

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

CRISTIANA SILVA MENDES CANGUSSÚ

**OS ESPAÇOS DE CONFINAMENTO NAS OBRAS DE SAMUEL BECKETT E
MAURA LOPES CAÑADO:
GEOMETRIAS DA LOUCURA**

**UBERLÂNDIA
AGOSTO, 2023**

CRISTIANA SILVA MENDES CANGUSSÚ

**OS ESPAÇOS DE CONFINAMENTO NAS OBRAS DE SAMUEL BECKETT E
MAURA LOPES CANÇADO:
GEOMETRIAS DA LOUCURA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia como requisito para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários

Linha de Pesquisa 2: Literatura, Representação e Cultura.

Orientador: Profa. Dra. Maria Ivonete Santos
Silva

**UBERLÂNDIA
AGOSTO, 2023**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

C222e
2023 Cangussú, Cristiana Silva Mendes, 1989-
Os espaços de confinamento nas obras de Samuel Beckett e Maura
Lopes Cançado [recurso eletrônico] : geometrias da loucura / Cristiana
Silva Mendes Cangussú. - 2023.

Orientadora: Maria Ivonete Santos Silva.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa
de Pós-Graduação em Estudos Literários.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.te.2023.7066>
Inclui bibliografia.

1. Literatura. I. Silva, Maria Ivonete Santos, 1955-, (Orient.). II.
Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em
Estudos Literários. III. Título.

CDU: 82

Glória Aparecida
Bibliotecária Documentalista - CRB-6/2047



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários
 Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
 Telefone: (34) 3239-4539 - www.ppglit.ileel.ufu.br - secppgelit@ileel.ufu.br, coppgelit@ileel.ufu.br e
 atendppgelit@ileel.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários				
Defesa de:	Doutorado em Estudos Literários				
Data:	30 de agosto de 2023	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	17:00
Matrícula do Discente:	11913TLT003				
Nome do Discente:	Cristiana Silva Mendes Cangussú				
Título do Trabalho:	Os espaços de confinamento nas obras de Samuel Beckett e Maura Lopes Cançado: geometrias da loucura				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	Linha de Pesquisa 2: Literatura, Representação e Cultura				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	A desumanidade dos contos de Antônio Carlos Viana: perspectivas do conto brasileiro contemporâneo				

Reuniu-se no Bloco U, Sala 209, Campus Santa Mônica, da Universidade Federal de Uberlândia, a Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, composta pelos professores doutores: Maria Ivonete Santos Silva da Universidade Federal de Uberlândia / UFU, orientadora da candidata; Yvonélio Nery Ferreira da Universidade Federal de Goiás / UFG; André Fernando Gil Alcon Cabral do Imepac Centro Universitário / Imepac; Fábio Figueiredo Camargo da Universidade Federal de Uberlândia / UFU; Fernanda Aquino Sylvestre da Universidade Federal de Uberlândia / UFU.

Iniciando os trabalhos a presidente da mesa, Profa. Dra. Maria Ivonete Santos Silva, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu à discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir a senhora presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos examinadores, que passaram a arguir a candidata. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando a candidata:

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que, após lida e aprovada, foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Yvonélio Nery Ferreira, Usuário Externo**, em 30/08/2023, às 17:19, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Fernanda Aquino Sylvestre, Professor(a) do Magistério Superior**, em 30/08/2023, às 17:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Fabio Figueiredo Camargo, Professor(a) do Magistério Superior**, em 30/08/2023, às 17:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Ivonete Santos Silva, Professor(a) do Magistério Superior**, em 30/08/2023, às 17:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **André Fernando Gil Alcon Cabral, Usuário Externo**, em 30/08/2023, às 17:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Cristiana Silva Mendes Cangussú, Usuário Externo**, em 30/08/2023, às 17:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4783496** e o código CRC **ADD33CD2**.

Dedico este trabalho ao primeiro espaço que ocupei e àquela que foi minha primeira referência artística: minha mãe, Lúcia Cristina (*in memorian*).

AGRADECIMENTOS

*“The bright horses have broken free from the fields
They are horses of love, their manes full of fire
They are parting the cities, those bright burning
horses”.*
Nick Cave and The Bad Seeds, *“Bright Horses”*

Laroyê, Exú!

Agradeço à espiritualidade amiga, cujos nomes são tantos, mas o objetivo é um só: a sustentação interna através da fé e do amor.

