multilíngues. Geralmente, um dos grupos de falantes é considerado de cultura e língua superiores, o superstrato ou língua dominante e lexificadora, e o outro é considerado de língua e cultura inferiores, o substrato ou língua dominada. Esses últimos, quase sempre, são deslocados geograficamente e forçados a perder a língua original e a identidade sociocultural. Tais condições sociais geralmente são resultado de escravidão. Todavia, Todd apresenta a contraposição a Hall de que nem toda crioulação ocorre em condição de escravidão, mas que pode se desenvolver também quando grupos multilíngues se formam por vontade própria. (RODRIGUES, 2019, p. 45).

O processo de criouliização encontra-se relacionado, portanto, com a escravização no Brasil e em diferentes territórios pelo mundo e com uma necessidade de reorganização comunicativa entre os falantes de línguas diversas em uma situação de violência e tentativa de apagamento e silenciamento. Em sua situação de falatório, Stella interage com uma interlocutora que ocupa – ainda que busque, conscientemente, desestabilizar e tensionar as posições pré-estabelecidas – uma posição distanciada. Nelly Gutmacher é uma mulher branca, que vem de fora para realizar uma intervenção artística naquele espaço. Uma mulher que, ao contrário de Stella, não se encontra em uma condição asilar e possui, portanto, sua história, sua dignidade e sua liberdade preservadas. O falatório, contudo, acontece e é produzido em diálogo e a partir desse contato.

No ensaio “*Moorings: Indian Ocean creolisation*” (2012) Françoise Vergès e Carpanin Marimoutou levantam questões culturais, artísticas e linguísticas relativas à Reunião, uma ilha situada no oceano Índico que consistiu em uma colônia francesa. Com um teor biográfico e a partir de suas próprias experiências, os autores apontam para questões identitárias e buscam dialogar com o debate teórico da pós-colonialidade a partir de aspectos específicos da cultura de Reunião.

The need to write this text emerged as a response to several things: the increasingly significant presence of artists and culture in the Réunion landscape, and the questions arising from that presence; the new interest taken by Paris in these Réunionese artistic developments; the lack of thinking about them; the superficiality of public debate; the aggressively masculine ethic of the Réunionese discourses on art, culture, politics, and the social; new questions and new practices arising from the profound changes of the last thirty years; and the need to take part in the postcolonial debate. (VERGÈS e MARIMOUTOU, 2012, p.2).

O objetivo central dos autores é, então, não só participarem do debate pós-colonial acerca da cultura de sua terra natal bem como reinscrever uma cartografia desse território a partir de um posicionamento político desvinculado da visão eurocentrada de mundo. Desse modo, Vergès e Marimoutou (2012) defendem que a criouliização consiste em um processo no qual um diálogo intercultural que se reinventa, resiste, dinamiza-se e transforma-se de um modo não hierárquico.

Acerca do conceito da linguagem crioula propriamente dita, os autores afirmam o seguinte:

Creole language necessarily carries, in the heterogeneity that presided over its development, the mark of languages, dreams, imaginaries, which were there at the very start, delivered unconsciously, subterranean, cryptic. But they burst forth again, in one way or another, in the everyday exchange of words, in poetic speech, in the lyrics of ségas and maloyas, in proverbs, word-play, riddles. (VERGÉS e MARIMOUTOU, 2012, p.35).

A linguagem crioula, nessa perspectiva, abarca todo o imaginário de uma determinada cultura assim como encontra-se em constante diálogo com o próprio discurso poético. Nesse caso específico, os autores mencionam o *séga* e o *maloya*, que consistem em gêneros poéticos cantados e dançados em crioulo de Reunião, como um exemplo de um gênero artístico no qual a linguagem se reinventa e dota-se de um caráter poético.

A palavra “crioula”, no falatório de Stella, pode ser lida não só como a identidade da poeta quanto como sua própria linguagem, visto que há consciência por parte de Stella de seu falatório, nomenclatura que ela mesma escolhe para denominar sua fala. Em diversos momentos, portanto, como observarei mais à frente, Stella se refere a sua voz, ao seu falatório e ao seu canto. Sua fala pode ser denominada, então, como uma qualidade de canto, como Bruna Beber (2022) muito acertadamente optou por utilizar em sua pesquisa e análise, ao levar em consideração justamente as referências da própria Stella em relação a sua prática. Aqui, portanto, considera-se que o falatório evoca a potencialidade da palavra falada, da literatura oralizada, e da performance. E acerca da noção de performance, inclusive, encontramos ressonâncias no que Vergés e Marimoutou (2012) destacam quando definem as especificidades do gênero *maloya*:

Maloya is a stage for the space of processes and practices of Indian Oceanic creolisation, a common ground for a Réunionese ethos. The lyrics of the maloya take on meaning and value in a festive or ceremonial context, where there is internal interaction (singer, chorus) and external interaction (players/participating audience). The lyrics of the maloya, often improvised from a base of uncertain origin, are infinitely variable, according to the conditions under which it is uttered, to the public's role, how the singer is feeling, and how the chorus is made up; in short, maloya is a performance. It is both a social practice and a discursive practice, with its own internal logic. It can be read as a text, it has deconstructions/reconstructions of established collective speech,

it has lexical shifts, and is the unique text of a unique artist. (VERGÉS E MARIMOUTOU, ANO, p. 36).

Nesta definição em questão, do gênero *maloya*, consigo apontar muitos cruzamentos com o falatório de Stella, cruzamentos esses dos quais posso destacar: o caráter de improviso, que depende tanto do contexto no qual é produzido quanto do humor momentâneo do autor; a lógica interna e externa do canto e do discurso poético; e a relação entre o autor do canto e do público presente. No caso de Stella, a interação principal se dá a partir das interferências, colocações e recepção tanto de Carla Guagliardi quanto de Nelly Gutmacher, presenças que trocam e coexistem no processo de criação da poeta analisada (*troca de ideia, de sabedoria, de esperteza*).

Por fim, a noção de criouliização de Vergés e Marimotou (2012) encontra-se diretamente interligada com o gênero *maloya* e com o caráter artístico e estético como contrarresposta à perspectiva colonial, assim como a autodefinição na fala poética de Stella aponta para uma consciência identitária e metalinguística mais profundas e alinhadas com seu percurso criativo e poético.

2.1.3. Um homem chamado cavalo é o meu nome

Ainda no primeiro áudio, a interlocutora pergunta: *E aqui? O que é que você faz na Colônia? Como é que é o teu dia a dia aqui na Colônia? Você acorda de manhã... Faz o que?* (Áudio 1, 3'22"). A pergunta convida a uma reflexão sobre o presente, sobre a condição de Stella naquele momento. A pergunta traz tanto um convite para uma conscientização de uma condição quanto para uma reflexão sobre o cotidiano, o passar dos dias. A essa pergunta, Stella responde... Ou, penso que continua seu falatório:

Segunda, terça, quarta, quinta, sexta, sábado, domingo, janeiro, fevereiro, março, abril, maio, junho, julho, agosto, setembro, outubro, novembro, dezembro... Dia, tarde e noite eu fico pastando à vontade, fico pastando no pasto à vontade, que nem cavalo... Ele já disse: um homem chamado cavalo é o meu nome". (Stella do Patrocínio, áudio 1 [01Fala pra a gente...], 03'03").

Em um primeiro momento, há a enunciação dos dias da semana e, em seguida, de todos os meses do ano. Stella fala em uma cadência apressada, dando ao mesmo tempo a ideia de repetição e constância, visto que cada palavra é proferida como que

da mesma maneira, sob o mesmo ritmo e sob a mesma pausa. A passagem dos dias é uma constatação inevitável: o tempo persiste e acontece para todos. A repetição dos dias da semana e dos meses do ano sugere também a monotonia no manicômio: os dias são todos iguais e, desse modo, Stella tematiza também o tédio e o encarceramento.

“Dia, tarde e noite eu fico pastando à vontade, fico pastando no pasto à vontade, que nem cavalo...”, Stella prossegue, ao evocar a imagem do pasto, espaço cuja vegetação serve de alimento para o gado; nesse caso, porém, o animal referido é um cavalo. E talvez seja esse um animal que associamos à liberdade, um animal belo cujas imagens relacionadas pressupõem galopes desbravadores, condutores para a conquista de novos territórios. No falatório, contudo, neste excerto em específico, o animal encontra-se em situação domesticada, subsistindo em um pasto.

“Ele já disse: um homem chamado cavalo é o meu nome”. E aqui, Stella se utiliza de um artifício recorrente em sua poética que é a variação de nomenclaturas, seja a partir da autonegação ou, neste caso, da nomeação por um terceiro. “Reino dos bichos e dos animais é meu nome”, afirma Stella na fala que intitula o livro organizado por Mosé (2002). Há, ainda, na fala anteriormente mencionada, na qual o eu poético se diz chamar-se cavalo, transfigurando-se em um animal, um exercício de metamorfose explorado por Stella ao longo de seu falatório, que se configura tanto da evocação de animais diversos, quanto da referenciação a outros elementos imateriais.

E acerca dessa temática e dos procedimentos do falatório que compõem os *trânsitos zoometamórficos* vivenciados pelo sujeito lírico, penso ser importante mencionar os apontamentos de dois estudos: os de Bruna Beber (2022), quando esta passeia pelas simbologias do animal cavalo; e os de Gabriela Pereira (2018), presentes em sua pesquisa intitulada: *O animal e as fronteiras do humano – notas zoopoéticas no falatório de Stella do Patrocínio*, cuja questão central é justamente o cruzamento entre o humano e o animal na poesia de Stella.

Bruna Beber, então, em *Uma encarnação encarnada em mim...* (2022), após recorrer a algumas simbologias do cavalo – do horóscopo chinês à mitologia banta -, afirma o seguinte:

Assim, por um lado, quando diz um homem chamado cavalo é meu nome, Stella talvez revele as tantas encarnações que venho tentando encenar e imaginar historicamente neste ensaio. Por outro lado, percebo que Stella sinaliza inúmeras formas de recusa a ser esse cavalo – a apossar-se desse

nome próprio (hermafrodita) de cavalo que aceitou proclamar para si. Afinal, em seu extratempo, o cavalo é representado pelo oposto à transitoriedade; simboliza o pasto e até mesmo o empacar, a ação do próprio cavalo e do burro que é ela mesma uma inação. (BEBER, 2022, p.79).

Me interessa, aqui, o destaque que a pesquisadora e também poeta dá a esse caráter de ambivalência da autonegação, transmutação, talvez, do sujeito lírico do falatório no animal cavalo. Há, portanto, a possibilidade de transfigurar-se, adquirir formas e nomenclaturas diversas, nesse jogo do empasse abismal entre palavra e coisa, significado e significante; mas há também o cavalo associado ao pasto, ao domesticável, ao pueril ou, nas palavras da pesquisadora: à inação, que seria o oposto da libertação pelo falatório.

E como que em associação imagética, recordo dos versos de José Celso Martinez Corrêa, presente em sua releitura de *Os Sertões*, que dizem o seguinte: *meu cavalo tá pesado/ meu cavalo quer voar/ atuar / atuar/ atuar pra poder voar* que, em couro, evocam a imagem do cavalo como esse animal terrestre que poderia, talvez, libertar-se através da arte, neste caso especificamente pelo teatro (atuando), conseguindo, assim, alçar seus voos como somente uma ave é capaz de fazer.

Também Stella enquanto sujeito lírico se movimenta a partir de seu falatório, seja a partir das imagens metamórficas e de suas transmutações, seja a partir do movimento da própria linguagem e de seu contato com sua interlocutora bem como com um interlocutor subjetivo, figura abstrata tal como um leitor possível para quem seu falatório pode também direcionar-se.

2.1.4. Eu gosto de escrever, de fazer número no papelão, continuar repetindo o que acabei de fazer no dia

Pensando na presença física da interlocutora como uma figura significativa para o direcionamento do falatório, percebo que, no áudio 1, as perguntas de Nelly Gutmacher giram em torno de três instâncias que se compõem entre si: o passado, o presente e o futuro. Desse modo, as perguntas relacionadas ao passado direcionam Stella para um resgate de sua história anterior ao hospício, enquanto as perguntas relacionadas ao presente direcionam o falatório a uma composição imagética desse espaço manicomial; por fim, as perguntas relacionadas ao futuro abrem espaço para

um lampejo de algum projeto de vida no qual a criação seja uma possibilidade, um vislumbre de dias melhores.

Enquanto potência poética, entretanto, é importante destacar, como venho repetindo, que o falatório se constitui de maneira independente. No entanto, como já dito, é de interesse no presente capítulo investigar essa figura interlocutora que possibilita uma troca no fluxo dessa fala imagética, que escapole de uma composição linear e se corporifica no momento presente em fluxo circular.

“Fala para a gente: há quanto tempo você está aqui na colônia? (00’00”); “Como é que você veio parar aqui?” (00’10”); “Quem é que trouxe você para cá, para a Colônia?”; “Você trabalhava de quê?” (06’27”); são essas algumas das perguntas que se interpõem ao falatório e que sugerem e direcionam algumas das temáticas escolhidas por Stella para uma recomposição de sua memória. Quem é Stella, afinal? Como ela foi parar na Colônia Juliano Moreira? Como era a sua vida antes daquela atual condição asilar? São inquietações que aparecem nas indagações da interlocutora e que parecem movê-la nesse sentido. É a partir de uma dessas perguntas, inclusive, que Stella narra o momento em que foi levada involuntariamente para uma instituição psiquiátrica do Rio de Janeiro, quando a mesma encontrava-se na companhia do já mencionado Luís.

É também a partir dessas perguntas que se voltam para o passado que surge, nas intervenções da interlocutora, o tópico do trabalho. O questionamento sobre o trabalho como modo de compreender uma parte da identidade de Stella ou mesmo como forma de apreender seus gostos, suas preferências e escolhas. O trabalho enquanto uma compreensão ocidentalizada, capitalista e eurocentrada de mundo mas também como um modo de particularizar Stella na busca de uma possível elaboração de sua identidade diante do outro.

Em resposta a seguinte pergunta de Gutmacher: “Você trabalhava de que... Lá no Rio de Janeiro... De quê que você trabalhava?” (06’27”), Stella fala:

Trabalhava em casa de família/ fazia todos os serviços qualquer um serviço depois que eu terminei o estudo/ ela me agarrou no... / disse que eu precisava ser muito domesticada/ ser doméstica e trabalhar em casa de família. (Stella do Patrocínio, áudio 1 [01Fala pra a gente...], 06’31”).

A interlocutora pergunta, ainda, se Stella gostava de seu trabalho, ao que Stella responde de modo afirmativo, inicialmente, mas prossegue dizendo que, naquela

condição atual, não gostava mais dos afazeres e atividades domésticas, aquelas relativas ao lar e ao funcionamento de uma casa. No excerto supracitado, no falatório, a noção do trabalho doméstico aparece atrelado a ideia de ser “muito domesticada”, o que me leva a pensar em uma imposição comportamental vinda de alguém ou mesmo de uma instância mais ampla e complexa como a própria conjuntura de uma sociedade patriarcal e racista. Ser domesticada pode ser lido, portanto, como ser adequada, bem-comportada, inofensiva e servil no ambiente seguro de um lar.

Em *Um feminismo decolonial*, Françoise Vergés (2020) aborda a questão do trabalho, sobretudo o trabalho da maioria das mulheres negras do Sul global, para defender sua tese acerca da necessidade de um feminismo decolonial que seja, efetivamente, emancipatório, ao passo que se comprometa com a ruptura das estruturas e das noções de trabalho que sustentam o capitalismo. A elaboração do que o trabalho significa para as mulheres negras me ajuda e me leva a demarcar que há uma diferença entre as significações do trabalho para Stella e para sua interlocutora. Para que fique mais claro, nas palavras da autora do texto mencionado:

A relação dialética construída entre os corpos eficientes da burguesia neoliberal e os corpos exaustos das mulheres negras ilustra os vínculos entre neoliberalismo, raça, gênero e heteropatriarcado. O proprietário do corpo eficiente, que tem como medida o corpo branco e masculino, deve demonstrar sua disposição de passar horas na academia ou no escritório, de trabalhar até tarde da noite e no fim de semana, pois essa capacidade é o sinal de seu sucesso e da sua adesão à ordem dominante; seu esgotamento é a prova de seu triunfo sobre as necessidades básicas dos simples mortais. “O” proprietário do corpo invisível é uma mulher negra, cujo esgotamento é a consequência da lógica histórica do extrativismo que construiu a acumulação primitiva do capital – extração de trabalho dos corpos racializados e das terras colonizadas. (VERGÉS, 2020, p.19).

Segundo a autora, portanto, no contexto neoliberal contemporâneo tanto a defesa de um trabalho extenuante como sinônimo de sucesso quanto a invisibilidade dos trabalhos relacionados ao cuidado que são realizados, sobretudo, por mulheres racializadas. É sintomático, pois, que Stella, antes de seu internamento involuntário tenha sido trabalhadora doméstica. Há, no entanto, nas intervenções de Gutmacher, um certo tatear e um desejo de impulsionar um resgate da história da autora do falatório. Por isso, a interlocutora questiona o internamento de Stella, e faz perguntas sobre o seu passado.

Após essa sugestão temática do que chamo aqui de um retorno ao passado, surge, no falatório, uma reflexão sobre o tempo presente, aquele tempo atrelado a uma rotina manicomial, mas que, no projeto de Livre Criação, encontra rotas de pequenas fugas e escapes, brechas temporais, veredas com possíveis saídas da lógica circundante. Em um determinado momento do áudio 1, portanto, a interlocutora interpela: “Me diz uma coisa... O que é que você acha desse trabalho que a gente faz aqui no galpão, de arte...?” (GUTMACHER, áudio 1, 4’50”), ao que Stella responde: Eu acho lindo/ muito bonito/ muito lindo/ muito bonito/ muitos prazer (DO PATROCÍNIO, áudio 1, 4’55”). O projeto de Livre Criação e a possibilidade de uma criação/ composição artística encontram-se relacionados com a beleza e o prazer. A arte, nesse caso, seria responsável por uma espécie de fissura no *modus operandi* da instituição bem como na própria compreensão de trabalho anteriormente mencionada.

Em sua obra *O arco e a lira* (2012), o poeta e teórico Octavio Paz traz, logo em sua introdução, uma tentativa de captar as singularidades do processo poético a partir de uma diferenciação conceitual entre poesia e poema. Ao se utilizar de uma linguagem também poética, o autor afirma:

A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de mudar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza: exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro. Pão dos escolhidos; alimento maldito. Isola; une. Convite à viagem; retorno à terra natal. Inspiração, respiração, exercício muscular. Prece ao vazio, diálogo com a ausência: o tédio, a angústia e o desespero a alimentam. Oração, ladainha, epifania, presença. Exorcismo, conjuro, magia. Sublimação, compensação, condensação do inconsciente. Expressão histórica de raças, nações, classes. (PAZ, 2012, p.21).

Na definição acima, que se segue ainda por algumas páginas – e contrapõe-se à noção de poema -, alguns apontamentos parecem convergir e coincidir com o que se pode compreender do falatório: a poesia como convite à viagem, retorno à terra natal, presença. A definição de Paz (2012) vai de encontro com o exercício performático que Stella insiste em realizar e, neste ponto, portanto, acabo por entrar no campo da reflexão sobre o conceito de poesia.

Quando Paz (2012) se lança nesse desafio teórico de buscar uma definição para o poético, o ponto central que ele defende é uma dimensão do inexplicável, talvez mágico, que constitui a matéria da poesia. Segundo o teórico, a poesia está para além

das formas, dos gêneros, e das inúmeras classificações. É também do entendimento de Paz (2012) a ideia de que a poesia extrapola a especificidade da própria linguagem.

Dois aspectos são imprescindíveis para pensarmos a poesia e, no entendimento de Paz (2012), o poema: a condição irrepetível da poesia, e seu distanciamento de uma utilidade prática na sociedade. Por isso, em determinado momento da obra mencionada, o teórico afirma o seguinte:

Sejam quais forem sua atividade e profissão, artista ou artesão, o homem transforma a matéria-prima: cores, pedras, metais, palavras. A operação transformadora consiste no seguinte: os materiais deixam o mundo cego da natureza para ingressar no mundo das obras, ou seja, das significações. O que ocorre, então, com a matéria pedra, empregada pelo homem para esculpir uma estátua e construir uma escada? Embora a pedra da estátua não seja diferente da pedra da escada e ambas se refiram a um mesmo sistema de significações (por exemplo: as duas fazem parte de uma igreja medieval), a transformação que a pedra sofreu da escultura é de natureza diversa daquela que a transformou em escada. O que ocorre com a linguagem nas mãos de prosadores e de poetas pode fazer-nos vislumbrar o sentido dessa diferença. (PAZ, 2012, p.29).

No excerto supracitado, o teórico aponta para essa natureza diversa entre a linguagem na arte e a linguagem comunicativa, utilitária. Há, ainda, a diferenciação entre os processos de significação sofridos pela matéria que se serve a um objeto utilitário e a matéria que serve à poesia, para assim dizer. Partindo desse pensamento, podemos pensar a fala de Stella em um patamar de diferenciação da fala de Carla Guiagliardi e de Nelly Gutmacher, que se interpõem ao falatório direcionando e sugerindo, em alguns momentos, possíveis tópicos.

A noção de trabalho, ainda, apresentada no falatório pelo exercício de Stella, pode ser entendida de modo similar ao que Paz (2012) compreende como trabalho poético. “Em suma, o artista não se serve dos seus instrumentos – pedras, som, cor ou palavra – como o artesão, mas a eles serve para que recuperem sua natureza original.” (PAZ, 2012, p.31).

Em um determinado momento do falatório, contudo, a temática do trabalho enquanto uma atividade dignificadora persiste e a interlocutora pergunta o que Stella gostaria de fazer se sua condição fosse outra, em um exercício de suposição. A pergunta, ainda que ligada a uma visão capitalista do funcionamento social, que entende o trabalho como um modo de sustentação e um caminho para a sobrevivência, abre espaço para uma possibilidade de futuro que envolve escolha,

autonomia e, quem sabe, lança um olhar esperançoso. De maneira conflitante, há um incômodo que se instaura visto que a indagação de Gutmacher fundamenta-se em uma suposição também romantizada e contraditória, já que Stella encontra-se em condição de confinamento institucionalizado não estando, portanto, em possibilidade efetiva de realizar escolhas como as mencionadas e supostas.

Vale a pena, então, transcrever esse momento do falatório para melhor analisarmos, que se inicia em 7'13":

O que é que você teria vontade de fazer agora? Se tivesse uma oportunidade de fazer uma outra coisa, de ter um outro tipo de vida, de sair daqui...? Você não tem vontade de produzir alguma coisa, de ganhar dinheiro? Você não tem vontade de fazer isso? (Gutmacher)

Eu tenho vontade de ganhar dinheiro, mas não tenho vontade de produzir nunca. (Do Patrocínio)

Mas como é que então ia ganhar dinheiro, sem produzir? Como que você acha que poderia acontecer? (Gutmacher)

(Silêncio)

Tem alguma ideia, de como você poderia ganhar dinheiro, sem produzir? (Gutmacher)

Não. (Do Patrocínio)

Não, né? (Gutmacher)

Não tenho agora nenhuma ideia. (Do Patrocínio)

Quer dizer que você tem vontade de ganhar dinheiro... (Gutmacher)

Ah, ganhar dinheiro sem produzir é ficar na fiscalização... Na fiscalização, na vigilância.. (Do Patrocínio)

Isso mesmo... (Gutmacher)

Na espionagem... (Do Patrocínio)

Você sabe das coisas. (Gutmacher). (Stella do Patrocínio, áudio 1 [01Fala pra a gente...], 07'13").

O diálogo acima, no qual Gutmacher indaga Stella sobre quais as atividades possíveis ela escolheria para realizar me parece instaurar, justamente, esse sentimento duplo: a abertura de uma possibilidade, tatear de preferências, escolhas e formação de identidade, mas também uma noção de impotência diante de uma realidade brutal. Em um primeiro momento, portanto, Stella afirma que tem vontade, sim, de ganhar dinheiro, mas sem precisar produzir. E essa quebra da lógica em que a interlocutora se fundamenta direciona o falatório para uma conclusão mais sagaz: ganhar dinheiro sem produzir talvez seja uma inversão da lógica que o sistema capitalista vende. A interlocutora, então, pergunta de que maneira isso poderia ocorrer, ao que Stella, após afirmar não saber, afirma que ganhar dinheiro sem produzir seria ficar na "fiscalização", na "vigilância", atividades que se encontram

diretamente relacionadas com o sistema manicomial e com as funções atribuídas aos trabalhadores e trabalhadoras da instituição. A interlocutora, ao fim, parece compreender que as inversões estabelecidas por Stella, em seu falatório, constituem uma outra ordem de compreensão, dotada de uma intenção consciente de subversão e composta por imagens e realidades que não necessariamente coadunam com a lógica de mundo da interlocutora.

O livro *Colonização, Quilombos – modos e significados* (2015), do autor Antônio Bispo dos Santos facilitou, substancialmente, o encontro de elementos e modos de compreensão que dessem conta, em alguma medida, da relação entre Stella e sua interlocutora, ou ainda, do encontro do falatório com essa presença outra que interage a partir de um modo distinto de compreensão, mais relacionado a uma lógica linear que a uma função poética, com a qual o falatório encontra-se em aproximação.

Na obra supracitada, portanto, Antônio Bispo dos Santos, conhecido como Nêgo Bispo, se propõe a repensar e a revisitar o processo de colonização do Brasil para, desse modo, recontar uma história que foi ao longo de muito tempo reafirmada e veiculada sob uma ótica dominante a partir – agora - de novos pontos e perspectivas. O percurso do autor consiste em inicialmente compreender o processo de colonização dos povos afro-pindorâmicos para, posteriormente, refletir sobre as relações sócio raciais contemporâneas. É relevante que o autor pensa na questão do tempo de um modo sincrônico, compreendendo, portanto, passado, presente e futuro enquanto um diálogo em acontecimento. De algum modo, também, nas interpelações de Nelly Gutmacher, observo um caminho que sugere temáticas relacionadas ao passado de Stella, ao presente e, por fim, como iremos observar, ao futuro. Nas palavras de Nêgo Bispo, seu ensaio e reflexões estruturam-se da seguinte maneira:

Por acreditar que o tom do diálogo revela a distância entre os interlocutores e que a história é formada pela interlocução entre os fatores e as ações desenvolvidas pela humanidade, sem ignorar os termos presente, passado e futuro, me dediquei à análise de temas e/ou eventos que me permitiram perceber o percurso e os elementos interlocutores entre a questão sócio racial contemporânea e o início da colonização afro-pindorâmica no Brasil. (BISPO, 2015, p.12).

Desse modo, ao contrapor, portanto, valores dos povos colonizadores com os valores dos povos contra colonizadores, como o autor opta por denominá-los, Nego Bispo aponta que a religião cristã foi o principal fundamento no processo de colonização que ocorreu no território brasileiro. Ao analisar as Bulas Papais, a Bíblia

e a Carta de Pero Vaz de Caminha, o autor defende e justifica a tese de que a diferenciação entre cristãos e pagãos estaria no cerne do processo de colonização cujas bases foram, também, a escravização dos povos originários e dos povos africanos.

No meu entender, os cristãos citados na Bula são os povos que cultuam um único Deus, o Deus da Bíblia, onipotente, onisciente e onipresente, isto é, que pertencem a uma religião monoteísta. Já os ditos pagãos são os povos que cultuam os elementos da natureza tais como a terra, a água, o ar, o sol e várias outras divindades do universo, as quais chamam de deusas e deuses, e por isso pertencem às religiões politeístas. (BISPO, 2015, P.16).

A partir dessa distinção, portanto, podemos afirmar que cada população apresenta uma cosmovisão que pode estar vinculada com a religiosidade e que irá direcionar, então, modos de compreensão em relação a suas existências no mundo. Isso significa dizer que a noção de trabalho também se encontra relacionada com a cosmovisão de um determinado povo e, por isso, podemos afirmar que as falas de Gutmacher encontram-se em consonância com a sua compreensão de mundo ocidentalizada. Nas palavras de Bispo (2015), dando continuidade, quando esse disserta sobre a ideia de trabalho, encontramos o seguinte:

o trabalho (castigo) foi criado pelo Deus dos cristãos para castigar o pecado, portanto, o seu produto dificilmente servirá ao seu produtor que, por não ver o seu Deus de forma materializada, muitas vezes se submete a outro senhor que desempenha o papel de coordenador do trabalho (castigo). Talvez por isso o produto concreto do trabalho (castigo) tenha evoluído facilmente para a condição fetichista de mercadoria sob o regimento do "Deus dinheiro". (BISPO, 2015, p. 41).

Com esse entendimento e a partir dessas correspondências, podemos melhor compreender a noção de trabalho apresentada por Gutmacher, bem como a subversão desse entendimento lançada por Stella em seu falatório: *"Eu tenho vontade de ganhar dinheiro, mas não tenho vontade de produzir nunca."* (DO PATROCÍNIO, áudio 1, *). Sob essa perspectiva, portanto, o falatório rompe com uma lógica relacionada perspectiva ocidental, cristã e capitalista de compreensão de mundo em alguma medida.

Após o tópico do trabalho, a interlocutora insiste em, talvez, sugerir, com sua pergunta, uma possibilidade de futuro para Stella; mas é nesse ponto que o falatório se encaminha para um dos recortes mais destacados da obra de Stella: a realidade

no hospício. O movimento, portanto, é inverso: Stella parece ir compondo, com sua fala, uma denúncia social. Leiamos, pois, a transcrição realizada por mim do momento mencionado para melhor analisarmos:

Mas me diz uma coisa, se você ganhasse dinheiro, o que é que você faria com esse dinheiro? (GUTMACHER, 9'1").
 Eu ia comprar alimentação e super alimentação pra mim não morrer de fome. (DO PATROCÍNIO).
 Você tá morrendo de fome aqui? (GUTMACHER).
 Tô morrendo de fome. (DO PATROCÍNIO).
 Não tem comida aqui suficiente pra você? (GUTMACHER).
 É uma miserinha de nada... Uma miserinha à toa (DO PATROCÍNIO)
 É mesmo? (GUTMACHER)
 É. (DO PATROCÍNIO).
 Mas no outro dia eu vi o pessoal almoçando, um prato tão cheio de comida... (GUTMACHER). (Stella do Patrocínio, áudio 1 [01Fala pra a gente...], 09'01").

Há um contraste que impera no diálogo supracitado entre duas mulheres que vivem em condições de vida radicalmente distintas. Quando Gutmacher pergunta o que Stella faria se ganhasse dinheiro, talvez esperasse que sua interlocutora apresentasse uma listagem de desejos e possibilidades com o exercício de imaginar uma realidade diversa da sua condição naquele momento; no entanto, Stella rompe radicalmente com a proposta da interlocutora ao responder que compraria alimentação para não morrer de fome. A imagem evocada é, portanto, de fome, de morte e de miséria e o desejo de Stella é convertido na necessidade mais básica existente: a de se alimentar. Há, nesse momento, uma tensão no diálogo e a adoção de um tom mais comunicativo no falatório, que consiste na alternância entre as perguntas da interlocutora e as respostas de Stella. Após esse momento, contudo, o falatório retoma a sua cadência quando Stella toma a palavra e prossegue:

Pra poder ter uma alimentação é preciso depender sempre de uma fêmea... /dos filhos todinho da fêmea/ da fêmea/ dos filhos todinho da fêmea/ dos bichos dos animais todinho da fêmea/ recolher tudo /botar tudo pra dentro/ pra fora/ pra cima/ pra baixo/ de um lado/ do outro/ pela frente/ pelo fundo/ pela boca/ pelos olhos/ pela cabeça/ pela pele/ pela carne/ pelos ossos/ pela .../ pelo larguez/ pela altura/ pelo corpo todo (Stella do Patrocínio, áudio 1 [01Fala pra a gente...], 9'33").

No momento transcrito acima, a imagem da fêmea aparece como responsável pela alimentação. Seria a fêmea a principal provedora, aquela que nutre. O falatório segue, contudo, sem desdobrar essa imagem de modo linear, tocando na ideia de que a dimensão do poético aponta sempre para a impossibilidade de uma paráfrase. Mas

podemos dizer que o falatório, nesse momento, segue um ritmo diferente, se distancia das interferências da interlocutora e nos apresenta as noções de movimento e fragmentação e, paradoxalmente, de desintegração e reintegração de um corpo, “pelo corpo todo”.

É no momento seguinte ao supracitado, então, que Stella traz à tona a sua realidade asilar quando fala:

Quem sofre sou eu/ quem passa mal sou eu/ (DO PATROCÍNIO).
 Você passa muito mal? (GUTMACHER).
 Passo mal/ porque eu tomo constantemente injeções aqui nos frontais/ injeções para homem e o líquido desce/ (DO PATROCÍNIO).
 Quem é que te dá essas injeções? (GUTMACHER).
 O invisível, polícia secreta, o Sem cor (DO PATROCÍNIO).
 E se você não quiser tomar essas injeções? (GUTMACHER).
 Pois se eu não tô enxergando.../ O invisível, polícia secreta, O Sem cor (DO PATROCÍNIO).
 Aaaaaah!/ Ah você não sente, né, quando eles te dão isso... (GUTMACHER).
 Não... (DO PATROCÍNIO).
 Eles vêm todos os dias? (GUTMACHER).
 Todo dia/ todo instante/ todo minuto/ toda hora (DO PATROCÍNIO).
 E pra quê que serve essas injeções? (GUTMACHER).
 Pra forçar a ser doente mental. (DO PATROCÍNIO). (Stella do Patrocínio, áudio 1 [01Fala pra a gente...], 10’12’’).

Quando, no falatório, Stella retoma a realidade manicomial, há uma espécie de deslocamento e ruptura com o direcionamento que a interlocutora tinha sugerido anteriormente, ao perguntar com o que Stella gostaria de trabalhar. Além da má alimentação, o falatório agora aponta para o sofrimento, mas um sofrimento nitidamente causado por um meio hostil. “Quem sofre sou eu/ quem passa mal sou eu” é uma fala que reivindica autoridade sobre as imagens que serão evocadas e é, nesse momento, que a interlocutora assume um papel de acolhimento e aceitação em relação à temática trazida por Stella. “Você passa muito mal?”; “Quem é que te dá essas injeções?”; “E se você não quiser tomar essas injeções?”, são questionamentos que demonstram esse encaminhamento para um lugar de alteridade.

“O invisível, Polícia secreta, o Sem cor”, é a resposta de Stella quando indagada acerca de um possível responsável pelas injeções que a adoecem. A imagem de um ser invisível que *vigia* e *pune* tal qual o modelo panóptico é recorrente no falatório assim como está presente na obra de Maura Lopes Cançado, como veremos mais adiante, e encontra-se, em ambos os casos, diretamente relacionada com a estrutura do hospício. Nesse excerto do falatório, portanto, há um ser invisível do qual não existe

possibilidade de escape, visto que esse não pode ser visto, é secreto, não tem corpo nem cor. Desse modo, é composta a situação de máxima angústia que é a de ser controlada por um ser incorpóreo que seria o responsável por manter Stella patologizada.

É por volta do minuto 10, também, que a voz de Stella assume novos ares de tensão ao relatar sua vivência de um modo ainda mais duro acerca da realidade institucional a qual encontra-se submetida. Desse modo, a interferência da interlocutora a respeito do que Stella gostaria de fazer se tivesse condição de escolher é desviada e redirecionada para o campo do presente, do real vivenciado, em detrimento da possibilidade de escolhas futuras. É, inclusive, nesse momento que Stella afirma tomar eletrochoque, ainda que, naquele contexto, essa prática médica já devesse ter sido extinta.

Se um dia você parar de tomar essas injeções você fica curada? (Gutmacher).
 Fico... / Completamente curada / se eu não tomar remédio / não tomar injeção / não tomar eletrochoque/ eu não fico carregada de veneno/ envenenada. (Do Patrocínio).
 Você toma eletrochoque? (Gutmacher).
 Eu tomei no pronto-socorro do Rio de Janeiro e continuo tomando aqui. (Do Patrocínio).
 Aqui? (Gutmacher).
 É, eles disseram que não dá mais mas dá sim. (Do Patrocínio).
 Dá? / Quem é que dá eletrochoque? (Guagliardi).
 Os que trabalham com a falange/ falanginha/ falangeta/ os que trabalham com a voz ativa/ média/ reflexiva/ refletindo bem no que se tá falando. (Do Patrocínio). (Stella do Patrocínio, áudio 1 [01Fala pra a gente...],11'09").

E novamente Stella não nomeia de modo objetivo alguém responsável pelo eletrochoque – embora tenha sido essa a pergunta de sua interlocutora- e, conseqüentemente, segundo o próprio falatório, pelo seu adoecimento. Aqui é composta a ideia dos que trabalham com a “falange, falanginha, falangeta”, e essa referência à anatomia óssea da mão remete a um universo científico, médico, talvez o mesmo universo apresentado por Didi-Huberman em seu já mencionado *A invenção da histeria* (2015), no qual os médicos do século XIX fragmentavam os corpos ditos histéricos em nome da ciência, de diagnósticos e de uma cura científica.

Há um tom de preocupação investigativa no tom de voz da interlocutora, mas há também uma escuta e uma presença que se abre para a continuidade do falatório. Em termos gerais, então, a interlocutora, ao longo desse áudio 1, faz perguntas sobre

a vida de Stella. Como ela foi parar ali, na Colônia Juliano Moreira; o que ela fazia antes de seu internamento; se ela possui parentes que a visitam; se já foi casada... Se em determinados momentos, portanto, percebemos uma tensão entre a autora do falatório e sua interlocutora, demarcada pela disparidade de suas vidas, o que faz com que a temática oscile entre uma tentativa da interlocutora apreender os desejos e as vontades de Stella a partir de sua perspectiva e entre a realidade de uma vida asilar que Stella nos apresenta a partir das imagens da dor; ao fim, percebemos que ambas chegam a um ponto comum: o entendimento de que Stella sente prazer ao produzir o falatório e que essa é uma atividade que ela pretende exercer nas possibilidades criativas do projeto.

Por volta do minuto 11'51", a interlocutora pergunta o que Stella estudou, ao que Stella responde: "Estudei em livros/ francês... /linguagens." (DO PATROCÍNIO, Áudio 1, 11'54"), e prossegue com algumas frases básicas em francês, inglês e em palavras incompreensíveis em um outro momento, como que em uma língua inventada. Há, no falatório, a referência ao estudo, às viagens, à ciência, e a linguagem como um campo de interesse e de identificação da autora: "Não sou professora/ mas tive o trabalho de estudar/ letra por letra/ frase por frase/ folha por folha." (DO PATROCÍNIO, Áudio 1, 12'44). No entanto, esse campo de interesse apontado, como já observado, entra em constante conflito com a condição presente de Stella, quando a mesma se volta para a existência em confinamento, ou fala sobre o abandono de sua família, de violências sofridas e do internamento involuntário. Ao fim do áudio, então, a interlocutora parece impactada com a escuta do falatório e se mantém insistente quanto a indagação acerca do que Stella poderia fazer para se deslocar, minimamente, daquela condição. Vale a pena, aqui, observarmos a transcrição desse momento final do áudio:

É difícil, né.../ mas a gente precisa arranjar um jeito de você produzir/ de você ganhar um dinheiro/ num é?/ pra você poder fazer o que você quer, né/ quem sabe se com o trabalho aí do galpão a gente consegue isso.../ vamo tentar/ num é isso? (Gutmacher).
 Eu gosto de escrever/ de fazer número... (Do Patrocínio)
 Ah, então pronto... (Gutmacher).
 em papelão/ continuar repetindo o que eu acabei de fazer no dia... (Do Patrocínio). (Stella do Patrocínio, áudio 1 [01Fala pra a gente...], 15'55").

Nesse momento do áudio, a interlocutora volta à questão anterior, a de que precisa arrumar alguma ocupação para Stella ou algum modo de transformar sua

condição. Nesse ponto, há a ideia de uma salvação possível pelo trabalho mas é também observável que a interferência da interlocutora possui relação com sua atuação no projeto de Livre Criação, que tinha como objetivo montar um ateliê artístico bem como ultrapassar os muros do manicômio a partir de exposições no intuito de despatologizar as produções artísticas ali realizadas. Com essa ação talvez fosse possível redirecionar determinadas vivências e fazer surgir novos movimentos. É também nesse momento que Stella afirma seu gosto pelo exercício do falatório; como ela mesma diz: “Eu gosto de escrever/ de fazer número/ em papelão/ continuar repetindo o que eu acabei de fazer no dia”, e desse modo vincula também a fala ao ato da escrita, que se torna seu exercício naquele espaço que havia sido criado na instituição.

2. Maura no divã

2.2.1. A escrita de si, o diário de Maura

Em o *Livro por vir* (2005), Maurice Blanchot (1907-2003), que se interessou ao longo de seus escritos pelas grandes contradições e conflitos relacionados ao exercício da escrita e da literatura, dedica um dos capítulos a uma reflexão acerca do diário íntimo e sua relação com a narrativa. Como ler, então, o diário de um escritor? Quando penso, aqui, no diário de Maura Lopes Cançado, escritora cuja experiência central de registro foram suas passagens por instituições psiquiátricas no Rio de Janeiro, fico entre uma análise que se volta para o testemunho do horror e da dor e entre as imagens surgidas dessa dor enquanto uma composição estética que funcionou, até certo ponto, como estratégia de sobrevivência. Mas esse desconforto vem sendo revisitado ao longo desta tese quase que como um vício reflexivo, uma ideia fixa ou um pensamento cíclico. Penso, então, que talvez seja melhor deixar que o diário de Maura fale por si mesmo e nos leve até a multiplicidade de sentidos constituintes de um texto entre o testemunhal e o ficcional.