À minha família: irmãs, sobrinhos, pai. Obrigada por apoiarem a minha escolha e sempre me incentivarem a prosseguir.

As amigas e companheiras de estudo, Djanine Cantuária e Samantha Pires: agradeço as dicas de leitura, as conversas sempre afáveis e esclarecedoras e a amizade de sempre.

Ao amigo Renato Oliveira pela gentileza e pela leitura cuidadosa do meu texto.

Ao Dr. Dayvson Antonio de Abreu, obrigada por me mostrar um caminho de autoconhecimento e lucidez.

À Ludmila Bravo: sem seus apontamentos, essa jornada seria mais difícil. Agradeço profundamente pelo desvelo e atenção para comigo.

À Capes, pelo apoio financeiro.

À Professora Doutora Maria Ivonete Santos Silva: agradeço muitíssimo pelos anos de aprendizados, leituras, aconselhamentos. Seu apoio e acolhimento foram essenciais para a feitura deste trabalho.

Aos professores Dr. Yvonélio Ferreira Nery, Dr. André Fernando Gil Alcon Cabral, Dra. Maria Elisa Rodrigues Moreira, Dr. Fábio Figueiredo Camargo, Dra. Fernanda Aquino Sylvestre e Dr. Ivan Marcos Ribeiro por aceitarem o convite para esta banca.

“O abismo não nos divide.
O abismo nos circunda”.

(SZYMBORSKA, 2016, p.145).

RESUMO

A presente tese tem por objetivo a leitura crítica dos espaços circulares em *O despovoador* e *Espiral ascendente*, obras do escritor e dramaturgo Samuel Beckett, e dos espaços quadráticos em *Quad I+II* e *No quadrado de Joana*, obras da escritora mineira Maura Lopes Cançado, desvelando como essas figuras geométricas de confinamento irão contribuir para a loucura de seus personagens. A preocupação com a representação na arte sempre esteve presente tanto na crítica quanto nas obras de Beckett. Sua busca pelo mínimo expressivo retrata o seu interesse por uma arte que, tendo referência no real, busca sua transposição através da discussão do papel do sujeito fragmentado, o qual será analisado no conto *O despovoador* de 1970 e na peça televisiva *Quad I+II* de 1981. No conto, o enredo ocorre no confinamento de um cilindro onde cerca de 200 pessoas, inseridas em um lugar extremamente lúgubre, erram à procura do que se chama *despovoador*. Na peça televisiva, quatro atores, trajando longos capuzes que escondem seus rostos, percorrem, respectivamente, o perímetro de um quadrado, sem nunca se encontrarem, vacilarem ou chegarem ao centro do quadrado. Por sua tensão interna, esta valsa do esgotamento representa o distanciamento da memória e da razão, existindo, segundo Deleuze, como uma “imagem ilógica, amnésica e quase afásica” (2010). Já a escrita de Maura Lopes Cançado traz, na marca autobiográfica da esquizofrenia, o *locus* familiar à loucura: o hospício. As doenças da autora e a vivência como interna deram a ela matéria viva para escrever sobre um espaço que evoca o enclausuramento físico e mental. *O quadrado de Joana* foi uma homenagem à sua colega que percorria o perímetro quadrático do pátio na busca de eliminar os traços curvilíneos de humanidade (e sanidade) que ainda lhe restavam. Em *Espiral ascendente*, a autora narra, em primeira pessoa, um episódio onde tenta suicídio numa cachoeira, unindo-o com o que aconteceu quando é socorrida e levada de volta à clínica. O conto tem explícita intertextualidade com a peça *Hamlet* de Shakespeare e respaldo na biografia de Maura Lopes Cançado, que representava Ofélia no grupo teatral do manicômio. Sua escrita recriará sua vida, que se baseia na arte, tudo num *giro* vertiginoso ao sabor torpe de sonifene, medicação para controlar seus ataques virulentos de loucura. O simbolismo do círculo pode ser entendido como uma representação da totalidade dos aspectos da psique do sujeito e de sua relação com o mundo externo e as pessoas. Mais particularmente, o símbolo da espiral seria esse círculo mental em projeção infinda. Desse modo, aproximamos círculos e quadrados beckettianos e cançadianos, vendo, nestes espaços literários, um campo para a reflexão crítica dos liames da razão sob corpos e pensamentos confinados.