Dito isto, Blanchot (2005) inicia seus apontamentos acerca do diário íntimo diferenciando-o da narrativa e, aqui, compreende-se narrativa como uma escrita de caráter ficcional. Desse modo, portanto, o autor afirma que o diário teria o pretenso compromisso com uma verdade – que não se pode garantir, ao fim das contas –

enquanto a narrativa seria o que ele chama de lugar da “imantação” e da profundidade. Nas palavras do autor:

Ninguém deve ser mais sincero do que o autor de um diário, e a sinceridade é a transparência que lhe permite não lançar sombras sobre a existência confinada de cada dia, à qual ele limita o cuidado da escrita. É preciso ser superficial para não faltar com a sinceridade, grande virtude que exige também a coragem. A profundidade tem suas vantagens. Pelo menos, a profundidade exige a resolução de não manter o juramento que nos liga a nós mesmos e aos outros por meio de alguma verdade. (BLANCHOT, 2005, p. 271).

Há no diário íntimo, de acordo com o autor, uma afirmação de comprometimento com uma verdade assim como há a presença do calendário, do registro datado de um cotidiano o qual tenta-se apreender e abarcar de alguma maneira. Na perspectiva de Blanchot, contudo, o diário é uma espécie de armadilha, um dispositivo ilusório que passa a falsa sensação de que é possível fugir da solidão, da loucura e de uma existência caótica. A escrita de um diário é, portanto, a busca por alguma compreensão sobre si e alguma ordenação do caos da existência.

“O diário aparece aqui como uma proteção contra a loucura, contra o perigo da escrita.” (BLANCHOT, 2005, p.273), afirma o teórico ao contrapor os diários de Virgínia Woolf com sua obra literária ficcional. Blanchot também afirma: “O diário é a âncora que raspa o fundo do cotidiano e se agarra às asperezas da vaidade” (p.273), apontando para as armadilhas estéticas de um adentramento em si mesmo através da escrita.

É interessante pontuar, então, que o diário ocupa mesmo esse entrelugar, situado entre o real e o ficcional, e facilita, para o escritor, impressões de organização e arquivamento, ou de fuga do rigor absoluto que constitui o compromisso com uma pretensão estética.

Escreve-se para salvar a escrita, para salvar sua vida pela escrita, para salvar seu pequeno eu (as desforras que se tiram contra os outros, as maldades que se destilam) ou para salvar seu grande eu, dando-lhe um pouco de ar, e então se escreve para não se perder na pobreza dos dias ou, como Virgínia Woolf, como Delacroix, para não se perder naquela prova que é a arte, que é a exigência sem limite da arte. (BLANCHOT, 2005, p.275).

O diário por si só, portanto, funciona como um interlocutor de si mesmo. Escreve-se um diário como quem reivindica uma escuta para esse eu do qual nos fala Blanchot (2005), e é no texto que a confissão se materializa, toma forma na pretensão

de uma verdade. É interessante observar que, no excerto supracitado, o teórico aponta a escrita de um diário como um exercício simultâneo e complementar à escrita de ficção.

Inserido nessa discussão do confessional e do ficcional, Em seu ensaio “O encoberto e o esquecido”, presente no livro *Realidade inominada: ensaios e aproximações* (2019), Lourival Holanda analisa a obra *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, buscando contrapor a figura do analista tanto com a figura do poeta quanto com a do crítico. Ora, todos trabalham com a linguagem, com a palavra, no entanto, enquanto o primeiro buscaria um sentido oculto no verbo, o segundo empreenderia uma busca pela complexificação e potencialização dos sentidos e das imagens, e então, o último legitimaria nesse fazer um alcance admirável.

O analista buscará o saber desconhecido ali cifrado, a verdade do inconsciente que faz sua aparição através do significante. O crítico literário irá extasiar-se com essa feitiçaria evocatória do verbo, que alarga as possibilidades de dizer-se de uma cultura e desdobra as dimensões do homem: o que talvez defina a literatura. (HOLANDA, ANO, p.19).

É importante situar que, no presente ensaio, o autor se refere, especificamente, a teóricos analistas como Sigmund Freud e Jacques Lacan, e ao trabalho do primeiro com a literatura tomada como objeto para o desenvolvimento de sua teoria psicanalítica, e ao segundo enquanto atuante na perspectiva estruturalista da linguagem. Sendo assim, a literatura estaria, ainda que através da forma, em contínua negação do linear, do racional e do parafraseável, na contramão do sentido que os referidos analistas buscavam em seus respectivos contextos.

É interessante que, neste ensaio, o autor tem por objeto a obra *Grande sertão: veredas*, cuja linguagem se apresenta em sua máxima experimentação poética. Ao mesmo tempo, o personagem protagonista, Riobaldo, rememora sua vida na presença de um interlocutor, que lhe oferece sua atenção. Aqui, tanto Stella quanto Maura potencializam suas experiências a partir da palavra e de um modo de dizer que se distancia do sentido linear, puramente confessional; a primeira, a partir de sua fala poética e a segunda a partir de seu diário que mais aproxima-se de uma escrita autoficcional. Sobre a obra analisada em seu ensaio, Holanda (2019) diz o seguinte:

O processo de construção do texto – memória, movimento do desejo e o gozo da letra – é dado logo de entrada, em *Grande sertão: veredas*. Um narrador reconstrói o labirinto das lembranças em busca de uma saída. Riobaldo conta, presta conta e dá-se conta de umas tantas coisas. Tal processo de

rememoração que o poético efetiva, tem um chão comum: a linguagem. E seus embustes. E carece de um interlocutor, como em toda fala analítica. (HOLANDA, 2019, p.23).

Em consonância com a perspectiva supracitada, penso que tanto Maura quanto Stella realizam uma recomposição da memória pela via do poético. Assim como, em outros momentos, buscam capturar os instantes daqueles dias, a vivência da dor no tempo presente. Stella, com a performance do falatório; e Maura, em seus escritos, no seu diário, ensaiando uma obra ficcional simultânea e de publicação posterior.

Tanto Stella quanto Maura, ainda, se reinscrevem em suas obras, na palavra falada e na palavra escrita. Ambas recompõem um “eu” que, no caso da segunda, talvez se encontre mais aproximado a um eu romantizado que confessa, enquanto em Stella identificamos um sujeito que se desintegra e se reintegra em diferentes formas ao longo do processo de rememoração.

As teorias da escrita de si, portanto, em linhas mais amplas, podem apontar alguns direcionamentos instrumentalizadores para os modos de ler as referidas composições. Philippe Lejeune (1939-), pesquisador francês cujo nome configura um dos principais expoentes dos estudos das ditas “escritas do eu” dedica parte de suas pesquisas às reflexões sobre o diário enquanto um gênero confessional significativo na contemporaneidade. No texto “Um diário todo seu”, presente na coletânea intitulada *O pacto autobiográfico* (2008), Lejeune investiga a presença desse gênero ao longo dos tempos e, mais ainda, a sua sobrevivência e reinvenção no contexto contemporâneo.

Para o pesquisador, o diário apresenta uma série de elementos que compõem sua especificidade enquanto gênero. A relação com o tempo, por exemplo, é fundamental para sua composição. Assim sendo, observamos que, em *Hospício é Deus* (1965), Maura apresenta de forma datada os seus escritos correspondentes a sua experiência em instituições psiquiátricas, embora traga, também, uma espécie de introdução de sua vida (uma possível reflexão acerca do que a levou ao Hospício) que aproxima esse início a uma autobiografia. “O diário é uma *série de vestígios*”, afirma Lejeune (2008), e aqui é possível afirmar que, tendo tido em vida a intenção de publicar os seus escritos, Maura apostou que esses registros adquiririam, com o passar dos anos, o caráter de vestígio, posto que constituíam o relato de algo que a autora entendia como um contexto de sofrimento e degradação do sujeito: o tratamento manicomial. De certo modo, a certeza do valor histórico apaziguava a

incerteza que permeia qualquer escritor ou aspirante a escritor: a dúvida acerca do valor estético de sua obra.

Acerca dessa discussão, Lejeune (2008) afirma:

Quanto ao conteúdo, depende de sua função: todos os aspectos da atividade humana podem dar margem a manter um diário. A forma, por fim, é livre. Asserção, narrativa, lirismo, tudo é possível, assim como todos os níveis de linguagem e de estilo, dependendo se o diarista escreve apenas para ajudar a memória, ou com a intenção de seduzir outra pessoa. Os únicos traços formais invariáveis resultam da definição aqui proposta: a fragmentação e a repetição. O diário é, em primeiro lugar, uma lista de dias, uma espécie de trilho que permite discorrer sobre o tempo. Mas ele também foi capaz de se transformar em outra coisa... (LEJEUNE, 2008, p. 261).

Nesse sentido, o texto de Maura apresenta um tom narrativo, constituindo-se de descrições e reflexões mais filosóficas em determinados momentos, e mais poéticas em outros – sem perder, contudo, sua intenção de registrar os dias. Em seu texto, Maura parece estar em busca de uma escritura confessional honesta e realista, mas essa promessa é constantemente traída com o tom de sedução que seu texto apresenta: ainda que em meio ao horror, Maura seduz o interlocutor-leitor assim como seduz os interlocutores da narrativa cujos perfis vão sendo traçados na obra em questão.

Para Lejeune (2008), além da relação com o tempo e, mais precisamente, com o calendário, o diário apresenta uma série de outras funções que coexistem e relacionam-se entre si. A discussão acerca do tempo se desdobra para a ideia de memória e, desse modo, o diário constitui um processo de apreensão subjetiva da memória. Há, ainda, o apontamento de que um dos interlocutores do diário consiste no próprio eu: escrevemos, antes de tudo, para nós mesmos; e a esse respeito podemos pensar na escrita de um diário também como uma escrita terapêutica.

O diário é posto, também, como um “método de trabalho”, exercício de composição e, no caso de Maura, a escrita seria um modo de buscar todos esses elementos: o tempo, a memória, o centramento em si mesma. Lejeune (2008), em sua pesquisa, fala tanto do diário enquanto um gênero livre, possível para qualquer indivíduo, assim como destaca os diários de escritores que funcionaram, na maior parte das vezes, como um dispositivo para o exercício da escrita, um modo de não se perder de si mesmo, um ensaio para uma obra posterior e a escrita de uma obra a partir do entrelugar entre a palavra cotidiana e a palavra literária. Nas palavras de Lejeune (2008):

As cadernetas de Sartre, mantidas entre setembro de 1939 e março de 1940, nos mostram uma outra dimensão do diário: a criação. Sartre, como Dreyfus, começou a escrever para enfrentar uma provação – a convocação que transformou o intelectual em soldado. Mas a prática acabou sendo uma oportunidade para se lançar em um trabalho original, fazendo da observação da vida cotidiana um laboratório para comprovar a validade das ideias que iria expor em: *O ser e o nada*. (LEJEUNE, 2008, p. 264).

Assim também ocorre com Maura que, após a publicação de *Hospício é Deus*, em 1965, publica seu livro de ficção intitulado *O sofredor do ver*, em 1968. Maura traz, em seu diário, a já mencionada epígrafe, de Sartre:

Mas lá chegaria o momento em que o livro estivesse escrito e ficasse atrás de mim – um pouco de sua claridade cairia sobre o meu passado. Talvez então eu pudesse, através dele, recordar a minha vida sem repugnância. (Jean-Paul Sartre in epígrafe de *Hospício é Deus*).

O excerto acima, pertencente à obra *A náusea* (2021), publicada originalmente em 1938 e que consiste, neste caso, em um diário ficcional, nos aponta caminhos possíveis para a leitura do diário de Maura. Assim como o personagem do diário de Sartre, a autora busca, em seus escritos, uma investigação de si mesma, da vida e da própria arte. A epígrafe, em sua primeira frase, aponta para a obra como uma possibilidade de redenção por parte autora, algo como um fundamento dos acontecimentos de sua biografia, um passado que justificaria sua condição no presente; na segunda frase da epígrafe, contudo, a obra passa a ocupar um lugar de registro para a própria autora, é ela mesma quem deseja recordar a sua vida com aqueles escritos e, quem sabe então, com a escrita literária – visto que Maura afirma ser e almejar tornar-se uma escritora reconhecida – consista em uma prática inevitável. Há, portanto, o desejo de uma composição biográfica, assim como há a necessidade de escrever e inscrever sua experiência de vida.

Hospício é Deus, como mencionado, foi publicado em 1965, e consiste em um diário escrito por Maura enquanto ela esteve internada no Hospital Gustavo Riedel, no Engenho de Dentro, Rio de Janeiro, entre o final de 1959 e 1960. Maura já havia trabalhado, como uma espécie de secretária, no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil e foi Reynaldo Jardim, então diretor do jornal, quem facilitou algumas de suas publicações anteriores ao diário no suplemento cultural – um poema e um conto – para, em seguida, contribuir também com a publicação em questão. O diário de Maura,

portanto, foi pensado e composto para ser lido, publicado. É um relato bem articulado, de prosa acessível e, ao mesmo tempo, reflexiva e filosófica. A linguagem segue entre o registro cotidiano e uma elaboração literária, mas sem derramamentos e sem uma ordem cronológica pré-determinada; Maura mantém certa linearidade no registro dos dias no hospital e de seus pensamentos existenciais, embora recorra a metáforas e a algumas imagens; assim como apresenta as pessoas com quem convive no hospício (médicos, zeladores, terapeutas ocupacionais, demais internas...) como espécies de personagens bem desenvolvidos.

No início do diário, a autora apresenta uma introdução autobiográfica, um relato conciso de sua vida desde seu nascimento até o seu momento atual: mais uma de suas passagens em uma instituição psiquiátrica. São algumas páginas até o primeiro trecho datado, que corresponde ao dia: 25.12.1959. A introdução que Maura compõe para sua obra sugere a ideia de que essa foi escrita por último, após o registro daqueles dias vivenciados no hospício. É como se Maura buscasse algum entendimento sobre si mesma ou mesmo alguma justificativa para o seu estado atual. Ao longo de sua passagem pelo hospital, Maura realizou atendimentos com um psiquiatra da instituição e, nessa introdução ao diário, podemos observar uma escrita de si bastante ancorada e influenciada pelos preceitos psicanalíticos. A autora, portanto, busca, nesta espécie de abertura, um entendimento sobre si mesma a partir de sua história de vida, genealogia, infância e adolescência:

Não creio ter sido uma criança normal, embora não despertasse suspeitas. Encaravam-me como uma menina caprichosa, mas a verdade é que já era uma candidata aos hospícios onde vim parar. O medo foi uma constante em minha vida. Temia andar sozinha pela casa, ainda de dia. Sofria mais que o normal se me via obrigada a separar-me de mamãe e papai, ainda que por alguns dias. Temia ser enterrada viva. Voltava sempre ao assunto, perguntando o que se podia fazer para evitar meu enterro. Uma das nossas empregadas aconselhou-me pedir que me deixasse exposta numa igreja, como fizeram com determinado padre de quem ela ouvira falar. Quando fiz, muito séria, o pedido a mamãe, ela riu e me afirmou que morreria antes de mim. Meu pavor às chuvas acompanhadas de trovões. Se não se chovia, eu olhava o céu a todo instante, o dia inteiro, indagando alguém: “Acha que vai chover?”. Sem nenhuma razão aparente temia determinadas pessoas, outras me inspiravam um nojo físico invencível. Costumava tomar minhas refeições no quarto, para não ver narizes – que me pareciam sempre repugnantes. Cheguei a adquirir hábitos estranhos, como não respirar em direção a pessoas doentes – ou por mim supostas. (CANÇADO, 2021, p.13).

Maura, em sua “introdução de si mesma”, como observado no excerto acima, parece querer defender a tese de um distúrbio inerente, ao buscar em sua infância comportamentos “excêntricos” que a diferenciassse das demais pessoas e a colocasse em um lugar distanciado do comum e do natural. No entanto, o elencar dos medos da infância realizado pela autora, se por hora fogem desse convencional, como no caso do medo de ser enterrada viva, em outras situações, nos parece um medo possível a qualquer criança, como o medo de trovão também mencionado.

Além dessa investigação de si mesma, com intuito de encontrar na infância algum indício que justificasse seu sofrimento psíquico, Maura descreve sua família como uma típica família aristocrática e patriarcal do interior de Minas Gerais. A autora narra suas relações familiares (com os irmãos e irmãs e com seus pais) e as violências que atravessaram sua vida em São Gonçalo do Abaeté. Sobre seu pai, Maura diz o seguinte:

Sempre ouvi dizer que muitas de suas fazendas lhe eram desconhecidas por estarem distantes. Filho de família rica, gastou toda a sua herança quando jovem, casando-se depois com mamãe e recomeçando a vida nos sertões de Minas Gerais, onde a única lei era a do revólver. Antes de tudo meu pai foi um bravo. Mas também um romântico, um sentimental. Vivia cercado de homens que matavam, junto aos quais cresci. Mamãe conta que não lhe agradava a fama de estar cercado por jagunços, mas estes homens permaneciam na fazenda, eram leais a meu pai, matariam a um gesto seu, de mamãe ou de meus irmãos. Hoje reconheço-lhe um temperamento paranoide. (CANÇADO, 2021, p. 9).

Maura descreve seu pai como um fazendeiro rico, de poder e influência na cidade em que viviam e com um comportamento agressivo ao mostrar-se adepto às leis do sertão – nesse caso, a lei do revólver. Essa introdução, portanto, poderia ser lida quase que como uma anamnese, ao passo que Maura busca comportamentos desviantes em si mesma e em seus familiares (quando diz que reconhece em seu pai um comportamento paranoide) bem como apresenta todo o seu contexto familiar, primeiramente descrevendo seu pai e, sem seguida, sua mãe, como um modo de compreender a si mesma, suas repetições, seus traumas, seus conflitos internos.

Nesse percurso inicial de Maura, portanto, a autora apresenta uma reflexão sobre sua genealogia, sobre o contexto no qual nascera e vivera e tenta mapear o surgimento de sua angústia e de uma possível diferenciação em relação aos demais sujeitos. Mas nesse exercício introdutório de uma escrita de si, como se é de esperar, a autora não chega a nenhuma resposta, pelo contrário, o que faz é apontar os

elementos mencionados acerca de sua genealogia, o funcionamento social no interior de Minas Gerais e uma reflexão acerca de seu próprio temperamento. É significativo observar que Maura, ao relembrar sua infância, adota um tom romantizado ao demarcar alguns momentos enquanto relativos à sua ingênua pureza. À imagem do dia, por exemplo, a autora associa suas lembranças mais amenas:

durante o dia eu brincava muito: olhava os campos se perdendo de vista, nadava nos córregos, subia nas mangueiras, corria alegre atrás de coelhos brancos de orelhas grandes, olhos cor-de-rosa. E pecava também (isto mais tarde, creio). Ouvia à tarde os violeiros, tocando depois do trabalho. Às vezes minhas irmãs menores e eu, sentadas na varanda, víamos nascer o sol. Uma noite passou um cometa iluminando o céu. Um dos meus hábitos: permanecer deitada na cama de manhã, pensando. Imaginava um irmão louro, de olhos azuis, um menino lindo, maior e mais forte que eu, com quem brincasse e despertasse inveja e admiração. Correríamos pelas estradas e subiríamos altivos nas porteiras... Seria apenas meu, este menino mágico. Não o admitia irmão de minhas outras irmãs. (CANÇADO, 2021, p.15).

Há a construção de um *locus* harmonioso e agradável em certos momentos de sua infância. O dia prometia brincadeiras e aventuras diversas e todas essas memórias são resgatadas em associação com a imagem diurna: o nascer do sol, o cometa que ilumina, o irmão imaginário de cabelos dourados. Em outros momentos, porém, Maura traz a imagem da noite como cenário para o surgimento de suas angústias e seus medos:

O pior eram as noites. À tarde começava minha angústia. E à noite me encontrava, pequena e branca de olhos escuros, ardentes, um pedaço trêmulo de medo cintilando pela casa imensa, onde os lampiões iluminavam um pouco de cada aposento, deixando indefinido o espaço entre a luz e o escuro. Sentia-me vaga, perdida, pronta a ser tragada pela noite que pesava lá fora. (CANÇADO, 2021, p.14).

No trecho supracitado, observamos que Maura vai descrevendo sua angústia em associação ao escurecer do dia. Nessa descrição, não há uma causa externa para o seu medo, assim como encontramos em outros momentos do que aqui estamos chamando de “introdução do diário”, mas sim um sentimento inerente, uma sensação de pequenez e desorientação diante do mundo. Maura prossegue o seu relato em ordem cronológica, após mencionar a infância superprotegida e idealizada e, ao mesmo tempo, exposta a violências diversas, a autora narra o seu casamento precoce, na adolescência, aos 15 anos, sem o consentimento de seu pai, com um de seus colegas que fazia parte do clube de aviação ao qual frequentava como praticante:

“Aos quatorzes anos quis ser aviadora, entrei para um aeroclube, pretendendo obter *brevet* de piloto. Não consegui *brevet*, casei-me com um aviador, jovem de dezoito anos.” (CANÇADO, 2021, p.20).

A autora, portanto, parece eleger os acontecimentos relevantes de sua vida à medida que vai traçando o seu próprio perfil em uma linguagem de tom literário. A infância superprotegida e exposta a violências; o casamento e o nascimento de seu filho com o divórcio logo em seguida; o preconceito sofrido por ter se divorciado; a morte do pai; a herança; a ida ao Rio de Janeiro; os primeiros internamentos; seu trabalho no suplemento literário e, então, o internamento na instituição psiquiátrica na qual Maura se encontra ao longo da composição de seu diário, período no qual a autora se lançou em um exercício de exploração, registro e investigação de si a partir da escrita.

A introdução aponta, portanto, para uma introdução de si mesma, ou uma busca pelos acontecimentos que influenciaram sua atual condição de interna. A figura do médico é mencionada pela primeira vez, brevemente, nesta abertura do diário, quando Maura relata seu casamento e sua percepção acerca de seu sogro:

Vivi durante cinco meses em casa de meus sogros, todo este tempo acreditando-me apaixonada pelo pai do meu marido, homem forte, alto, muito bonito, de quarenta anos, coronel da Polícia Militar e comandante do batalhão existente na cidade onde morávamos. Diziam-me parecida com uma sua amante. Isto me excitava deveras. Minhas insinuações foram, porém, tão discretas, que ele jamais percebeu. Meu médico deu-me uma explicação para este fato, está registrada neste diário. (CANÇADO, 2021, p.21).

Ao mencionar sua paixão pelo sogro, Maura parece querer afirmar sua excentricidade, um comportamento desviante, tanto do ponto de vista moral quanto psicológico – instâncias nas quais a autora busca situar-se em sua apresentação. Maura descreve o sogro como “forte, alto, muito bonito” e a profissão dele dialoga diretamente com o perfil traçado anteriormente de seu próprio pai. Desse modo, a autora parece estar sob influência das teorias psicanalíticas, ao explorar o conceito do complexo de Édipo sob diferentes perspectivas. A figura do médico é mencionada pela primeira vez e é essa figura que aqui buscarei explorar, tanto quanto personagem ficcionalizado, quanto como principal presença interlocutora no diário da autora. Assim como Stella, portanto, a autora em questão confronta-se com um interlocutor e, aqui, este interlocutor, presença ouvinte e ficcionalizada – é também um elemento

norteador, provocador e disparador da escrita de si. Desse modo, podemos pensar em duas instâncias da interlocução: o interlocutor ficcionalizado no diário (no caso do médico); e o interlocutor-leitor implícito, que configura-se enquanto essa instância menos palpável, no caminho de um entendimento da recepção da obra. No próximo tópico, me debruçarei sobre o primeiro caso.

2.2.2. dr. A.

Em seu ensaio intitulado “tipologia da autoficção”, presente no livro *Ensaio sobre a autoficção* (2014), Vicent Colonna realiza uma série de conceituações no campo da escrita de si ao apontar diferentes procedimentos da escrita autoficcional. Dentre suas definições, a “autoficção biográfica” seria aquela cuja matéria central é o autor que, por sua vez, desenvolve seu texto a partir de acontecimentos do contexto real, mas que são abordados sem a pretensão ou a busca por uma exatidão rigorosa. Nas palavras do autor:

A noção plástica de autoficção, em sua acepção mais corrente e mais vaga, marca talvez uma evolução significativa da escrita de si, através da qual o procedimento autobiográfico se transforma em operação de geometria variável, cuja exatidão e precisão não são mais virtudes teológicas (COLONNA in, 2012, p.46).

Ainda segundo a perspectiva de Colonna (2014), enquanto o romance autobiográfico apresentaria o nome do autor de modo cifrado, a autoficção revelaria, sem ressalvas, os nomes do autor e de outros indivíduos presentes no contexto biográfico em questão. A esse respeito, ainda que não seja interesse central desta tese categorizar o falatório de Stella e o diário de Maura em classificações e conceituações precisas, esse último consiste em um diário em primeira pessoa, assinado e publicado pela própria autora e no qual a maioria dos nomes com quem ela relaciona-se e dialoga, ao longo de seus escritos, encontram-se revelados.

Desse modo, ao narrar e registrar seu dia a dia no hospício, Maura menciona inúmeros nomes que ocupam diferentes funções no hospital: internas, médicos, terapeutas ocupacionais, guardas, enfermeiras, etc. O nome de dr. A., contudo, não nos é revelado ao longo do diário. Além de dr. A., há também um outro médico cujo nome Maura prefere suprimir: dr. J.; que, por sua vez, participa de episódios nos quais

apresenta um comportamento antiético e desrespeitoso para com a autora. Assim sendo, os dois médicos encontram-se em posições opostas no relato de Maura: o primeiro, dr.A., é o médico com quem Maura inicia atendimentos psiquiátricos e sessões de análises dentro do hospital e, logo em seguida, torna-se objeto de seu interesse, e o segundo médico aparece como ilustração para uma atuação a qual a autora critica e condena fortemente.

Além das exceções supracitadas, porém, Maura dá nome às pessoas com quem convive e desenvolve seu relato sempre neste “entre” que compõe uma espécie de fissura entre o testemunho da crueldade e o desejo crescente de tornar-se escritora, de ficcionalizar a própria vida e de encontrar a matéria de sua literatura, ao dar forma e conceber um projeto estético. Entre um relato e outro, a autora ensaia espécies de contos, e troca a data de registo por um título, como acontece em “O jogo” (p.37), por exemplo, momento no qual narra sua relação com seu analista, ou em “o crime da gravata nova” (p.44), no qual narra o episódio de quando jogou água gelada no rosto e na roupa de dr. J., como modo de exercitar sua ficção ou tensionar esse lugar do testemunho e do ficcional. Quanto ao primeiro caso de ficcionalização, portanto, podemos observar o seguinte:

o jogo

Qualquer reação, se estamos diante de um analista (ou com pretensões a), é sintomática, reveladora de conflitos íntimos, ponto de partida para as mais variadas interpretações. Em se tratando de simbologia, somos traídos a cada instante (ignoro se sobra algum prazer na vida para estes interpretativos analistas). Jamais expressamos a verdade – que passa por caminhos sinuosos, apenas conhecidos do “monstro” a nossa frente, o analisa, único que não se deixa enganar. (CANÇADO, 2021, p.37).

Ao associar a figura do analista à imagem do monstro do qual nada pode escapar, pois detentor da verdade absoluta e mestre de todas as interpretações, a autora questiona a prática psicanalítica embora a partir de uma escrita que se propõe confessional – Maura fala e escreve sobre si. Desse modo, a autora instaura uma espécie de conflito, ainda que com um posicionamento provocativo e em tom irônico, persistente na prática analítica bem como na escrita. Dr. A é seu interlocutor no processo psicoterapêutico narrado e registrado ao longo de seus escritos, assim como a figura do leitor é um elemento fundamental para a composição do diário. A diferença fundamental, contudo, é que com o analista, Maura estabelece jogos, provocações,

ocultamentos; já para o leitor, a autora sustenta a pretensão de entregar um relato cuja brutalidade circunstancial e testemunhal coexistem com seu exercício estético. O jogo com o analista diferencia-se do jogo com o leitor, esse interlocutor aberto também à fruição, por mais complexa e paradoxal que seja essa fruição em obras desta categoria.

Desse modo, há, ao longo do diário, o relato dos dias, as reflexões sobre si e um constante retorno à figura de dr. A... De modo recorrente, portanto, sua relação com o médico é apontada como o jogo mencionado. No excerto seguinte, a autora narra o início de seu processo analítico:

Conheci o médico hoje e falei com ele pela terceira vez. O tratamento que me faz tem o nome de Psicoterapia. Não sei ainda quem é este homem de boas maneiras que me analisa. Preciso ganhar sua confiança. Deve estar tentando o mesmo comigo. Quando entrei pela primeira vez no consultório disse-me: “Estou às ordens.” Achei-o sofisticado, olhei-o com ironia e respondi: “Sou eu quem está às suas ordens.” Ele ignora que manjo um pouco de Psicanálise, já comecei um tratamento com outro médico e a primeira frase que ouvi foi essa: “Estou às suas ordens”. Dr. A. deve estar muito prevenido contra mim. Fiz e sofri misérias aqui dentro. Gostaria de sentir-me mais à vontade perto dele, expor-lhe claramente minhas necessidades. Ninguém no mundo necessita mais de um amigo do que eu. Ele é correto e cerimonioso. Mostro-me petulante e cínica. Dona Dalmatie acha-o pouco inteligente. Espero que ela esteja enganada. Já pratiquei esgrima, vejo-nos perfeitamente equipados: *En garde*. Preciso desarmar-me, ficar curada, deixar para sempre o hospital. (CANÇADO, 2021, p.30).

No excerto em questão, podemos observar que, inicialmente, a figura do médico provoca, na autora, um comportamento defensivo e de desconfiança. “Quem é este outro que me analisa?”, “O que ele sabe a meu respeito?”, é o que Maura parece se perguntar e a imagem do analista encontra-se em consonância talvez com uma espécie de lugar-comum do que se pensa sobre quem realiza esse ofício: alguém que consegue capturar e interpretar comportamentos como que em um lugar hierárquico. A autora pressupõe, ainda, que o analista deve ter algum conhecimento prévio sobre ela, devido à sua vivência no hospital, e parece buscar garantir alguma prevenção em relação a esse médico analista por meio do conhecimento: “ele ignora que manjo um pouco de Psicanálise”. Há, contudo, ao fim do excerto, um desejo por parte da autora de abdicar do jogo (“Preciso desarmar-me”), se entregar a uma posição de vulnerabilidade (“Ninguém no mundo necessita mais de um amigo do que eu”), para, quem sabe, atingir uma almejada cura e deixar de vez o hospital.

A análise é associada, inicialmente, a um jogo de esgrima: combate de armas brancas no qual os adversários tentam se atacar e se esquivar como modo de defesa um do outro. Assim seria, então, a troca analítica: um campo de tensões. A autora, que afirma entender um pouco de psicanálise, parece tocar em um dos conceitos fundamentais desenvolvidos por Sigmund Freud (1856-1939) ao longo de sua obra: a noção de transferência⁸ que ocorre na relação analista / analisando. Maura, então, demonstra um interesse relevante pelo médico e o põe em uma importante posição de interlocução que se complexifica ao longo do diário. Ao descrever dr. A., a autora diz o seguinte:

Dr. A. é simpático. Todos dizem. Começo a achá-lo bonito. Olhos oblíquos, boca bem-feita, dentes brancos, nariz pequeno e um tanto arrebitado. Gosto de nariz arrebitado. Já escrevi que não é branco. Julgo-o sensual. Considero-o assim. Creio que desejo que ele seja assim. (Devo estar muito doida. É de manhã, cheguei agora do pátio onde Dona Dalmatie tem uma ocupação terapêutica, faz um lindo dia ensolarado). (CANÇADO, 2021, p.55).

No excerto acima, a autora descreve o médico como “bonito” e “sensual” e, em seguida, questiona a si mesma: “Devo estar muito doida”. A relação de Maura com o médico parece ocupar um lugar romantizado para a autora, quase como se ela enxergasse nessa relação uma possibilidade de escape para seus dias no hospital ao ficcionalizá-la em seus escritos. Dr. A, portanto, é mencionado ao longo de toda a obra; por vezes, como objeto de interesse afetivo, amoroso e erótico e, em outros momentos, como uma espécie de “protetor” de Maura, a quem ela costuma recorrer para realizar queixas das mais variadas ordens em relação a sua vivência na instituição.

Queixei-me a Dr. A. de que a enfermeira de nossa seção, Elba, recusa-se a falar comigo quando lhe peço alguma coisa. Hoje ele a chamou, pergunta-lhe por quê. Ela respondeu-me: “Da última vez em que ela esteve aqui deu-me um pontapé”. Ele: “Não é razão para a senhora assumir esta atitude. De hoje em diante faça-me o favor de falar-lhe quando necessário. A senhora não tem direito de “ficar de mal” com nenhum paciente. Entendido?”. (CANÇADO, 2021, 62).

⁸ É relevante destacar que o conceito de transferência, que seria, em termos simplórios e sintéticos, o deslocamento de sentimentos frente a figura do analista, foi desenvolvido ao longo de toda a teoria freudiana; no entanto, aqui me reporto, mais especificamente, ao texto “A dinâmica da transferência”, presente em *Obras completas* (1976).

A autora desenvolve, em seu relato, de que modo se dá sua relação com o médico e busca ocupar, nessa relação, um lugar de proteção. Maura tenta, de modo recorrente, uma validação e um tratamento diferenciado no contexto institucional. O recorte social e de classe faz com que Maura receba, por parte de alguns funcionários, sobretudo de alguns médicos, regalias em relação às demais internas. Se a autora, então, descreve a degradação vivenciada por ela e pelas demais internas ao longo de sua passagem pelo Hospital Gustavo Riedel, também narra e registra como o fato dela ter pertencido a uma família tradicional e ter feito parte do círculo intelectual do Rio de Janeiro daquele período a favoreceu em diversos aspectos:

Falei hoje com o médico sobre o refeitório. Combinamos que não tomarei mais refeições lá. Meu prato virá feito para o quarto. Será um prato de louça. Nada ainda está claro. Ou, não posso admitir, por um pouco de decência, talvez. (CANÇADO, 2021, p.55).

No excerto supracitado, Maura afirma ter obtido a permissão de dr. A. para comer separadamente, em seu quarto. Segundo a autora, o refeitório era um ambiente conturbado, sobretudo pelas guardas e funcionárias que mediavam o momento de alimentação das internas de modo autoritário e violento. Ao que podemos perceber, então, a figura de dr. A. representa, para a autora, também um acesso para obter uma melhor qualidade em sua vivência dentro do hospital do ponto de vista individual. Em outros momentos, contudo, Maura afirma ter o desejo de se reportar a figura de dr. A. a fim de obter melhorias no hospital como um todo, de um ponto de vista coletivo, como é caso de quando ela passa a defender a ocupação terapêutica de umas das enfermeiras da instituição, Dona Dalmatie, personagem que a autora desenvolve ao longo de seu diário e que provoca sua estima por possuir uma atuação de extrema importância no que diz respeito ao trabalho do cuidado com as internas, o que causa admiração por parte de Maura:

Estou sempre preocupada com a campanha contra o serviço de Dona Dalmatie. Dona Júlia já disse que isso vai dar em nada, porque Dona Dalmatie é louca. Jamais percebi um pouquinho de felicidade nas doentes deste hospital. O que se passa agora é inédito: quando estão trabalhando, não parecem estar num hospital de doenças mentais: alegres, rindo, trabalhando. Creio ter sido a melhor coisa que já se fez aqui em matéria de Terapêutica. Gostaria de falar ao diretor, apontar-lhe os resultados, o entusiasmo das doentes. Mas como chegar a ele se não me ouve, me encara como psicopata – e pronto? Só lhe falei uma vez depois da minha chegada. Mas falarei com dr. A. Ele é vice-diretor, deve ter alguma influência. (CANÇADO, 2021, p.71).

No contexto acima, Maura defende uma ocupação terapêutica idealizada por Dona Dalmatie, enfermeira do hospital que a autora menciona e desenvolve ao longo do diário. A ocupação em questão havia sido concebida sem um incentivo específico por parte da instituição, e o trabalho ao qual Maura se refere eram, na verdade, trabalhos e atividades artísticas, sobretudo com bordado e costura. No excerto, podemos perceber, em um primeiro momento, um movimento de diferenciação, quando a autora nomeia as internas de “doentes”, por exemplo, e se coloca na perspectiva tanto de observadora, como de alguém capaz de liderar alguma mudança no funcionamento da instituição. Em um segundo momento, porém, Maura se aproxima das internas ao afirmar que, para os médicos, não possui relevância posto que eles a encaram como “psicopata”. É significativo ainda observar que dr. A. aparece novamente ocupando um papel hierárquico dentro do hospital, que teria alguma influência ou condição de alterar o funcionamento do espaço.

Maura segue narrando sua relação com dr. A. de modo ambivalente. Em certos momentos, romantiza a relação e se diz apaixonada; enquanto em outros, adota uma postura provocativa e até desafiadora em relação ao médico. Em *A prática da psicoterapia* (1981), Carl Gustav Jung pensa o método psicoterapêutico e lança o olhar para o terapeuta, aquele que media um processo individual e também coletivo enquanto facilitador de uma melhora no sofrimento psíquico de um sujeito. Nas palavras de Jung:

Pouco a pouco foi-se verificando que se trata de um tipo de procedimento dialético, isto é, de um diálogo ou discussão entre duas pessoas. Originalmente a dialética era a arte da conversação entre antigos filósofos, mas logo adquiriu significado de método para produzir novas sínteses. A pessoa é um sistema psíquico, que, atuando sobre outra, entra em interação com outro sistema psíquico. (JUNG, 1981, p.13).

Ao pensar a psicoterapia enquanto um método dialético, o teórico insere, portanto, o terapeuta em um papel de horizontalidade e coparticipação no desenvolvimento e decorrer do processo analítico. Além disso, Jung (1981) retoma a teoria freudiana como base para esse direcionamento da compreensão do psicoterapeuta enquanto um indivíduo que não é detentor de um saber hierárquico:

Não quero dar a impressão de que estes conhecimentos caíram do céu sem mais nem menos. Eles têm sua história. Embora eu tenha sido o primeiro a levantar a exigência de análise para o próprio analista, é a Freud que devemos principalmente a inestimável descoberta de que os analistas também têm complexos, e portanto, um ou mais pontos cegos que atuam como outros tantos preconceitos. (JUNG, 1981, p.18).

Ao inserir o analista como um sujeito também portador de complexos, Freud e, posteriormente, Jung (1981), compreendem o processo psicoterapêutico como um diálogo e uma troca de mais aproximações do que distanciamentos. Assim sendo, o diário de Maura parece explorar essa relação de troca com seu médico como um modo de sustentação para as reflexões acerca de si mesma bem como enquanto sustentação para a própria continuidade do exercício com a escrita.

Em seu diário, Maura, então, escreve o seguinte:

Não sei bem explicar; as coisas me vêm por caminhos tão sinuosos. Curioso é que tenho a impressão de estar sabendo há muito tempo. O quê? Não sei. (Ou não quero dizer.) Passei a pintar-me mais, fumo bastante, com sofreguidão, até oito horas da manhã, quando ele chega. Eu quase que podia falar palavra que talvez esclarecesse tudo. Mas não. Soube que é casado. E sinto cada vez mais necessidade de vê-lo. Como será sua mulher? Bonita? Espero que não. (CANÇADO, 2021, p.63).

A autora, no excerto supracitado, e sob essa esfera da interlocução, mais uma vez romantiza a relação com seu médico, essa figura masculina que ocupa a posição de vice-diretor médico do hospital. Maura compõe um cenário de dramaticidade exagerada e teatral, quando afirma: “Passei a pintar-me mais, fumo bastante, com sofreguidão, até oito horas da manhã, quando ele chega”, ao se posicionar no papel daquela que busca, a todo custo, a atenção desse que se põe a escutá-la. A autora demonstra também seu interesse pela vida privada do médico, algo que estaria próximo a uma necessidade de romper com os distanciamentos inevitáveis que constituem a relação entre médico – paciente ou analista-analisando.

Ainda em *A prática da psicoterapia* (1981), Jung diz o seguinte sobre o método da psicoterapia, a relação médico-paciente e determinados tipos de personalidade:

Mas também é óbvio que, em se tratando de naturezas complicadas e nível intelectual elevado, nada se consegue através de conselhos benevolentes, sugestões, ou tentativas de convencê-las para este ou aquele sistema. O melhor que o médico pode fazer nesses casos é dispensar todo o seu equipamento de métodos e teorias e confiar, velando unicamente por sua

personalidade para que ela tenha firmeza suficiente para servir de ponto de referência ao paciente. E ainda deve ser levada a sério a eventualidade de a personalidade do paciente ultrapassar a do médico em inteligência, disposição, grandeza e profundidade. Em toda e qualquer circunstância são normas supremas de um método dialético que a individualidade do doente tenha a mesma dignidade e o mesmo direito de existir que a do médico, e que, por essa razão, todos os desenvolvimentos individuais do paciente sejam considerados legítimos, conquanto não se corrijam por si mesmos. (JUNG, 1981, p.20.).