Palavras-Chave: Loucura. Imagem. Espaço. Maura Lopes Cançado. Samuel Beckett.

ABSTRACT

This thesis aims at a critical reading of the circular spaces in *The Lost Ones* and *Espiral Ascendent* and the quadratic spaces in *Quad I+II* and *No quadrado de Joana* and how these geometric figures of confinement will contribute to the madness of the characters, being the first works by the writer and playwright Samuel Beckett and the last ones, by the Minas Gerais writer Maura Lopes Cançado. The concern with representation in art has always been present both in criticism and in Beckett's works. His search for the expressive minimum portrays his interest in an art that, having a reference in reality, seeks its transposition through the discussion of the role of the fragmented subject, which will be analyzed in the short story *The Lost Ones* from 1970 and in the television play *Quad I+II* from 1981. In the short story, the plot takes place in the confinement of a cylinder where around 200 people, placed in an extremely dismal place, err in search of what is called *depopulation*. In the television play, four actors dressed in a long hood with their faces hidden, respectively, travel the perimeter of a square, without ever meeting, faltering or reaching the center of the square. Due to its internal tension, this waltz of exhaustion represents the distancing of memory and reason, existing, according to Deleuze, as an "illogical, amnesic and almost aphasic image" (2010). The writing of Maura Lopes Cançado, on the other hand, brings in the autobiographical mark of schizophrenia, the familiar locus of madness: the asylum. The author's illnesses and her experience as an intern gave her living material to write about a space that evokes physical and mental confinement. Joana's square was a tribute to her colleague who walked the quadratic perimeter of the courtyard in an attempt to eliminate the curvilinear traces of humanity (and sanity) that still remained in her. In *Espiral Ascendent*, the author narrates, in the first person, an episode where she tries to commit suicide in a waterfall, linking it with what happened when she was rescued and taken back to the clinic. The tale has explicit intertextuality with Shakespeare's *Hamlet* and is supported by the biography of Maura Lopes Cançado, who played Ophelia in the theater group at the asylum. Her writing will recreate her life, which is based on art: all in a vertiginous *spin* to the torpid taste of sonifene, medication to control her virulent attacks of madness. The symbolism of the circle can be understood as a representation of all aspects of the subject's psyche and its relationship with the external world and people. More particularly, the symbol of the spiral would be this mental circle in endless projection. In this way, we approximate Beckettian and Cançadian circles and squares, seeing in these literary spaces a field for the critical reflection of the bonds of reason under confined bodies and thoughts.

Keywords: Madness. Image. Space. Maura Lopes Cançado. Samuel Beckett.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 -	<i>Quad I</i> – Roteiro.....	71
Figura 2 -	<i>Quad I</i> – Peça Fílmica.....	76
Figura 3 -	<i>Quad II</i> – Peça Fílmica.....	76
Figura 4 -	<i>Quad II</i> – Roteiro.....	77
Figura 5 -	<i>Unmakeablelove</i> - Hexágono de telas.....	147
Figura 6 -	<i>Unmakeablelove</i> - Instalação com lanternas interativas.	147
Figura 7 -	Esquema de funcionamento de instalação interativa.....	150
Figura 8 -	<i>Relatividade</i> – Maurits C. Escher.....	156
Figura 9 -	<i>Quad I+II</i> em Tokyo – Peça Teatral.....	156
Figura 10 -	<i>Quad I+II</i> em Tokyo – Peça Teatral.....	158
Figura 11 -	<i>Quad I+II</i> em Tokyo – Peça Teatral.....	158
Figura 12 -	Diagrama de círculos concêntricos de Carl Jung.....	159
Figura 13 -	<i>Homem Vitruviano</i> - Leonardo da Vinci.....	171