Como observado, portanto, no excerto em questão, o teórico aponta para a importância da personalidade do médico que, a depender do caso, pode inclusive se sobrepor ao método. Nesse processo dialético, a personalidade do médico e a personalidade do paciente devem ser vistas e compreendidas com o mesmo grau de importância e dignidade ao configurarem-se enquanto dois sistemas psíquicos que trocam entre si de modo horizontal.

No caso do diário de Maura, contudo, se por um lado, o diálogo com dr. A. funciona como uma espécie de estímulo intelectual para a autora; por outro, a instituição psiquiátrica acaba por configurar um empasse para a realização de uma prática dialética tal qual a concebida por Jung (1981). É relevante pontuarmos, inclusive, que a obra do teórico consiste em uma publicação posterior ao momento no qual Maura foi internada. Em determinado momento da obra, a autora afirma o seguinte:

A presença de dr.A. deixa todas as doentes excitadas, falando, procurando atrair sua atenção. Até as velhas. Não sou assim: no princípio ignorava-o, aparentemente. Só ia ao consultório quando chamada. Agora vou, naturalmente, entro bem séria, completamente sonsa, dou bom-dia, falo uma coisa realmente importante. Convida-me a sentar e começamos a conversar. É o tratamento. Para mim é mais do que tratamento. Sinto tamanha necessidade de alguém que me ouça. Como gostaria de ser amada. (CANÇADO, 2021, p.63).

A descrição do abalo que a presença de dr.A. pode causar nas demais internas aponta justamente para o modo como a instituição instaura não só relações violentamente hierárquicas bem como atua na padronização e redução das mulheres que ali encontram-se a determinados diagnósticos. A autora parece afirmar o desejo de se diferenciar das demais, adotando uma postura comedida, performando a não necessidade da atenção do médico. Todavia, logo em seguida, Maura admite a relevância das sessões com dr.A. e confessa a necessidade de ser ouvida. A escuta, na perspectiva que a autora traz no excerto supracitado se assemelharia ao amor. A

atenção e a presença funcionam, portanto, como atos de generosidade e de cuidado. É assim, portanto, que Maura insiste em suas trocas com dr.A.; ainda que essa relação seja constantemente atravessada pelo funcionamento institucional. Do mesmo modo, também, Maura insiste na escrita de seu diário e na constante elaboração e reelaboração de si mesma, do tempo presente, aquele tempo em suspensão de quem vive dentro de um hospício.

É significativo pontuar que há, por parte da autora, esse constante conflito entre se diferenciar das demais internas, em muitos momentos pela própria diferença de raça e classe que ela própria afirma ao longo do diário, ao se definir como uma espécie de “centro das atenções” por sua beleza e sua distinção, como podemos observar no excerto a seguir:

Esta é a seção mais tranquila e limpa do hospital. Só desço para tomar refeições ou falar com dona Dalmatie. Embaixo é um inferno: doentes sujas e descabeladas pelos corredores, pedindo cigarros, tocando-nos, discutindo umas com as outras, as guardas gritando. Acham-me bonita, olham meu rosto pitando, fazem perguntas chatas, tocam meu cabelo, arrrrr. (CANÇADO, 2021, p.36).

Mas há, também, além do incômodo sofrido pela distinção na qual a autora se afirma, uma constante busca pela humanização das demais internas, a partir do próprio exercício da escrita, do registro de suas respectivas histórias e destaque de suas singularidades. Maura, em seu diário, escreve sobre suas colegas de quarto e sobre outras companheiras no hospital, como pretendo apontar de modo mais aprofundado mais adiante.

Quanto à relação de Maura com dr. A, é interessante perceber como a autora, no diário, se desloca do lugar de analisanda para o lugar de observadora. Enquanto dr. A representa a classe de hierarquia máxima do hospital ao ser responsável por classificar as internas a partir dos diagnósticos e do poder de decisão quanto aos internamentos; no diário, ele passa a ser objeto de análise e de interesse da autora que, a partir de sua narrativa, elabora e elucubra acerca de sua personalidade:

Entretanto, o médico, depois de rotular um indivíduo de irresponsável, inconsciente, exige deste mesmo indivíduo a responsabilidade de seus atos, ao mandar (ou permitir que se faça) castigá-lo. De que falta pode um louco ser acusado? De ser louco? É o que venho observando e sentindo na carne. Dr. A. afirma que as guardas são ignorantes, têm muitos problemas, são também neuróticas ou loucas. Naturalmente os médicos também tem problemas, são

neuróticos. E loucos. Mas não foram ainda isentos de responsabilidade perante a sociedade com a alegação de insanidade. Estes homens de aventais brancos, que decidem quanto a responsabilidade ou não de tantas pessoas, deviam ter o dever de se mostrar conscientes. Não poderiam jamais exigir de alguém aquilo que lhe negam. Como seja, a responsabilidade. Mas o fazem, afirmo. (CANÇADO, 2021, 84).

A partir da relação com dr.A, por fim, Maura reflete sobre diversos temas: a necessidade da interlocução, o espaço institucional, a prática psicanalítica, a própria loucura e seus enigmas em contraposição ao olhar científico. Em sua narrativa, há momentos em que romantiza-se a relação com o médico mas há, também, a condução de uma dicção lúcida quanto a elaboração do papel do médico dentro da instituição e dos atravessamentos ocorridos na relação e condição de analisanda.

CAPÍTULO 3 | O eu: percepções de si

3.1. A literatura é uma saúde

Stella do Patrocínio e Maura Lopes Cançado falam e escrevem sobre si. Ainda que, no caso de Stella, possamos tensionar ainda mais os limites de sua fala enquanto objeto estético (testemunho ou poesia?) há, em ambas as obras, um eu que se encontra em constante estado de elaboração; obras cuja matéria imbrica-se com a própria vida.

O ponto que me interessa cada vez mais, à medida que esta tese toma corpo, é a noção de interlocutor em suas diversas configurações: o interlocutor enquanto uma presença física apreensível; o interlocutor enquanto elemento/ dispositivo composicional; e o interlocutor enquanto um futuro leitor ou crítico, aquele capaz de potencializar, restringir ou manipular a matéria poética. Constantemente, portanto, persigo, elaboro e reelaboro alguma pergunta; e a pergunta que me faço neste capítulo é: de que modo o interlocutor atravessa as escritas de si dessas autoras?.

No texto “A escrita de si” (1984), presente no livro *Ditos e escritos: ética, política e sexualidade* (2004), Michel Foucault, logo no início, demarca sua temática ao afirmar que o ensaio em questão se volta para as “artes de si mesmo” (p.144), e aponta para o recorte do que ele chama de uma “estética da existência e o domínio de si e dos outros na cultura greco-romana” (p.144). No texto de Foucault (2004), então, os estudos acerca da escrita de si no contexto clássico aparecem, como observado, em relação a um sujeito outro que nos atravessa enquanto indivíduos.

Ao pensar a escrita de si no contexto clássico, o teórico em questão aponta para um certo caráter disciplinador relativo a essa prática. A escrita de si funcionaria, no mundo clássico, como um exercício de elevação do caráter. Ao registrar os pensamentos, portanto, sobretudo aqueles moralmente questionáveis, o indivíduo entraria em confronto consigo mesmo e teria, por consequência, a possibilidade de um aprimoramento de suas atitudes. Nas palavras do autor, mais especificamente:

A escrita de si mesmo aparece aqui claramente em sua relação de complementaridade com a anacorese: ela atenua os perigos da solidão: oferece aquilo que se fez ou se pensou a um olhar possível; o fato de se obrigar a escrever desempenha o papel de um companheiro, suscitando o respeito humano e a vergonha; é possível então fazer uma primeira analogia; o que os outros são para o asceta em uma comunidade, o caderno de notas será para o solitário. Mas, simultaneamente, é levantada uma segunda analogia, que se refere à prática da ascese como trabalho não somente sobre os atos, porém mais precisamente sobre o pensamento: o constrangimento que a presença do outro exerce na ordem da conduta, a escrita o exercerá na ordem dos movimentos anteriores da alma; (FOUCAULT, 2004, p.145).

Como podemos observar, então, a escrita de si, na Idade Antiga, aparece como uma espécie de exercício de disciplina para o próprio pensamento e para a formação do caráter. Ao romper com a solidão absoluta do pensamento, ou melhor, ao permitir a materialização desses pensamentos, a prática da escrita põe esse indivíduo diante do olho de um outro. Escrever sobre si seria um caminho para melhor viver em sociedade, portanto. E teria relação com uma prática do cuidado. Foucault (2004), mais a frente, afirma o seguinte:

Parece que, entre todas as formas tomadas por esse treino (e que comportava abstinências, memorizações, exames de abstinências, meditações, silêncios e escuta do outro), a escrita – o fato de escrever para si e para outro – tenha desempenhado um papel considerável por muito tempo. (FOUCAULT, 2004, p.146).

Ao refletir sobre o caráter da escrita como um treinamento de si, o autor prossegue seu ensaio ao analisar dois gêneros principais desse período clássico: os “hupomnêmata” e a “correspondência”. O primeiro se configurava, inicialmente, como um livro de registro de diversas ordens - contabilidade, agenda, etc -, mas, logo em seguida, passou a corresponder a uma espécie de “livro de vida” ou “guia de conduta” no qual anotava-se todo o tipo de pensamento ou reflexão relevante para o sujeito que o desenvolvia. Desse modo, os hupmnêmata passaram a ser uma espécie de diário repleto de reflexões, citações de autores, pensamentos considerados relevantes, etc. Nesse caso, é significativo pensar em uma espécie de gênero fragmentário, diário de referências múltiplas no qual diferentes vozes dialogam e se entrecruzam. Nas palavras de Foucault (2004), sobre a importância que esse gênero apresentou:

Ali se anotavam citações, fragmentos de obras, exemplos e ações que foram testemunhadas ou cuja narrativa havia sido lida, reflexões ou pensamentos ouvidos ou que vieram à mente. Eles constituíam uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas; assim, eram oferecidos como tesouro acumulado para releitura e meditação posteriores. (FOUCAULT, 2004, p. 147).

O que o autor chama de “tesouro acumulado”, portanto, constituía-se de uma série de referências de determinado indivíduo que se dedicava a uma espécie de aprimoramento de conduta. Os hupomnêmatas, então, ao meu ver, pressupunham uma escuta atenta do outro: atenção minuciosa ao que nos atravessa, nos rodeia e nos afeta. Ou seja, a partir desse registro de tudo o que me chega como relevante, eu posso me aproximar de algum tipo de compreensão subjetiva e elevar o meu caráter. Esse gênero, na Idade Antiga, possuía relação, portanto, com a memória, com o registro dos discursos do outro como modo de compreensão de si mesmo materializando-se em um arquivo a ser consultado, internalizado.

Além dos hupmnêmatas que, na análise foucaultina correspondiam a uma espécie de treinamento de si a partir de discursos diversos, o autor também analisa o gênero da correspondência na antiguidade clássica, a partir da leitura das cartas escritas por Sêneca. Nesse percurso, Foucault (2004) aponta novamente a questão da presença desse outro enquanto elemento constitutivo da escrita de si ao observar aproximações e distanciamentos entre os dois gêneros estudados:

O trabalho que a carta opera no destinatário, mas que também é efetuado naquele que escreve pela própria carta que ele envia, implica portanto uma “instrospecção”; mas é preciso compreendê-la menos como um deciframento de si por si do que como uma abertura que se dá ao outro sobre si mesmo. (FOUCAULT, 2004, p. 157).

Nesses gêneros da escrita de si, há um constante confronto com um outro e há, também, uma exposição de si que não corresponde a uma mera exposição à “decifração”, mas sim a algo mais complexo e conflituoso que ocorre nesse espaço da troca.

Em termos gerais, Foucault (2004) aponta para o surgimento da escrita de si associada a um cuidado de si; sobretudo no gênero da correspondência, que é quando se inicia uma tendência ao relato cotidiano como modo de observar e avaliar as atitudes adotadas no dia que passa. Nas palavras do autor:

Nada indica que essa “revisão do dia” tenha tomado a forma de um texto escrito. Parece que foi na relação epistolar – e consequentemente para colocar a si mesmo sob os olhos do outro – que o exame de consciência foi formulado como um relato escrito de si mesmo: relato da banalidade cotidiana, das ações corretas ou não, da dieta observada, dos exercícios físicos ou mentais que foram praticados. (FOUCAULT, 2004, p.160).

Esse caráter de abertura aos olhos de um outro encontra-se presente tanto no diário de Maura, quando a autora resolve registrar seus dias no hospício e adentrar nas temáticas da loucura, do feminino, do delírio, dentre tantas outras; quanto no falatório de Stella, quando a poeta consente em ser gravada por suas interlocutoras e escolhe aquela prática como seu exercício no ateliê de livre criação.

Embora Gilles Deleuze (1925-1995) não seja propriamente um autor que investigou as escritas de si como essa espécie de categoria, mesmo por que suas teorias caminham na contramão das classificações, em *Crítica e Clínica* (1997) há o interesse na busca por uma concepção de literatura tanto enquanto linguagem estética como enquanto linguagem atravessada pelos desvios e limites tensionados por aquele que escreve. Logo em seu prólogo, Deleuze (1997) afirma:

O limite não está fora da linguagem, ele é o seu fora: é feito de visões e audições não-linguajeiras, mas que só a linguagem torna possíveis. Por isso há uma pintura e música próprias da escrita, como efeito de cores e de sonoridades que se elevam acima das palavras. É através das palavras, entre as palavras, que se vê e se ouve. Beckett falava em “perfurar buracos” na linguagem para ver e ouvir o que “está escondido atrás”. De cada escritor é preciso dizer: é um vidente, um ouvidor, “mal visto mal dito”, é um colorista, um músico. (DELEUZE, 1997, p.9).

O escritor, portanto, é aquele que inventa uma nova língua – a partir dos sentidos - situando-a sempre nos limites de toda e qualquer sintaxe. O delírio, desse modo, é constituinte desse fazer; delírio esse que se diferencia do delírio da acepção clínica, evidentemente. A literatura, para o autor, é uma linguagem situada na fronteira e, por isso, permite uma elaboração delirante no sentido de potencializar sentidos, ao invés de fechá-los. Há, portanto, essa relação entre literatura e uma estruturação de si. Nas palavras de Deleuze (1997):

Essas visões, essas audições não são um assunto privado, mas formam as figuras de uma história e de uma geografia incessantemente reinventadas. É o delírio que as inventa, como processo que arrasta as palavras de um extremo a outro do universo. São acontecimentos na fronteira da linguagem. Porém,

quando o delírio recai no estado clínico, as palavras em nada mais desembocam, já não se ouve nem se vê coisa alguma através delas, exceto uma noite que perdeu sua história, suas cores, seus cantos. A literatura é uma saúde. (DELEUZE, 1997, p. 9).

Seguindo o caminho dessa distinção, proposta pelo teórico em questão, entre o delírio clínico e o delírio constituinte da própria linguagem literária, acredito em um distanciamento entre as produções de Stella e de Maura de seus respectivos diagnósticos ao longo dos internamentos em instituições psiquiátricas. Lê-las é, portanto, um exercício também de despatologizar a escrita e a fala.

Em seu primeiro ensaio do *Crítica e clínica* (1997), portanto, Deleuze desenvolve sua concepção de literatura atrelada à teoria filosófica que defende, cujos conceitos de “desvio” e “devir” constituem noções centrais. Tanto a literatura, portanto, quanto a proposta filosófica do teórico encontram-se em contraposição às dicotomias e dualismos. O autor, então, se opõe e critica a psicanálise de Sigmund Freud (1856-1939) assim como apresenta uma concepção de literatura enquanto algo além da matéria vivida, bem como além da pura formalização estética. Nas palavras de Deleuze (1997):

Escrever não é contar as próprias lembranças, suas viagens, seus amores e lutos, sonhos e fantasmas. Pecar por excesso de realidade ou de imaginação é a mesma coisa: em ambos os casos é o eterno papai-mamãe, estrutura edipiana que se projeta no real ou se introjeta no imaginário. É um pai que se vai buscar no final da viagem, como no seio do sonho, numa concepção infantil da literatura. Escreve-se para pai-mãe. (DELEUZE, 1997, p.12).

Desse modo, o teórico situa a literatura em uma espécie de limite, de entrelugar; como um atravessamento constante da matéria vivida e da forma sem restringir-se ao purismo estético ou ao meramente biográfico. “Algo que se passa entre os sexos, entre os gêneros, ou entre os reinos.” (p.11), afirma Deleuze (1997), fazendo referência a André Dhôtel; e com suas proposições, penso que o falatório de Stella encontra ressonâncias e possibilidades de leitura a partir desses caminhos deleuzianos. “Reinos dos bichos e dos animais é o meu nome” é a fala de Stella que dá título ao livro organizado por Viviane Mosé em 2001, uma fala que subverte o eu confessional convencional, o eu localizado e bem definido, ao passo que esse eu se expande a partir de um nome próprio que não é a nomeação de um sujeito único, mas que constitui um reino, composto por bichos e animais múltiplos. O eu apresentado

por Stella, como explorarei de modo mais detalhado mais a frente, é um eu expandido, que ultrapassa o eu individual. Já no diário de Maura, encontramos um eu mais localizado, que se alinha ao fato de que houve uma intenção clara por parte da autora de publicar os seus escritos.

Hospício é Deus (1965) é o título escolhido por Maura para o diário dos seus dias em uma instituição psiquiátrica; título esse que associa o espaço manicomial à concepção de Deus que se apresenta. A autora, em seus escritos, se refere a uma cosmogonia ocidental e cristã, que aponta para um Deus onisciente, onipresente, que vigia e pune os corpos do pecado. Segundo a autora:

Mais ou menos nesta época me impuseram deus, um ser poderoso, vingativo, de quem nada se podia ocultar. A resistência em me preocupar com a imortalidade da alma. Por que temia ser enterrada viva, ao invés de temer algo mais sério, o julgamento Divino? O inferno me estava reservado, tinha quase certeza, no entanto meu verdadeiro medo era imaginar-me sob os sete palmos de terra, sem me mover ou respirar. (CANÇADO, p.16, 2021).

No excerto supracitado, a autora menciona um dos medos que acometeu a sua infância, o qual chegamos a mencionar anteriormente: o medo de ser enterrada viva. Além disso, a concepção de Deus lhe foi apresentada com a composição da imagem de um ser poderoso, vingativo, de quem nada se podia ocultar. O medo de ser enterrada viva também se encontra relacionado, inclusive, com o ritual cristão do sepultamento, o que aponta, mais uma vez, para uma associação metafórica com a cosmogonia cristã.

Pouco mais a frente, encontramos a frase que intitula o diário em questão:

Estou de novo aqui, e isto é ----- . Por que não dizer? Dói. Será por isto que venho? – Estou no Hospício, deus. E hospício é este branco sem fim, onde nos arrancam o coração a cada instante, trazem-no de volta, e o recebemos: trêmulo, exangue – 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. São mãos longas levando-nos para não sei onde – paradas bruscas, corpos sacudidos se elevando incomensuráveis: Hospício é não se sabe o quê, porque Hospício é deus. (CANÇADO, 2021, p. 26).

No excerto, podemos observar, por parte da narradora, uma composição imagética e metafórica desse espaço que é o hospício. É nesse momento específico que a autora inicia o seu registro dos dias na instituição. Até então, o que podíamos observar era

uma espécie de introdução autobiográfica das páginas que se seguiriam. No início do excerto, deus é o interlocutor a quem a autora recorre e, ao final, deus é o próprio hospício, esse olho do qual não se pode fugir. É relevante pontuar que há uma intenção de pensar o espaço a partir da composição da imagem literária: em um primeiro momento, o hospício é um branco sem fim; em seguida, o hospício é uma coroa de flores frias, possivelmente àquelas enviadas nos rituais católicos no momento de uma morte e, por fim, chegamos a metáfora final: hospício é deus. E esse deus foi anteriormente situado enquanto o deus onisciente, vigilante de todos os pecadores.

Maura, portanto, situa o espaço manicomial enquanto lugar de morte. Uma morte que está situada em uma perspectiva cristã e ocidental. Em contrapartida a essa composição imagética do diário, então, ao fim do seu *Crítica e clínica* (1997), para retomar esse texto mais uma vez, Deleuze nos fala da literatura enquanto uma possibilidade de vida, a capacidade de criar saúde e de situar-se na contramão de um discurso dominante, que prevê a superioridade de alguma raça ou função. Nas palavras do teórico:

Embora remeta sempre a agentes singulares, a literatura é agenciamento coletivo de enunciação. A literatura é delírio, mas o delírio não diz respeito a pai-mãe: não há delírio que não passe pelos povos, pelas raças e tribos, e que não ocupe a história universal. Todo delírio é histórico-mundial, “deslocamento de raças e continentes”. A literatura é delírio e, a esse título, seu destino se decide entre dois polos do delírio. O delírio é uma doença, a doença por excelência a cada vez que erige uma raça pretensamente pura e dominante. Mas ele é a medida da saúde quando invoca essa raça bastarda e oprimida que não para de agitar-se sob as dominações, de resistir a tudo que esmaga e aprisiona e de, como processo, abrir um sulco para si na literatura. (DELEUZE, 1997, p.15).