SUMÁRIO

Introdução – sobre escolhas e caminhos	10
Eixo 1 – Da loucura e de seus desvarios	19
1.1 – A loucura e os tempos	19
1.2 – Entre monstros e santos	41
1.3 – A loucura e a literatura: entre o verbo e o delírio	54
1.4 – A loucura das palavras: Beckett e a estética da des-palavra	63
1.4.1 – Mundus Quadrata: <i>Quad I+II</i> e a dança do esgotamento	71
1.4.2 – <i>O despovoador</i> : um inferno cilíndrico	80
1.5 – A sofredora do ver: Maura Lopes Cançado e a escrita viva da loucura..	89
1.5.1 – Um corpo reto como um muro: <i>No quadrado de Joana</i> e a nudez de uma língua louca	95
1.5.2 – <i>Espiral ascendente</i> : um giro angustiado para dentro de si	101
Eixo 2 – O que nos circunda: o espaço literário como potência	107
2.1 – Situando a poética: o espaço e a criação de imagens na literatura	126
2.2 – Na terra <i>Samuelis</i>	133
2.3 – “Estou toda nos olhos”: a percepção delirante e os espaços manicomiais.....	164
Considerações finais – Do poder de um espaço.....	174
Referências Bibliográficas –	178

Introdução: sobre escolhas e caminhos

*O que é
é
O que não é
é possível
Apenas o que não é possível.
Einstürzende Neubauten, "Was ist ist".*

Enquanto uma espécie que questiona, saber os “comos” e os porquês das coisas não apenas instiga, mas pode gerar reflexões e identificações com o que se consome. Começamos, então, pelas motivações acerca da escolha do tema. Repartido entre loucura e espaço, o presente trabalho tem por objetivo analisar como as formas geométricas circulares e quadráticas dos espaços de clausura narrativa das obras de Samuel Beckett e Maura Lopes Cançado serão capazes de influenciar na loucura de suas personagens.

Estamos fatigados de ver as coisas como elas são. Nossos olhos buscam uma diferença, que pode tanto ser aquela da desordem quanto da novidade. A consciência da finitude é a marca maior da humanidade; é o que nos faz questionar o tempo e medi-lo, medindo-o saberemos de sua consequência: a morte. Ela, juntamente com toda a bagagem semântica temporal que a acopla, instiga no sujeito a necessidade maior de relatar sua experiência, contar sua história antes que ela morra consigo próprio. Essa necessidade inerente de conferir sentido ao mundo e partilhar suas impressões entre os demais funciona como um tipo de sobrevivência das memórias criando, assim, através de fabulações e nomeações, uma ligação do futuro e do passado na presentificação da escrita.

Eixo 1 – Da loucura e de seus desvarios

A literatura, enquanto um discurso capaz de abrigar os mais diversos assuntos através de uma roupagem de palavras reinventadas, possibilita que a loucura seja um de seus muitos discursos, não apenas por ser um comportamento “desviante” do padrão, mas por também fazer parte da realidade social. Para Northrop Frye, “considerar a literatura como uma unidade em si mesma não significa excluí-la de um contexto social; ao contrário, torna-se bem mais fácil distinguir que lugar ela ocupa na civilização” (FRYE, 1973 b, p. 22), de modo que a crítica literária irá bifurcar-se entre

a própria estrutura literária e os fenômenos sócio-culturais que a circundam. A loucura funcionou e funciona aqui como busca da diferença, da arte, da genialidade, mas também por denúncia social contra os maus tratos daqueles que sofrem com rechaço e exclusão por não se apresentarem como modelos de sujeitos ideais. Apesar de não se tratar de uma abordagem completamente inovadora, o que se pode encontrar nas obras de Beckett e Maura Lopes Cançado são retratos da complexidade humana por meio de uma estética reflexiva e poética.

No chão da loucura, nossa busca nas letras é pela linguagem cifrada nos silêncios, registrados em forma de repetições, imagens impactantes e sombrias que, frequentemente, estão presentes em nossas existências, mas veladas como um cancro que deve ser aniquilado. A natureza humana se não é contraproducente, apresenta-se, sobretudo em tempos pandêmicos, bastante contraditória. Esta pesquisa é, então, mais um mergulho para o entendimento de nossa constituição que uma exaltação de nossos defeitos.

Não é possível que nos coloquemos inteiramente fora da loucura, seja na voz de Guimarães Rosa “ninguém é doido. Ou, então, todos” (ROSA, 2001, p. 24), de William Blake “se os outros não fossem loucos, então nós teríamos de ser” (BLAKE, 2011, p.19) ou mesmo do próprio Beckett “todos nascem loucos; alguns permanecem¹” ou de Maura Lopes Cançado “o que me assombra na loucura é a distância – os loucos parecem eternos” (CANÇADO, 2016, p. 22). Sendo assim, a linguagem apresenta também sua parcela de transgressão e nós, como seus usuários, vamos cavar nela manifestações de zonas intermitentes de significados razoáveis e desarrazoados, num movimento que esfacela toda a ideia de autoridade racionalista.

O interesse pela loucura e literatura manifestada nos idos da graduação em Letras serviu como bússola para encontro com obras que mostrassem a novidade e diferença buscadas. Desse modo, se deu o encontro entre a literatura de Samuel Beckett e Maura Lopes Cançado, expressando uma linguagem que mostrava a intensidade de momentos de extrema autoconsciência e ansiedade. Seja pelo choque da Segunda Guerra Mundial (caso das obras de Beckett após os anos 1950) ou da internação manicomial (caso das duas únicas obras de Maura Lopes Cançado), a

¹ Ver COSTA, Flávio Moreira da. *Melhores contos de loucura*, op.cit., p. 4.

linguagem autoquestionadora de ambos corrobora não apenas com a ideia de uma natureza humana inquiridora, mas também do próprio papel da literatura, que, enquanto campo do saber, tem em um de seus pilares a busca pelo entendimento da própria constituição do discurso literário.

Uma instituição de estranhamento

Lembramos aqui da peculiar entrevista de Jacques Derrida concedida a Derek Attridge chamada *Essa estranha instituição chamada literatura* (2014) onde o primeiro afirma que, se não há uma essência da literatura, já que sua matéria não se apresenta como tal, então uma literatura autorreferencial estaria fadada à anulação. Isso se relaciona com a jornada literária que pensa seus limites metafísicos, rebelando-se contra os rótulos científicos, filosóficos, conversacionais, por extensão, é uma literatura que dialoga com a desrazão e o mal-estar. A literatura, enquanto uma instituição que “permite dizer tudo” (DERRIDA, 2014, p. 49), não apenas por seu caráter ficcional, mas também por seu dizer ubíquo, permite reunir todas as figuras umas nas outras, transpondo interditos, libertando-se e desafiando as leis e a própria instituição literária. Assim como a própria loucura põe em dúvida os palácios da razão, a literatura de Samuel Beckett compactua com essa “desconfiança” da linguagem.

Esperando por Beckett

Se tudo o que temos são palavras, então, que elas, enquanto servas de nossa expressão, sejam mais que “manchas desnecessárias sobre o silêncio e o nada” (BECKETT²). Valemo-nos de signos arbitrários e insuficientes para mediar nossas ações, humores e reflexões. Contudo, o fato de usá-los para expressar um pensamento que produzimos pode dar a pálida e falsa sensação de posse, se lembrarmos que todas as palavras já foram ditas, guardando as devidas proporções quanto às disposições de tais signos. Sendo as palavras necessárias para explicar que as palavras são desnecessárias, apresentamos, sob a sombra da insuficiência, aquele que propagou intensamente a ambivalência do verbo: Samuel Beckett.

² Ver GRUEN, Jonh. *Close-up: Focused on the people within the larger-than- life creatures of the movie, theater, art and music worlds*. op. cit., p. 52.

Em 1906, a 13 de abril, nascia em Foxrock, subúrbio da zona sul de Dublin (Irlanda), Samuel Barclay Beckett. Filho de pais protestantes, Beckett foi o segundo dos dois filhos do casal. Passou uma infância tranquila em Dublin. Quando jovem (1920), foi estudante da Portora Royal School, destacando-se tanto nos estudos quanto nos esportes (críquete e rúgbi), manifestando, também nesta época, seu interesse pela língua francesa. Em 1923, começa seus estudos no Trinity College de Dublin, onde tem contato com a obra de Dante, com a qual se envolve bastante. Alguns anos mais tarde (1928), muda-se para Paris, onde, na École Normale Supérieure, permanecerá por dois anos como intercambista de um programa de estudos oferecidos pelo Trinity College. Conhece, nessa época, seu conterrâneo, o aclamado escritor James Joyce, tornando-se muito próximo de sua figura. No ano seguinte, publica o ensaio *Dante...Bruno. Vico...Joyce*³, como contribuição para uma obra coletiva organizada por Joyce: *Our Exagmination Round His Factification For Incamination Of Work In Progress*. Auxilia Joyce na transcrição de passagens de sua próxima obra, *Finnegans Wake*. Em 1930, ganha seu primeiro prêmio literário pelo poema *Whoroscope*, onde faz considerações acerca do pensamento de Descartes, Schopenhauer, Kant e Geunlincx.