Deleuze (1997) situa, portanto, a doença como o resultado de um movimento de domínio esmagador. Enquanto que a literatura seria uma possibilidade de organização coletiva para um determinado povo oprimido. Havemos de relacionar, portanto, os escritos e a fala das autoras em questão com esse recorte teórico deleuziano, cujo cerne é o entendimento da obra de arte como o movimento oposto a um determinado movimento dominante, impulsionador de violências.

3.2. O eu e o outro: literatura e psicanálise

Investigar e perseguir a forma como Maura e Stella se autorrepresentam em suas respectivas poéticas implica em uma tentativa de compreensão dos conceitos de sujeito, de outro, bem como da própria linguagem para determinadas teorias; sobretudo àquelas relacionadas à psicanálise, assim como para algumas abordagens pós-estruturalistas, como observamos anteriormente nos pressupostos deleuzianos. Ocorre que o argumento que sustento na presente tese se encaminha para a leitura de Maura Lopes Cançado enquanto uma autora que escreve a partir de um eu bem delineado e da busca por interlocutores também localizados, enquanto que na fala de Stella do Patrocínio nos deparamos com um eu que se transmuta e transcende a própria matéria em detrimento de um eu linear. Há, no entanto, uma aproximação entre essas poéticas se pensarmos que o eu de Maura também entra em expansão quando ela empresta sua voz a outras mulheres institucionalizadas. E essa é a hipótese que tomo como ponto de chegada.

A noção de outro encontra-se presente na teoria psicanalítica de Jaques Lacan (1901-1981) e em seus seminários como um conceito fundamental para a própria compreensão do sujeito. O Outro pode ser compreendido, portanto, em determinados momentos, enquanto um lugar de onde o sujeito receberia sua própria mensagem de um modo invertido. Em seu texto *O estádio do espelho como formador da função do eu* (1998), Lacan investiga as percepções primordiais de si no processo de desenvolvimento do indivíduo. Para o teórico, o bebê de seis meses é capaz de perceber-se na imagem especular e situar-se no espaço onde se encontra:

A assunção jubilatória de sua imagem especular, por esse ser ainda mergulhado na impotência motora e na dependência da amamentação que é o filho do homem no estágio de infans, parece-nos pois manifestar, numa situação exemplar, a matriz simbólica em que o Eu se precipita numa forma primordial, antes de se objetivar na dialética da identificação com o outro e antes que a linguagem lhe restitua, no universal, sua função de sujeito. (LACAN, 1998, p.98).

Lacan (1998) se refere, portanto, a uma percepção de si que situa-se em um momento anterior a uma relação dialética com o outro bem como é anterior à própria linguagem. A função do estádio do espelho é apresentada como um meio de estabelecer relação com o mundo anterior e o mundo circundante; no entanto, essa relação é marcada

por uma insuficiência que irá estruturar todo o desenvolvimento posterior do indivíduo. Nas palavras de Lacan (1998), mais precisamente:

Esse desenvolvimento é vivido como uma dialética temporal, que projeta decisivamente na história a formação do indivíduo: o *estádio do espelho* é um drama cujo impulso interno precipita-se da insuficiência para a antecipação – e que fabrica para o sujeito, apanhado no engodo da identificação espacial, as fantasias que sucedem uma imagem despedaçada do corpo até uma forma de sua totalidade que chamaremos de ortopédica – e para a armadura enfim assumida de uma identidade alienante, que marcará com sua estrutura rígida todo o seu desenvolvimento mental. (LACAN, 1998, p.100).

O autor, no texto em questão, prossegue sua reflexão teórica a partir da noção de um sujeito que é impensável do ponto de vista absoluto, e apresenta o estágio do espelho como um momento significativo para a compreensão de conceituações como as de neurose obsessiva, narcisismo, histeria, dentre outros interesses do campo psicanalítico. Para a presente pesquisa, contudo, me interessa sobretudo as interrelações entre o sujeito psicanalítico e o sujeito literário, seus imbricamentos e inter-relações. Ou, melhor dizendo: me interessa tensionar esses sujeitos, assim ocorre nas obras aqui elegidas como *corpus*.

Em sua pesquisa intitulada *O fluxo e a cesura: um ensaio em linguagem, poesia e psicanálise* (2012), Paulo Sérgio Jr dedica-se a pensar, justamente, o poético em diálogo com outras instâncias da linguagem, sobretudo com aquelas sistematizadas pela linguística e pela psicanálise. Nas palavras do autor, acerca de seu interesse central:

Convém articular em que medida a instância poética encarna um *granu salis* para a ciência da linguagem – ou é por ela considerada uma excrescência, ou resta forçosamente diluída nos humores do uso cotidiano da língua, isto é, como um dado capaz de ser encerrado num conjunto que se quer como totalidade, homogeneizado entre outros em favor de uma estrutura esperançosamente sólida -, ao passo que com Jacques Lacan (1901-1981) chega decisivamente a constituir, enquanto ruptura, uma esfera indispensável à reflexão psicanalítica. (SOUZA JR, 2012, p.22).

Ora, o autor apresenta-se interessado em percorrer os estudos empreendidos pelos dois teóricos do contexto estruturalista: Ferdinand Saussure (1857-1913) e Jacques Lacan (1901-1981), a fim de analisar de que maneira o poético é concebido, ou, melhor dizer: de que maneira a esfera do poético escapa ou é incorporado. Souza

Jr (2012) continua a observar que a poesia teria, portanto, um fim em si mesma e, portanto, consistiria em um empasse quanto a impossibilidade de uma sistematização. O autor menciona, curiosamente, que Saussure teria optado por deixar de fora de publicação uma série de análises de poemas que realizou no contexto de seu *Cours de Linguistique Générale*. Sendo assim, o pesquisador afirma:

Desse modo, frente a tantas hiências que se recobrem, a obra de Saussure mostra-se inegavelmente um quiasma, do qual partiremos e ao qual retornaremos – sem dele sair, em verdade. Afinal, na tentativa de escutar a poesia, o fundador da linguística moderna talvez tenha encontrado na linguagem precisamente um nó tão arcaico quanto inescapavelmente atual, e que aqui notadamente nos interessa: um nó dinâmico, que ata desde sempre a si próprio e que não cessa de ludibriar as investidas que, de um jeito ou de outro, sempre tentam mais ou menos desajeitadamente lhe segurar as pontas. (SOUZA JR, 2012, p.35).

Saussure, portanto, não falou de poesia quando pensou na estruturação de uma ciência da linguagem com seu curso. E para a psicanálise lacaniana, também, a poesia parece não ser passível de interpretação ao passo que configura um desvio, uma ruptura, o contraditório inapreensível, impossível do possível. Souza Jr (2012), portanto, se detém, em sua tese, a investigar de que maneira a linguística e a psicanálise tocam ou desviam-se do campo do poético, compreendendo o poético como esse ponto do inapreensível.

Pensar a relação da psicanálise - em seu contexto estruturalista - com a literatura apresenta, contudo, suas ambivalências. Sobretudo na obra de Sigmund Freud (1856-1939) que, embora aponte, em determinados momentos, para esse caráter inapreensível da literatura, em outros apresenta uma análise interpretativa de algumas obras com o intuito de ilustrar e sistematizar uma teoria. Freud, em seu texto “O delírio e os sonhos da Gradiva de W. Jensen” (1907), está interessado em desdobrar suas investigações acerca da natureza dos sonhos mas escolhe, intencionalmente, analisar o sonho a partir da literatura. Segundo o autor, o sonho descrito em uma composição literária estaria mais próximo da visão psicanalítica do que de uma visão científica e, ao refletir metalinguisticamente, afirma:

No entanto, essa desilusão não diminuirá nosso interesse pela forma como os escritores se utilizam do sonho. Se tal investigação não trouxer nada de novo sobre a essência dos sonhos, talvez nos proporcione, a partir desse ângulo, algum vislumbre da natureza da produção literária. (FREUD, 2015, p. 16).

Freud (2015), no texto em questão, prioriza seu interesse pelo comportamento do personagem central da *Gradiva*, de Wilhelm Jensen (1837-1911), no que diz respeito a uma confusão entre sonho e realidade, mas, em determinado momento, ao se deparar com passagens do texto literário passíveis de interpretações plurais, o teórico da psicanálise vislumbra brevemente a natureza literária anteriormente mencionada:

É uma prerrogativa do escritor nos deixar nesta incerteza; com a beleza de sua linguagem, com a engenhosidade de sua trama ele nos recompensa provisoriamente a confiança que nele depositamos e a simpatia, ainda não justificada, que nos dispomos a sentir pelo seu herói. (FREUD, 2015, p.25).

Desse modo, o teórico aponta tanto para a natureza estética propriamente dita do texto literário, quanto para seu caráter inapreensível no que diz respeito a uma contraposição a certezas absolutas. Ainda assim, Freud (2015) prossegue com sua análise do protagonista a fim de propor uma reflexão sobre o sonho por um viés não cientificista e a reflexão sobre o literário e o poético é posta em um segundo plano. Me interessa, portanto, justamente esse ponto do literário que nos escapa, do texto poético enquanto materialidade não parafraseável. E essa é uma questão presente nas obras que tomo como objeto.

É interessante observar que, em *Psicanálise e literatura* (1978), Jean Bellemin-Noël busca encontrar aproximações ao apontar para uma concepção de psicanálise (de linha freudiana) como um saber não sistematicamente fechado; assim como, aponta para a literatura enquanto linguagem estética que pode abarcar parte de uma “inconsciência”. “O poema sabe mais que o poeta” (p.13), afirma o autor. E isso me leva a pensar que há, na concepção de literatura apresentada pelo autor, a compreensão de uma linguagem artística cuja composição é também de uma ordem estética. Nas palavras de Bellemin-Noël:

Mas a literatura também é algo diferente do corpo mais ou menos embalsamado das ideias já feitas, que se fizeram fora do contexto imediato, onde cada um se debate: não somente dos discursos consignados antes de nós e longe de nós, mas também um discurso particular. Durante muito tempo, ela foi chamada e considerada “útil” e “agradável”; a utilidade provinha do prazer oferecido; a satisfação devia-se a sua inutilidade para a vida. Discurso literário significa discurso desequilibrado sobre a realidade. Nisto está o seu encanto, seu drama e sua sorte maravilhosa. (BELLEMIN, NOËL, 1978, p. 12).

Em sua tentativa de abarcar o literário, é em diálogo com a doutrina psicanalítica que Bellemin-Nöel desenvolve seu percurso teórico. Ou, melhor dizendo, seu intento fundamental é justamente: “descrever os princípios e o leque de meios que a psicanálise colocou a nossa disposição para nos permitir ler melhor a literatura” (p.13). Aqui, no entanto, não me proponho a realizar uma crítica baseada em tais preceitos, mas sim tensionar a compreensão do eu literário e deste eu composicional em diálogo com um interlocutor e, para tanto, o trabalho de Bellemin-Nöel (1978) trouxe apontamentos esclarecedores. Sobretudo no que diz respeito à relação da psicanálise com a literatura: este enigma sem solução.

Bollemin-Nöel (1978) acredita, portanto, que a psicanálise enquanto doutrina, pode configurar-se como um relevante método de leitura. Há, no entanto, algo na literatura que nos escapa do sistemático, a meu ver. E ainda que as poéticas de Maura e de Stella encontrem-se imbricada com suas próprias vidas e, melhor dizendo, suas condições, não podemos negar o que em suas obras há de potencialmente imagético.

Ainda neste caminho de buscar uma relação entre a psicanálise e a literatura e, neste caso, mais especificamente entre a dor psíquica e a potência criativa, Julia Kristeva (1989), em sua obra *O sol negro*, busca refletir sobre as produções estéticas desenvolvidas diante da barbárie e do horror. Segundo Kristeva (1989), uma retórica do apocalipse foi a tendência que ocorreu após a Segunda Guerra mundial que nos levou a um contato vertiginoso com a banalidade das imagens e a um certo recolhimento, retenção da palavra. Segundo a autora:

Por um lado, a arte da imagem prima pela mostra bruta da monstruosidade: o cinema permanece como arte suprema do apocalíptico, quaisquer que sejam os seus requintes, de tanto que a imagem tem poder de “fazer-nos caminhar no medo”, como já o vira Santo Agostinho. Por outro lado, a arte verbal e pictórica torna-se “busca inquieta e infinita de sua fonte. (KRISTEVA, 1989, p.203).

Segundo a autora, portanto, há uma espécie de dicotomia entre palavra e imagem que representa a produção estética do pós-guerra. Para Kristeva (1989), enquanto a imagem ocupa-se da espetacularização, a palavra entra em uma espécie de crise melancólica. Ora, se pensamos então nas produções de Maura e de Stella, podemos apontar para uma poética da resistência, que vai sendo elaborada na contracorrente

de um ambiente hostil, ainda que esse fazer desenvolva-se a partir da matéria da barbárie.

Em um dos ensaios deste *Sol negro* (1989), a autora em questão dedica suas reflexões à obra *A dor*, de Marguerite Duras. Obra essa que, como muitas das obras da escritora francesa em questão, acontece entre o autobiográfico e o ficcional em uma composição esteticamente fragmentária, não cronológica, mas que abarca um real violento.

É relevante apontar que, em seu ensaio, Kristeva (1989) considera a poética de Duras e sua produção que abarca variadas linguagens: o cinema, o teatro, a literatura. Há, portanto, essa tentativa por parte da autora de contrapor o efeito estético da dor no cinema e o efeito estético da dor na literatura, como já mencionado. A esse respeito, então, a autora afirma:

Compreende-se agora que não se deve dar os livros de Duras aos leitores e leitoras frágeis. Vendo os filmes das peças, encontrarão essa mesma doença da dor, mas peneirada, envolta num encanto sonhador, que a suaviza e a torna, assim, mais factícia e inventada: uma convenção. Os livros, pelo contrário, nos fazem beirar a loucura. Eles não a mostram de longe, não a observam nem a analisam, para com ela sofrer a distância, na esperança de uma saída, por bem ou por mal, um dia ou outro... Bem pelo contrário, os textos domesticam a doença da morte, tornam-se um com ela, nela estão no mesmo nível, sem distância nem escapatória. Nenhuma purificação nos espera no desfecho desses romances ao nível da doença, nem a de um estar-melhor, nem a promessa de um além, nem mesmo a beleza encantadora de um estilo ou de uma ironia, que constituiria um prêmio de prazer além do mal revelado. (KRISTEVA, 1989, p. 2006).

Há, portanto, a crença na palavra como potência de um real avassalador cuja promessa esperançosa não se torna possível. O “prêmio de prazer”, que Duras não entrega enquanto temática, talvez configure uma espécie de encantamento pelo próprio poético, ao qual não escapamos e que, nos casos de Stella e Maura, nos leva para o paradoxo da atrocidade mencionado no início desta tese: é como se o prazer estético carregasse uma espécie de culpa – se pensarmos na perspectiva do leitor. Mas analisar de que modo Duras faz da dor sua matéria poética, intencionalmente ao tensionar o real e toda a sua complexidade nos ilumina de alguma maneira, pois, assim como Duras, as autoras aqui em análise não apontam, em suas produções, para a crença em uma possível salvação ou transformação de suas respectivas condições, mas, ainda assim, continuam a produzi-las e elaborá-las.

Em sua tese intitulada *Escritas de si escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea* (2006), Diane Klinger busca aproximações entre a literatura e a antropologia e acaba por realizar um importante estudo que elucida aspectos teóricos acerca do entrecruzamento de categorias como a ficcional e não ficcional, a autoficção e a escrita de si, o biográfico e o literário, dentre outras. A autora em questão, a partir da análise de alguns romances contemporâneos, observa e aponta para a tendência do retorno do autor nas escritas de si. Isso significa um retorno do sujeito enquanto temática na narrativa, ou um retorno dessa possibilidade de teorização que surge novamente após autores do pós-estruturalismo, a exemplo de Michel Foucault e Rolando Barthes terem lançado suas reflexões sobre a morte do autor no texto literário. Segundo Klinger, em verdade:

Embora exacerbada na cultura burguesa da Ilustração, a cultura burguesa não é nem um aspecto moderno nascido da Reforma, nem um produto do romantismo; é uma das tradições mais antigas do Ocidente – uma tradição já bem estabelecida, profundamente enraizada, já quando Agostinho começa a escrever suas *Confissões*, que geralmente são citadas como o primeiro referente de uma escrita autobiográfica. (KLENGER, 2006, p.26).

Ao retomar, portanto, uma contextualização histórica das escritas de si, a autora retoma os textos de Michel Foucault já aqui mencionados a respeito dessa escrita da Idade Antiga, ou seja, antecedendo em muito tempo o período do romantismo, que talvez tenha intensificado essa tendência com o centramento burguês na individualidade. Klinger (2006) ainda aponta a relação existente entre uma escrita de si e a concepção cristã ocidental, que se desenvolve com o declínio da antiguidade clássica. Nas palavras da autora:

Assim, ao constituir o mundo da transcendência, separando o mundo celeste do terreno, o cristianismo constrói outra concepção da subjetividade, em cujo fundamento está a renúncia: é pela renúncia ao mundo terreno que a subjetividade se forja face a um Deus impessoal e onipotente. (KLINGER, 2006, p.28).

E acerca deste aspecto, iremos observar de que modo Maura constrói sua narrativa sobre si mesma: para a autora do diário, a onipotência de Deus apresentada a ela em sua infância é substituída pelo próprio espaço hospitalar em sua fase adulta. Em seus escritos, portanto, Maura não se confessa com intuito de se redimir a um Deus, pelo

contrário, tensiona a moral cristã que sustentou os costumes de sua família e da sociedade da qual fez parte. Já Stella parece subverter a lógica cristã e abraça o simbólico de outras cosmogonias ao apresentar um eu por vezes descentralizado e transmutável.

Analisar e compreender de que maneira Maura e Stella elaboram suas narrativas acerca de si mesmas implica também considerarmos o caminho teórico da crítica literária no que diz respeito a uma abordagem das escritas de si. É importante pontuarmos que ocorreu um movimento oscilante entre uma tendência de enfoque das escritas confessionais e entre um movimento que priorizou a forma literária enquanto uma materialidade para além de uma demarcação autoral. Em seu estudo, Klinger (2006) revisita esse percurso ao destacar a relevância de Nietzsche no que concerne a uma teoria que defendeu a fragmentação da categoria de sujeito. Em continuidade com as teorias de Nietzsche, a crítica literária estruturalista seguiu um caminho voltado para compreensão do texto como uma instância em si mesma que culminou nas noções de morte do autor desenvolvidas por Michel Foucault e Roland Barthes nos respectivos textos “O que é um autor?” e “A morte do autor”.

Segundo Klinger (2006), contudo, acerca da complexidade que a categoria de autor traz à tona:

O autor é também o princípio de uma certa unidade de escritura – é preciso que todas as diferenças se reduzam ao mínimo graças a princípios de evolução, de amadurecimento ou de influência. Finalmente, o autor é um certo “lar de expressão” que, sob formas mais ou menos acabadas, se manifesta tanto e com o mesmo valor em obras, em rascunhos, em cartas, em fragmentos, etc. Quer dizer que, para Foucault, o vazio deixado pela “morte do autor” é preenchido pela categoria “função do autor” que se constrói em diálogo com a obra. (KLINGER, 2006, p.34).

É válido apontar que quando Klinger (2006) retoma as teorizações acerca do que seria essa instância do autor, o campo autoral ou a função do autor, desenvolvidas por Roland Barthes e Michel Foucault, ela o faz para defender a ideia de que o retorno do autor na contemporaneidade configura-se enquanto um questionamento do recalque modernista do sujeito (recalque no sentido freudiano). Ora, aqui nesta tese, minha hipótese direciona-se para ideia de que nas obras de Stella do Patrocínio e Maura Lopes Cançado o retorno da autoria acontece por uma impossibilidade de negação de suas escrituras enquanto testemunho e resistência de uma condição de violências extremas, sobretudo, como venho afirmando, no caso de Stella do Patrocínio.

Ocorre que o que observo quando leio e escuto as autoras em questão é o processo de elaboração de si ou de um eu que culmina em um exercício de universalização do texto e da voz em objeto estético e que também é político simultaneamente. Isso acontece, mais precisamente, como iremos observar, na composição de Stella ao fragmentar seu próprio eu e atribuir ao mesmo diferentes modos de existir e distintas formas e, em Maura, isso ocorre quando a autora realiza um movimento de empréstimo de sua voz às internas que coabitam o hospital psiquiátrico.