Escreve, no ano seguinte, o ensaio *Proust*, onde, baseando-se na obra *Em busca do tempo perdido*, tece considerações acerca da noção de tempo, memória e morte. Em 1932, ele pede demissão do Trinity College e instala-se em Paris definitivamente, atuando como tradutor, poeta e ensaísta *freelancer*. Nessa época, começa a escrever o romance *Dream of Fair to Middling Women* e retorna à Irlanda. Abalado com o falecimento de seu pai, William, muda-se para Londres em 1933. Publica os contos *More Pricks than Kicks* em 1934 e, em 1935, escreve os poemas *Echo's Bones and other Precipitates* e inicia uma terapia psicanalítica com Wilfred Bion em consequência de frequentes crises depressivas. No ano seguinte, viaja à Alemanha e se horroriza com o terror nazista ali instalado. Retorna a Paris e finaliza o romance *Murphy*, elogiado por Joyce. Essas obras iniciais caracterizaram-se pelo uso do narrador onisciente em terceira pessoa e os experimentos com a paródia, mas conservando ainda o “tratamento convencional de espaço, tempo e caracterização,

³ Optamos por colocar aqui apenas as obras beckettianas mais populares e, levando em consideração seu caráter bilíngue, adotamos o seguinte critério quanto à menção dos títulos: os títulos em português indicam as obras que já foram publicadas em nosso idioma. Os demais títulos estão em seu idioma de origem.

mantendo-se no texto a ilusão de reprodução fiel da realidade” (ANDRADE, 2001, p. 17).

Em 1939, a segunda guerra é declarada e Beckett, que estava em Dublin, retorna rapidamente a Paris para participar ativamente da Resistência Francesa, escapando por pouco da Gestapo, fato que o levou a refugiar-se, com sua esposa Suzanne, no vilarejo de Roussillon, ficando por lá até 1945. Nesse período, dedicou-se à escrita de *Watt*, romance marcado por um desordenamento das etapas do enredo, sendo este seu último romance escrito diretamente em inglês. O momento que se seguiu foi de intensa criação literária para o autor: adota a língua francesa para escrever e faz uso do narrador em primeira pessoa em suas *Novelas* (*O fim*, *O expulso*, *O calmante* e *Primeiro amor*), seguidos pelo romance *Mercier et Camier* e a peça *Eleuthéria*. Essas obras caracterizam-se pela sublinhada problematização da consciência narradora, da percepção e da sistematização da dúvida enquanto matéria narrativa do sujeito.

Nos anos seguintes (de 1947 a 1949), Beckett produziu obras extremamente importantes para sua carreira de escritor e dramaturgo. Foram elas: *Molloy*, *Malone morre*, *O inominável* e *Esperando Godot*. Esta última, tornou o seu nome mais popular, sendo considerada um marco da dramaturgia do absurdo, da contestação do discurso linear e do domínio da palavra, tornando seu autor um dos principais promotores da revolução estética teatral e literária da segunda metade do século XX. Depois disso, escreveu *Textes pour rien*, *Fim de partida*, *All that fall*, *A última gravação de Krapp*, *Embers*, *Como é*, *Dias Felizes*, *Film* e *O despovoador*.

Em 1969, foi laureado com o prêmio Nobel de Literatura, a cuja cerimônia não compareceu. Avesso às homenagens e à promoção pessoal, o escritor teve suas obras traduzidas para mais de trinta idiomas, tornando-se um dos nomes mais importantes do modernismo do século XX. Deste período, suas obras mais importantes foram *Eu não*, *That time*, *Companhia*, *Mal visto mal dito*, *Rockaby*, *Improviso de Ohio*, *Pioravante marche*, *Catastrophe* e *Quad*. Samuel Beckett morreu aos 83 anos, no dia 22 de dezembro de 1989, deixando ao mundo um valioso legado artístico-literário.

Pessoalmente, a leitura foi desde a mais tenra idade, um convite amistoso para transpor a realidade sem esquecê-la por completo. A leitura das obras de Beckett causam um incômodo, um impacto, um convite misterioso diante de uma linguagem alquebrada, que, mesmo após muitos anos, permanece. Não há, contudo, a

necessidade de resolver os mistérios semânticos, pois nem toda literatura serve para significados cristalinos. Por vezes, o que ela deseja é retratar exatamente a falta de expressão ou, nas palavras do autor, “a expressão de que não há nada a expressar, nada com o que expressar, nada a partir do que expressar, nenhuma possibilidade de expressar, nenhum desejo de expressar, aliado à obrigação de expressar”⁴.