3.3. Espectadora de mim mesma

Como mencionado, portanto, o que observo no diário é um processo que oscila entre a elaboração / distinção de si e uma coletivização do sujeito que fala. Para que possamos observar de modo mais claro, uma das passagens mais emblemáticas de *Hospício é Deus* é quando Maura descreve o refeitório do hospital e como ocorrem as refeições das internas. Neste trecho, a autora tanto se coloca enquanto pessoa distinta que não faz parte do espaço descrito como, em outro momento, se aproxima daquelas tidas como doentes. É nesta passagem ainda que Maura afirma sua necessidade de registrar aquela sua passagem pelo hospital Gustavo Riedel:

Se me tornar escritora, até mesmo jornalista, contarei o que é um hospital de alienados. Propalam uma série de mentiras sobre estes hospitais: que o tratamento é bom, tudo se tem feito para minorar o sofrimento dos doentes. E eu digo: É MENTIRA. Os médicos permanecem apenas algumas horas por dia nos hospitais, e dentro dos consultórios. Jamais visitam os refeitórios. Jamais visitam os pátios. O médico aceita, por princípio, o que qualquer guarda afirma. Se é fácil desmentir um psicopata, torna-se difícil provar que ele tem razão. (MAURA, 2021, p.49).

Ora, no excerto, há a afirmação, por parte da autora, de uma escrita que se propõe jornalística, comprometida em informar o que se passa, bem como há a reivindicação da legitimidade de sua própria voz. Para a autora, então, narrar o que acontece na instituição na qual se encontra configura uma espécie de denúncia do funcionamento dos hospitais psiquiátricos. Enquanto autora desses escritos, Maura se coloca como portadora dessa voz que revela uma espécie de verdade para a sociedade.

Ainda neste excerto, cuja data é 12.11.1959, a autora descreve:

Muitas vezes estamos comendo, uma doente mete a mão em nosso prato, sai correndo pelo refeitório. É muito desagradável tomar refeição junto a mulheres sujas, despenteadas, cheirando mal ou babando. Escolho um lugar mais ou menos calmo para sentar-me. Ainda assim, é inútil: de súbito surge uma cabeça de Medusa carregando seu prato, empurra quem está a meu lado, senta-se quase no meu colo, falando e comendo enquanto detritos de comida saídos de sua boca voam para meu prato. Ó, ninguém acreditaria. (MAURA, 2021, p. 48).

Os momentos de refeição são descritos enquanto situações caóticas e indignas, pois as internas são conduzidas a um enorme pátio e costumam brigar entre si, além de deixarem em evidência as condições básicas de higiene que lhes são negadas. A autora se mostra extremamente incomodada com essa rotina, e se afirma como diferente das demais internas tanto como usuária daquela instituição como enquanto voz que se lança a registrar e narrar o que ali acontece. Há um constante diálogo com a noção de verdade, portanto. Ao final do excerto, a autora afirma que “ninguém acreditaria” no que ela descreve. E aqui podemos lançar a leitura de que talvez ninguém a legitimasse ou, ainda, que ninguém acreditaria nela dada a condição extrema de caos descrita.

Ao longo desses escritos, Maura se aproxima e distancia-se das demais internas em seu processo de elaboração de si. Ainda em sua descrição do refeitório, a autora parece, em um determinado momento, apresentar um senso de coletividade a partir de uma reação física e também testemunhal (relacionada à ação de escrever para revelar):

Me deseduco dia a dia. Grito também. Já tive o prazer de jogar vários pratos nas copeiras, além de canecas de café, mate, leite e até sapato. Em geral a internada não reage. Tudo passa despercebido (como tudo de errado aqui dentro), a vítima deixa o refeitório sem tomar refeição, não faz queixa, permanece com fome até o dia seguinte. São essas coitadas que as guardas classificam de “boazinhas”. A verdade é que ninguém se incomoda com os maus tratos dispensados aos doentes. (MAURA, 2021, p. 49).

A autora afirma passar por um processo de deseducação, desumanização. No entanto, é esse processo de ruptura com um comportamento socialmente aceitável que configura sua reação ao funcionamento manicomial. A autora, portanto, se apresenta como a que se opõe à passividade de um modo de existir letárgico ao qual muitas das internas estariam submetidas.

Os atravessamentos sociais e de classe estão presentes em boa parte da representação que Maura faz de si mesma. A autora demonstra uma necessidade de chegar perto dos médicos, que constituiriam uma classe superior na hierarquia do hospital e denunciar o comportamento das guardas. Maura se apresenta como distinta na instituição, por ser oriunda de uma família tradicional aristocrática e por possuir um capital cultural e intelectual que a autora valoriza e almeja em seu exercício constante de escrita. Aos poucos, contudo, a autora vai se interessando pela história de algumas mulheres que encontram-se também internadas e vai compondo e revelando suas particularidades.

O caso de Dona Marina é também marcado por esse recorte social e de classe. Maura se identifica com a moça por ela ser também oriunda de uma classe social abastada. Ao descrever Dona Marina, no excerto com a data referente a 14.11,1959, a autora afirma:

Dona Marina tem 54 anos. Não aparenta a idade. É muito parecida com Marlene Dietrich. Estudou violino e piano durante quatorze anos, fala francês, inglês e um pouco de alemão. Nada esqueceu do que aprendeu, é um caso raro de memória. Somos amigas desde a primeira vez que estive aqui, quando veio, muito gentilmente, falar-me: “Maura é bonita, fina. Eu já andava cansada dessas caras feias do hospital. Maura trouxe um toque de finesse para aqui”. (MAURA, 2021, p.51).

Há, portanto, uma identificação com Dona Marina, mas a autora também prossegue avaliando e analisando o sofrimento de sua colega quanto a sua atitude constante de negação e fuga da realidade: “Aparenta ignorar o descaso de que é vítima. E me parece mais lógico.” (p.52). Maura, assim como Stela, embora resgate também a sua história e o seu passado, se mantém crítica e lúcida quanto a aspereza de sua condição presente.

Há um constante interrogar-se nos diários de Maura. Uma reflexão complexa a respeito da origem do sofrimento e da dor. A condição na qual se encontra a degrada, mas há algo que extrapola:

Minhas reações são completamente negativas: às vezes choro. Se interrogada, não saberia explicar a razão do meu choro. Seria falta de inteligência o que me levou a sofrer anonimamente? Nem sequer encontro dor no sofrimento, ou, independente de sofrer, a dor estar presente. Me canso. Os dias se estendem, mudos. (MAURA, 2021, p.53).

A dor e a monotonia aparecem com frequência nos registros de Maura. As imagens do tédio, sobretudo, compõem as descrições acerca do local onde se encontra. A elaboração de si segue em alternância com a descrição da vida de outras internas, ou com a coletivização da condição manicomial. Há um outro trecho do diário, que data de 16.11.1959 que possui relevância, a meu ver, para a análise e compreensão da obra da autora. Neste excerto, a autora descreve a ocupação terapêutica liderada por Dona Dalmatie, uma enfermeira por quem Maura e as demais internas nutrem profunda estima. A autora, portanto, descreve as qualidades da trabalhadora que subverte a lógica manicomial com a defesa de uma prática de cuidado humanizada bem como descreve a ocupação terapêutica liderada pela mesma enquanto um espaço de livre criação (que muito se assemelha com o projeto do qual Stella participou e no qual elaborou seu falatório, ao final da década de 1980):

Está dirigindo a ocupação terapêutica que Dr.Paim criou para nós. Não havia verba nem colaboração nenhuma. Assim, esta mulher extraordinária partiu da estaca zero, contando com a amizade das doentes e realizando o que neste hospital em matéria de terapêutica. Trouxe todo o material de casa: sacos desfeitos, linhas, tesouras até máquina de fazer café. No pátio que lhe foi dado para o serviço, numa espécie de galpão, iniciou os trabalhos sob a zombaria dos colegas. As internadas bordam, fazem tricô e crochê, sobretudo conversam. (MAURA, 2021, p.56).

Maura menciona, também, Nise da Silveira que, naquele período, liderava uma ocupação em outra instituição e desenvolvia, então, o início de uma prática que iria transformar os métodos psiquiátricos até então adotados. A ocupação terapêutica era, então, um espaço de liberdade e de suspensão da lógica reducionista da instituição. Um espaço também de troca e reinvenção. A autora do diário posiciona-se, pois, a favor desses espaços criados e ratifica o seu exercício diário com a escrita. A escrita, para Maura, nas passagens metalinguísticas do diário, possui variadas funcionalidades: o vínculo com a realidade, a denúncia e o testemunho, a elaboração de si mesma e do outro e, também, a elaboração estética e imagética da matéria viva.

Em uma dessas passagens metalinguísticas, nas quais Maura reflete sobre a prática da escrita e seus desdobramentos, assim como acerca desse imbricamento entre vida e obra, a autora diz o seguinte:

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

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

Neste excerto, Maura descreve o tratamento que recebe junto com as demais internas e se reconhece como uma voz que relata o que vivencia. Submetida a um modo de tratamento que não leva em consideração subjetividades e que se pauta na noção de anonimato e na padronização de corpos e comportamentos, a autora registra seus dias enquanto pensa em publicar o seu relato. Os escritos de Maura seguem, portanto, um fluxo entre o registro e o exercício poético-ficcional com uma escrita impulsionada por sua experiência bem como pelo desejo de tornar-se escritora. Em um trecho que não está datado, mas que apresenta como título “Dona Georgiana”, a autora nos apresenta essa colega que comovia o entorno com seu canto. A arte, novamente, aparece como uma espécie de brecha ou ruptura no contexto de dor e violência:

Dona Georgiana, recortada no meio do pátio, cantava – e era de doer o coração. As dementes, descalças e rasgadas, paravam em surpresa, rindo bonito e em silêncio, os rostos transformados. Outras, sentadas no chão úmido, avançavam as faces inundadas de presença – elas que eram tão distantes. Os rostos fulgiam por instantes, irisados e indestrutíveis. Me deixava imóvel, as lágrimas cegando-me. (MAURA, 2021, 61).

Com a presença de Dona Georgiana e com seu canto, a dor se torna uma expressão de particularidades, aquilo que nos torna humanos. A composição ou criação artística aparece como uma possibilidade de transformação do instante, uma pausa, uma suspensão. O caráter irrepetível da arte que fura o tédio e o nojo, tal como nos disse Drummond.

A angústia de Maura é uma constante. Quando escreve, se indaga acerca de seu sofrimento. Maura está no hospício, mas a sensação é a de que tinha inúmeras possibilidades que foram desperdiçadas em decorrência de sua condição psíquica. A esse respeito, a autora escreve:

Faço coisas sem nenhum sentido: permaneço horas deitada no chão do corredor do hospital, danço balé sobre os bancos, escandalizando as guardas. Estou constantemente penalizada de mim: dualizada: sou espectadora de mim mesma – você, a quem quiseram tanto bem, rica, feita para ser feliz? Você, Maura? (MAURA, 2021, p.54).

De espectadora de si, portanto, a voz de Maura passa por um processo de expansão quando ela começa narrar outras histórias, de outras mulheres, outras vivências e outras dores. *Hospício é Deus* é tanto um testemunho de um momento histórico quanto uma busca por si mesma e pelo outro. Em termos gerais, é a ausência de dor que preocupa a autora: “Ausência total de dor e alegria. Um existir difícil, vagaroso, o coração escuro como um segredo” (p.77); ou : “A ausência de dor me faz sofrer até o martírio” (p.77). São imagens dessa ausência que parecem apontar para uma estagnação do ser, uma paralisação deste corpo que reage na escrita, no registro dos dias, na sobriedade do existir e na insistência em um olhar estetizante:

Aqui estamos nesta sarabanda alucinada. Nós, mulheres despojadas, sem ontem nem amanhã, tão livres que nos despimos quando queremos. Ou rasgamos os vestidos (o que dá ainda um certo prazer). Ou mordemos. Ou cantamos, alto e reto, quando tudo parece tragado, perdido. Ou não choramos. Como suprema força – quando o coração se apequena a uma lembrança no mais guardado ser. Nós, mulheres soltas, que rimos doidas por trás das grades – em excesso de liberdade. (CANÇADO, 2021, p.76).

A imagem da loucura aqui é coletiva e paradoxal. Receber o estigma da doença significa, então, uma espécie de banalização da liberdade. Poder adotar qualquer tipo de comportamento também consiste em um apagamento do sujeito. O eu no diário, portanto, passa por um constante movimento de adentramento e expansão de si para uma voz cujo compromisso é representativo.

3.4. Tudo o que você fala é poesia, Stella

Em sua importante pesquisa intitulada *Introdução à poesia oral* (1997), Paul Zumthor, o teórico e pesquisador da poesia, da voz e da performance, introduz os caminhos de seu pensamento a partir de uma reflexão poética sobre a voz e suas especificidades. Para se dedicar à poesia oral, portanto, e a sua transmissão sem a intervenção da escrita, o autor tenta não se afastar da natureza da voz e não só resgata alguns elementos simbólicos e mitológicos a seu respeito, como traça apontamentos contextuais relevantes:

Entre o órgão que forma o som, este que dele emana e a palavra assim pronunciada se estabelece (no bojo destas configurações míticas) uma circulação de sentidos que faz, a todo instante, de cada um destes três

elementos o substitutivo possível dos dois outros³. A tradição cristã, para quem o Cristo é Verbo, valoriza a palavra. As tradições africanas ou asiáticas consideram mais a forma da voz, atribuindo a seu timbre, à sua altura, seu fluxo, débito, o mesmo poder transformador ou curativo. O rei africano fala pouco e nunca eleva o tom da voz: o “griot” explicita, se preciso em voz alta, as palavras que dirige a seu povo: o grito é fêmea. A mesma palavra de contenção no Japão, ainda hoje. (ZUMTHOR, 1997, p.16).

Ainda que eu, inevitavelmente, me detenha na palavra dita por Stella assim como na palavra escrita de Maura; o que defendo, nesta tese, é uma porta de acesso para o falatório de Stella pela escuta de seus áudios; esse acesso configura-se enquanto um modo de apreender e entrar em contato com esse elemento que transcende a própria palavra, corpo-vivo e emanção não capturável que é a voz da autora. Nesse sentido do inapreensível, talvez a natureza da voz se assemelhe à natureza da poesia, e ainda que as classificações não sejam os fins, há nesse encontro uma experiência potencializada pela convergência. Em outras palavras: assim como a poesia é não-parafraseável, a experiência de entrar em contato com a voz de Stella é uma experiência particular.

Quando Stella fala com suas mediadoras, ou quando Stella fala independentemente de suas mediadoras, o eu que profere, assim como eu que escreve o diário, torna-se também espectador de si mesmo. Assim como no diário de Maura, no falatório de Stella podemos observar um eu que se individualiza, em certos momentos, e um eu que se expande que, no caso da segunda, rompe com uma lógica linear e racional de compreensão de mundo. Além desses dois aspectos, no falatório de Stella, há um eu que se apresenta em situação de passividade, quando a autora fala de seu processo de institucionalização no ambiente manicomial assim como há, em outros momentos, um eu que torna-se ativo e protagonista de si mesmo.

O *áudio quatro*, intitulado “Me ensinaram a morder...” e mediado por Nelly Gutmacher, acontece em meio a vozes diversas ao fundo. É como se Stella e sua mediadora estivessem em um espaço aberto, repleto de pessoas. Desse modo, por vezes a atenção de ambas se volta para algo externo, ou são interpeladas por outras vozes. Esse áudio também é permeado por silêncios. Pausas de Stella. Sobretudo no início. Posteriormente, o áudio parece entrar em um fluxo, o fluxo do falatório. No início, Stella parece impaciente, um pouco irritada. “O que é que você está fazendo aqui?”; “O que é que você está fazendo aqui sentada?”; Por que que você tá sentada

em frente a essa parede?"; Por que que você não quer sair lá fora?"; "Você perdeu o gosto?"; "Você hoje está tristonha"; são algumas das perguntas e interferências realizadas por Nelly, ao observar Stella sentada em frente a uma parede, aparentemente sem vontade de sair dali ou de interagir.

Ainda no início deste áudio, ao perceber Stella mais indisponível para o falatório, Nelly Gutmacher tentar fazer interferências que direcionem a fala para um caminho mais positivo. Por exemplo, quando Nelly pergunta "Você perdeu o gosto?", o diálogo seguinte acontece:

Perdi o gosto/ o prazer/ o desejo/ a vontade/ o querer [Stella]
 Você não quer achar de novo? [Gutmacher]
 Não. [Stella]
 Por quê? [Gutmacher~]
 Porque eu sou mundial podre/ que tudo pra mim é merda durinha à vontade/ até ser contaminada/ e contaminada até ser merda pura/ e é merda/ fezes/ excremento/ bosta e cocô/ bicha/ lombriga/ verme/ pus/ ferida/ vômito/ escarro/ porra/ diarreia/ desinteria/ água de bosta e caganeira/ [Stella]
 O que é que isso? [Gutmacher]
 É porcária e sujeira. [Stella]
 E o outro lado da porcária, o que é que é? [Gutmacher]
 É sujeira. [Stella]
 Não... E o outro lado, o contrário da porcária? [Gutmacher]
 É limpeza. [Stella]
 Então... que tal? Que tal as coisas claras...? A água, o cristal de rosa... [Gutmacher]
 (Stella do Patrocínio, áudio quatro [04 Me ensinaram a morder], 04'20).

Em seu processo de elencar palavras sinônimas, Stella afirma ter perdido o gosto e o prazer, por isso a indisponibilidade naquele momento. Em seguida, profere palavras que evocam imagens de sujeira, representativas de excrementos diversos do organismo humano. Nesse momento, Nelly tenta positivar as imagens, com intuito de trazer uma oposição à sujeira. Além disso, as interferências da interlocutora são também chamados para Stella sair do local onde ela se encontrava, "ir lá fora", mas Stella segue indisponível, afirmando que já ter esgotado a sua fala e a sua voz. Há, portanto, um sentimento de desprazer nesse início de áudio, de tédio, e de nojo. Algo análogo ao que faz Maura quando compõe, em seu diário, a imagem de degradação dos refeitórios do hospício.

Nesse processo de indagação acerca de como Stella compõe a elaboração de si mesma no falatório, identifico alguns possíveis caminhos. Em alguns momentos,

observo que as imagens de dor e de violência aparecem associadas a uma passividade da voz. No início deste áudio, Stella afirma:

Me ensinaram a morder/ chupar/ roer/ lamber e dar dentadas [Stella]
 E o que é que cê ta fazendo aqui? [Gutmacher]
 Eu mesmo não sei o que é que eu tô fazendo/ que não sou eu que gosto de
 nascer/ eles é que me botam pra nascer todo dia/ e sempre que eu morro me
 ressuscitam/ me encarnam/ me desencarnam/ me reencarnam/ me formam em
 menos de um segundo/ se eu sumir e desaparecer/ eles me procuram aonde
 eu tiver/ pra tar olhando pra o gás/ pras parede /pro o teto/ e pra cabeça deles
 e pro corpo deles. [Stella]. (Stella do Patrocínio, áudio quatro [04 Me ensinaram
 a morder], 04'20).

Logo no início, as ações elencadas, se contextualizadas também com os outros áudios, podem apontar tanto para uma imagem de violência sexual, quanto para esse processo de zoomorfização, tão presente ao longo do falatório. Quando Nelly interpela e pergunta o que Stella está fazendo ali, naquele lugar, pelo contexto do áudio, entendemos que a interlocutora estava se referindo ao local no qual a autora se encontrava daquele momento em específico, possivelmente fora ou distante do galpão do Ateliê de Livre Criação. Mas Stella, em sua resposta, se refere à instituição e a sua condição, ao apontar para a impossibilidade do desaparecimento e um controle constante. O desaparecimento, aí, significando uma via de libertação. A angústia é, portanto, uma vigilância constante, a repetição das ações e a impossibilidade do descanso e da pausa.

Os primeiros dez minutos deste *áudio quatro* [04 *Me ensinaram a morder, chupar...*] são, além de uma autocompreensão por parte de Stella enquanto um sujeito passivo e que se encontra, naquele momento, “perdendo o gosto” - para me utilizar de uma expressão que a autora emprega para se referir à perda do prazer e do desejo -, é também uma troca de falas entre Stella e sua interlocutora. Como já dito, Nelly insiste algumas vezes em convidar Stella a sair do local onde ela se encontrava e faz interpelações com o intuito de positivar os momentos do falatório em que Stella fala acerca de si mesma: “você é bonita”; “você também é linda e bela”; “você é bonita, poeta, filósofa”; “tem uma luz linda”; “fala coisas lindas” “e a gente entende”, são algumas das interferências de Nelly, quando Stella afirma ser “feia e nojenta”. Há, portanto, nessas falas da mediadora, já o início da indicação do falatório enquanto um objeto estético ou filosófico, além de, claro, o intuito de apresentar seu olhar de admiração em relação a autora. No entanto, ainda nesses minutos primeiros, há na

fala de Stella a recorrência dessas associações e reflexões negativas acerca de si mesma e a indicação de sensações e sentimentos incômodos de desprazer:

Eu passo sempre muita fome/ sinto sede/ sono/ frio/ preguiça e cansaço/ porque eu tô na matéria, forma humana e carnal/ E é a mesma mulher/ o mesmo homem/ a mesma criança/ o mesmo bicho/ o mesmo animal/ o mesmo espírito/ a mesma alma/ é o mesmo deus/ é a mesma Nossa Senhora/ é o mesmo menino Jesus no tempo. [Stella] (Stella do Patrocínio, áudio quatro [04 Me ensinaram a morder], 04'20).

Estar nesta forma “humana e carnal” faz com que a autora sinta essa sequência de sensações desagradáveis que apontam também para um estado que a coloca em um movimento de inação e passividade: fome, sede, frio, preguiça e cansaço. Em um segundo momento do excerto, contudo, a autora inicia um movimento que também é recorrente em seu falatório: um movimento de expansão do eu material. A autora, portanto, menciona a noção de espírito, alma e deus, assim como a imagem de Nossa Senhora e do menino Jesus, que apontam, neste caso, para a ideia de divindade.

No segundo momento do *áudio quatro* [04 *Me ensinaram a morder, chupar...*], o tema das cosmogonias, da formação do mundo e do universo, tema esse também recorrente no falatório, vai surgindo. O eu de Stella assume outras formas, sobretudo formas animais nesse processo de zoomorfização:

Antes era um macaco/ à vontade/ depois passei a ser um cavalo/ depois passei a ser um cachorro/ depois passei a ser uma serpente/ depois passei a ser um jacaré/ [Stella] (Stella do Patrocínio, áudio quatro [04 Me ensinaram a morder], 11'00).

É partir dessa expansão de um eu que assume formas animais que o interesse pela formação dos seres vivos ganha força. Segundo Maria Esther Maciel, em seu livro *Animalidades: zooliteratura e os limites do humano* (2023), há uma espécie de quebra do antropocentrismo ocidental quando alguns escritores exploram a perspectiva animal de uma maneira inventiva, imaginativa e que a complexifica de modo a extrapolar a lógica fabular, por exemplo. É o que percebemos em Stella em seu processo de elaboração de si: a autora, em diversos momentos, sai da condição manicomial e direciona-se para um caminho imaginativo que expande sua experiência. Isso ocorre tanto quanto o eu assume formas diversas, quanto pela temática da andarilha, viajante, como já mencionada no capítulo anterior:

Eu viajei muito/ e a viagem que eu fiz eu gostei de viajar/ eu era viajante/ viajei no Rio de Janeiro/ São Paulo/ Petrópolis/ Belo Horizonte/ Minas Gerais/ Engenho de Dentro/ Sacra Família/ Itanhandu/ E aqui do Teixeira eu já saí várias vezes/ Fui à festa no Franco da Rocha/ - / Bloco médico/ Administração ver televisão/ -/ Campo/ Escola/ Eu não esperava vim parar aqui no Teixeira Brandão/ Porque eu tive dentro do trem elétrico/ Andei nove vagões do trem elétrico... [Stella] (Stella do Patrocínio, áudio quatro [04 Me ensinaram a morder], 17'11).

Há, portanto, tanto a referência a outros lugares, lugares do Sudeste e ao próprio deslocamento, quanto as referências à instituição, ao Engenho de Dentro, ao núcleo Teixeira Brandão, pavilhão de mulheres onde Stella vivia. O Processo de expansão ocorre de modo oscilante ao reconhecimento de um estado de dor e de uma condição de sofrimento. O eu de Stella surge de modo mais negativo quando ela fala de sua vivência asilar ou quando ela se contrapõe a sua interlocutora, que é sempre adjetivada de maneira positiva:

E você é direita/ honesta/ e trabalhadeira/ é limpinha/ gosta de limpeza/ e eu não sei quem fez você enxergar/ cheirar/ falar/ cantar/ pensar/ ter cabelo/ ter pele/ ter carne/ ter osso/ ter altura/ ter largura/ ter o interior/ ter o exterior/ ter o lado/ o outro/ a frente... (Stella do Patrocínio, áudio quatro [04 Me ensinaram a morder], 13'30).

Nelly é, portanto, associada à limpeza e, em seguida, sua forma humana torna-se tema-interesse do falatório: como se deu a formação humana? E como se deu a formação do mundo? São perguntas que parecem configurar um fio condutor do falatório:

Primeiro veio o mundo dos vivos/ depois do entre a vida e a morte/ depois dos mortos/ depois dos bichos e dos animais/ você fica à vontade como bicho como animal/ [Stella]
 Você tá agora em que mundo? [Gutmacher]
 Tô no mundo dos bichos e dos animais, dos dinossauros. [Stella] (Stella do Patrocínio, áudio quatro [04 Me ensinaram a morder], 18'26).

A temática da gênese, da origem dos seres e do mundo, assim como o interesse pela origem e pelo princípio de tudo é quase que a base do falatório. Quando essa temática surge, o eu de Stella configura-se a partir de outras dimensões

metafísicas. Quando essa temática modifica-se, entretanto, o eu de Stella abarca uma consciência de seu estado presente:

Eu sou muito medrosa/ sônica/ covarde/ sonsa/ e injusta/ que eu não sei fazer justiça/ não sei como se faz justiça/ e sou advogada de defesa e salva vida/ [Stella]
 Por que que você é covarde? [Gutmacher]
 Porque eu não sei como se faz justiça/ não sei fazer justiça [Stella]
 E por que que você é medrosa? [Gutmacher]
 Porque eu não tenho coragem de enfrentar nada. [Stella]
 O que é que você tem que enfrentar, nessa vida? [Gutmacher]
 Eu tenho que enfrentar a violência, a brutalidade, a grosseria e a luta pelo pão de cada dia. [Stella] (Stella do Patrocínio, áudio quatro [04 Me ensinaram a morder], 19'26).

O cenário da violência e da brutalidade aparece, então, associado a uma sensação de impotência diante da vida... E é essa sensação, paradoxalmente, que a própria prática do falatório parece subverter em certas medidas, quando possibilita a invenção e reinvenção de novos mundos e de novas formas para o eu que fala. Em outros momentos, ainda, o eu do falatório atravessa outros tempos, outras existências:

Ô Nely/ eu já disse que sou escrava do tempo do cativo/ fui do tempo da... /da tua bisavó/ da tua avó/ da tua mãe/ agora eu sou do teu tempo (Stella do Patrocínio, áudio quatro [04 Me ensinaram a morder], 14'32).

Há, então, a possibilidade da existência em outros tempos, assim como há o resgate de uma acenstralidade que é reconhecida. Em linhas gerais, o falatório segue na oscilação deste eu que reconhece uma condição asilar e de um eu que se expande e adquire múltiplas formas, humanas e não humanas. Nos últimos minutos deste áudio quatro, Stella fala do olhar vigilante que a circunda, assim como, em outros momentos, afirma o esgotar de sua voz. Por fim, contudo, Stella assume um eu coletivo, um eu que, a partir do falatório, reconhece e se encontra com outras mulheres – algo semelhante ao que ocorre no diário de Maura, quando a autora resolve contar a história de outras internas:

Eu sou seguida/ acompanhada/ imitada/ semelhada/ tomada conta/ fiscalizada/ examinada/ revistada.../ tem as que são iguazinhas a mim/ tem as que se vestem que se calçam igual a mim/ a que são diferentes/ da diferença entre nós/ é tudo bom e nada presta [Stella] (Stella do Patrocínio, áudio quatro [04 Me ensinaram a morder], 26'36).

Clarice/ Celeste / ---/ Adelaide [Stella]

O que é isso? [Gutmacher]

Nomes de pacientes que moravam aqui no Teixeira. [Stella]. (Stella do Patrocínio, áudio quatro [04 Me ensinaram a morder], 28'08).

Ao longo do falatório, e deste áudio quatro especificamente, Stella conversa com Nelly Gutmacher em outro tom, quando pergunta coisas corriqueiras a exemplo de se seria possível a sua interlocutora comprar um cigarro para ela, ou quando ela virá novamente, ou mesmo onde Nelly comprou determinado objeto. São em momentos como os que destaquei, contudo, que Stella adota um tom de canto, como ela mesma intitula o fluxo de sua palavra, quando afirma “não ter mais voz pra cantar”. É, portanto, que acredito em uma força poética do falatório, e nas vozes dessas autoras que insistem e resistem ao nos lembrar o que aconteceu aqui e reivindicam o narrar de suas histórias.

NOTA DE ENCERRAMENTO

Ao longo desta tese, busquei compreender de que maneira as obras de Stella do Patrocínio e Maura Lopes Cançado tecem uma escrita de si que se dá, fundamentalmente, em interlocução com o outro. Partindo de materialidades distintas — os registros orais de Stella, recolhidos em situação de internação psiquiátrica, e os escritos do diário de Maura, também produzido em meio à experiência manicomial —, analisei em tom de ensaio como cada uma dessas autoras compõe uma narrativa de si marcada por tensões, deslocamentos e reinvenções.

Mais do que documentos de uma experiência institucionalizada ou testemunhos de um sofrimento isolado, os textos de Stella e Maura se constituem como complexos exercícios de subjetivação. A escuta do outro, a presença (ou ausência) de interlocutores concretos — como as artistas que gravaram os áudios de Stella ou as figuras institucionais que povoam os escritos de Maura —, bem como o próprio gesto de dirigir-se a um destinatário imaginado, revelam-se aspectos centrais na elaboração de suas vozes.

Se em Stella o dizer emerge em fluxo, sem necessariamente uma linearidade ou coesão formal, é justamente nesse caminho de uma fala poética e performática que se abre espaço para uma poética inventiva, onde o outro é convocado a escutar para além da troca comunicativa. Já em Maura, a escrita do diário aponta para uma consciência da escrita como instância de mediação: entre si e o mundo, entre o delírio e a lucidez, entre o desejo de comunicar e a iminência do silenciamento. Ambas, a seu modo, nos convidam a repensar os limites entre loucura e criação, entre discurso e escuta, entre experiência e linguagem.

Penso, portanto, que a escrita de si em Stella do Patrocínio e Maura Lopes Cançado não se realiza de maneira isolada ou solipsista, mas encontra no outro — seja esse outro real ou imaginário, concreto ou simbólico — um eixo fundamental de sustentação. Nessa interlocução, que por vezes se dá no atrito, na incompreensão ou na ausência, é que suas vozes se constroem e se afirmam, desafiando os modos hegemônicos de narrar a subjetividade e de legitimar a palavra da loucura.

Gostaria de apontar mais uma vez, por fim, em tom de agradecimento, que este trabalho, ao se debruçar sobre os modos de elaboração de si nas obras de Stella do Patrocínio e Maura Lopes Cançado, também se inscreve em uma constelação de pesquisas que vêm, nos últimos anos, ampliando e aprofundando o olhar sobre essas

autoras. Em especial no que diz respeito a Stella do Patrocínio, destacam-se os trabalhos de pesquisadoras que, de distintas formas, contribuem para reinscrever sua obra na história literária e na escuta crítica contemporânea.

Bruna Beber, em *Uma encarnação encarnada em mim: cosmogonias encruzilhadas em Stella do Patrocínio* (2022), propõe uma abordagem sensível e inventiva, que mobiliza um exercício de imaginação crítica para recompor o passado de Stella, além de realizar uma cuidadosa transcrição de parte significativa de seu falatório na forma de uma partitura poética. Tal gesto não apenas restitui ao falatório um corpo, mas propõe um modo de ler e escutar a matéria sonora e performativa da linguagem de Stella.

Anna Carolina Vicentini Zacharias, por sua vez, em *Stella do Patrocínio: da internação involuntária à poesia brasileira* (2020), realiza uma minuciosa pesquisa de arquivo para reconstruir os percursos institucionais e biográficos de Stella, articulando a escuta de seus áudios a uma investigação rigorosa sobre os dispositivos que a mantiveram internada por décadas. Sua contribuição é fundamental para entender as condições de emergência da fala de Stella e as violências que a atravessaram.

Também é imprescindível o trabalho de Sara Martins Ramos, *Stella do Patrocínio: entre a Letra e Negra garganta de carne* (2022), que foi responsável por tornar os áudios de Stella acessíveis ao domínio público, ampliando significativamente o campo de escuta, análise e circulação de sua palavra. Sua pesquisa inscreve Stella no debate sobre o arquivo sonoro, a voz negra e a performance da linguagem, abrindo caminhos para novas leituras de sua poética.

No que tange a Maura Lopes Cançado, a pesquisa de Maria Luisa Scaramella, *Narrativas e sobreposições: notas sobre Maura Lopes Cançado* (2010), oferece uma contribuição importante ao pensar criticamente as múltiplas narrativas que se sobrepõem à figura de Maura — jurídicas, psiquiátricas, jornalísticas, literárias —, evidenciando como essas instâncias muitas vezes operam na tentativa de silenciar, domesticar ou enquadrar sua escrita.

Em diálogo com essas pesquisas, esta tese se propõe como mais uma escuta atenta e comprometida com as singularidades de cada autora, buscando não apenas analisar suas formas de escrita de si, mas também afirmar a potência ética, política e estética de suas vozes. Ao aproximar os gestos de linguagem de Stella do Patrocínio e Maura Lopes Cançado, reconhecemos em ambas uma radical elaboração de subjetividade que só se sustenta na presença — real ou imaginada — do outro. Nessa

escuta mútua entre obras, interlocuções e contextos, esta pesquisa se inscreve como parte de um movimento coletivo de reconhecimento, reinscrição e cuidado com as vozes que historicamente foram marginalizadas — com suas devidas especificidades — , mas que continuam a ecoar com força e urgência.

REFERÊNCIAS

BARRENHA, Taís Sobrinho. **Mulheres contam o manicômio: a escritura de Stela do Patrocínio e de Maura Lopes Cançado**. 2025. 145 f. Tese (Doutorado em Psicologia) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2025.

BARRETO, Lima. **Diário do hospício; O cemitério dos vivos**. Edição estabelecida por Lília Moritz Schwarcz. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1984.

BEBER, Bruna. **Uma encarnação encarnada em mim: cosmogonias encruzilhadas em Stella do Patrocínio**. Rio de Janeiro: Editora José Olimpo LTDA., 2022.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

BRUM, Deborah Regina Antunes. **Demolir os muros dos pátios: a escritura de Maura Lopes Cançado como máquina de guerra, em O sofredor do ver. 2021. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2021.**

CANÇADO, Maura. **Hospício é Deus**. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

CARERI, Francesco. **Walkscapes: caminhar como prática estética**. São Paulo: Editora G. Gilli, 2013.

CESAR, Ana C. **Crítica e Tradução**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

DELEUZE, G. **Crítica e Clínica**; tradução de Peter Pál Pelbart. – São Paulo, Ed. 34, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. São Paulo: Editora 34, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Invenção da histeria: Charcot e a iconografia da La Salpêtrière**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

FOUCAULT, M. **Ética, sexualidade, política**; organização e seleção de textos Manoel Barros da Motta; tradução Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

FRAYZE-PEREIRA, João A. **Arte, dor: inquietudes entre estética e psicanálise**. São Paulo: Escuta, 2005.

FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia (1917)**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. (Obras completas, v. 12).

FREUD, Sigmund. (1912a) **A dinâmica da transferência. *Obras Completas***. Rio de Janeiro: Imago, 1976, 129-143. (Edição Standard Brasileira, Vol. XII).

FREUD, Sigmund. **OBRAS COMPLETAS VOLUME 9. Observações sobre um caso de neurose obsessiva ["O homem dos ratos"] e outros textos**. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

HOLANDA, Lourival. **Realidade inominada: ensaios e aproximações**. Recife: Cepe, 2019.

JACQUES, Paola Berestein. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2014.

JUNG, C. G. **A prática da psicoterapia**. Trad. Maria Luiza Orth. Rio de Janeiro: Editora vozes, 1981.

KEHL, Maria Rita. **Melancolia e criação**. In: FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 7–27.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*. 2006. 205 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <https://www.bdttd.uerj.br:8443/handle/1/6168>

LACAN, J. (1998). **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

NORONHA, GUEDES. Jovita Maria, Maria Inês. **Ensaaios sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFGM, 2014.

NUNES, Sílvia Alexin. **Histeria e psiquiatria no Brasil da Primeira República. História, ciências, saúde**. – Manguinhos, Rio de Janeiro, v.17, supl. 2, dez., 2010, p.373-389.

PATROCÍNIO, Stella do. **Reino dos bichos e dos animais é meu nome**. Organização Viviane Mosé. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2001.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PEREIRA, Gabriela Simões. **O animal e as fronteiras do humano: notas zoopoéticas e os falatórios de Stela do Patrocínio**, 2018. Dissertação (Mestrado em Letras) Universidade Federal do Rio Grande, 2018.

RAMOS, Sara. **Stella do Patrocínio: entre a letra e a negra garganta da carne**, 2022. Foz do Iguaçu: Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal da Integração Latino-americana, Foz do Iguaçu, 2022.

RAMOS, Sara Martins; GUAGLIARDI, Carla; GUTMACHER, Nelly (Gravação). **Stella do Patrocínio: CD1_01** [áudio]. 1986-1988. Domínio público. Foz do Iguaçu: Universidade Federal da Integração Latino-Americana – UNILA, 2022. Disponível em:

<https://dspace.unila.edu.br/items/84d91349-d213-425f-975d-3d2da6e12b7c>. Acesso em: 12 set. 2025.

RAMOS, Sara Martins; GUAGLIARDI, Carla; GUTMACHER, Nelly (Gravação). ***Stella do Patrocínio: CD1_02*** [áudio]. 1986-1988. Domínio público. Foz do Iguaçu: Universidade Federal da Integração Latino-Americana – UNILA, 2022. Disponível em: <https://dspace.unila.edu.br/items/84d91349-d213-425f-975d-3d2da6e12b7c>. Acesso em: 12 set. 2025.

RAMOS, Sara Martins; GUAGLIARDI, Carla; GUTMACHER, Nelly (Gravação). ***Stella do Patrocínio: CD2_01*** [áudio]. 1986-1988. Domínio público. Foz do Iguaçu: Universidade Federal da Integração Latino-Americana – UNILA, 2022. Disponível em: <https://dspace.unila.edu.br/items/84d91349-d213-425f-975d-3d2da6e12b7c>. Acesso em: 12 set. 2025.

RAMOS, Sara Martins; GUAGLIARDI, Carla; GUTMACHER, Nelly (Gravação). ***Stella do Patrocínio: CD2_02*** [áudio]. 1986-1988. Domínio público. Foz do Iguaçu: Universidade Federal da Integração Latino-Americana – UNILA, 2022. Disponível em: <https://dspace.unila.edu.br/items/84d91349-d213-425f-975d-3d2da6e12b7c>. Acesso em: 12 set. 2025.

REZENDE, Rodrigo Castro. **Crioulos e crioulações em Minas Gerais: designações de cor e etnicidades nas Minas Sete e Oitocentista**. 2013. 339 f. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História, Universidade Federal Fluminense Niterói, 2013.

RIVERA, Tania. **Da loucura ao delírio como força política: Arthur Bispo do Rosário**. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal do Espírito Santo*, Vitória, v. 8, n. 2, p. 139-148, jul./dez. 2007.

RODRIGUES, Ulisdete. **Elementos para a compreensão de línguas crioulas e pdgins: conceito e hipóteses**. IN: AbeÁfrica: revista da associação brasileira de estudos africanos, v.02, n.02, p. 43 – 59, Abril de 2019.

SANTOS, Antonio Bispo. **Colonização, quilombos, modos e significações**. Brasília: UNB, 2015.

SANTOS, Neusa. **Tornar-se negro**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

SCARAMELLA, Maria Luisa. **Narrativas e sobreposições: notas sobre Maura Lopes Cançado**, 2010. Tese (Doutorado em Ciências Sociais), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SONTANG, Susan. **Sobre a fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUZA JR. **O fluxo e a cesura: um ensaio em linguística, poética e psicanálise.** Tese (Doutorado em Letras/ Linguística) – Universidade Estadual de Campinas. São Paulo, 2012.

VERGÈS, MARIMOUTOU. **Moorings: indo-oceanic crioulizations.** May 1, 2012, Published in Writing from the Indian Ocean.

VERGÈS, Françoise. **Um feminismo decolonial.** São Paulo: Ubu editora, 2020.

ZACHARIAS, Anna Carolina. **Stella do Patrocínio: da internação involuntária à poesia brasileira,** 2022. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2022.