A sofredora do ver

Ainda no esteio da loucura, falemos da segunda autora. Maura Lopes Cançado, nascida em 1929, na interiorana São Gonçalo do Abaeté em Minas Gerais, foi uma criança muito amada no seio familiar. Contrariando aos tradicionais costumes locais, casou-se aos quinze anos e, ao cabo de um ano, ela debitava um divórcio e um filho. Jovem e desimpedida, Maura Lopes Cançado investe a herança deixada pelo pai na compra de um avião e, depois, se muda para Belo Horizonte para estudar. Dados biográficos com certa linearidade, não fosse o fato de Maura Lopes Cançado não apenas ter sido diagnosticada como esquizofrênica, mas de ter livremente se internado diversas vezes. No final da década de cinquenta, colaborou com o Suplemento Dominical do Jornal do Brasil e escreveu sob a luz débil dos hospícios que frequentou um diário autobiográfico intitulado *Hospício é Deus*, de 1965, e um livro de contos, *O sofredor do ver*, de 1968. Maura Lopes Cançado passou o resto de seus dias internada num hospital penitenciário, tendo sido condenada por homicídio, pois matou uma paciente. Maltratada, quase cega e desnutrida, morreu em 1993, no Rio de Janeiro.

Literariamente, o diário e livro de contos de Cançado são as faces da loucura *escrita por dentro*: biograficamente sentidas, espacialmente vividas. O diário é a literatura inscrita no corpo; nos contos, ela é o emblema da representação, a loucura ficcionalizada que não deixa de acenar para o real. Um tanto intransigente, com dificuldades de socialização e certa agressividade, tais foram as impressões pessoais percebidas na pessoa de Maura Lopes Cançado. Ainda assim, sua escrita torna-se uma denúncia social contra o abandono do Estado às instituições públicas psiquiátricas, deixando-as num estado de miséria, assim como seus pacientes. A

⁴ BECKETT, Samuel. In: ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: O Silêncio Possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p. 175.

Maura Lopes Cançado-escritora deixa ver, não obstante os vícios de caráter, virtudes quase angelicais: uma solitude branca que a apartava dos demais, um olhar sensível, inovador para o que era comum. Inteligência afiada, quase soberba, e uma sede de ser amada que a fez dar vida ao menor dos objetos que estavam ao seu redor. Sua escrita nos captura quando se mostra capaz de verbalizar abstrações bobas que constroem metáforas sólidas. É sua ossatura linguística que lhe permite dizer: “Hoje não é. Mas existo desmesuradamente, como janela para o sol. Existo com agressividade” (CANÇADO, 2016, 92). Tanto sua poética quanto sua história apresentam um eu cindido pela esquizofrenia que a separa de si mesma e do restante do mundo. Seu movimento, é portanto, implosivo. A sua poética se faz nos espaços de confinamento que impelem o sujeito ao risco vida/morte: a loucura e a sanidade, a dor do agora e as angústias da infância, o ver encarcerado e a voz que busca romper os silêncios dos muros que a aprisionam.

Eixo 2 – O que nos circunda: o espaço literário como potência

Este eixo tem como objetivo investigar as relações entre a literatura e o espaço. Entre os diversos caminhos que surgem dessas relações, concentraremos nossa atenção nas imagens literárias, bem como nas noções de espaço na concepção de cada autor e em cada uma de suas obras selecionadas. Abordaremos o entendimento do espaço de confinamento, culminando com a dicotomia entre o tempo e os espaços narrativos.

O recorte teórico acerca do espaço procura privilegiar o caráter da subjetividade dada ao conceito, já que a aproximação se dará com uma área de essência igualmente subjetiva: a literatura. Desse modo, o pensamento do filósofo Immanuel Kant servirá de esteio quando considera o espaço e o tempo como condição primeira da sensibilidade do sujeito e não como instâncias que somente fazem afetá-lo. Para Kant, está na sensibilidade do sujeito as condições propícias para que hajam os objetos e, por consequência, as intuições. O espaço, por sua vez, será uma grandeza, uma instância infinita já estabelecida e não um conceito, sendo possível afirmar que tanto o tempo quanto o espaço kantianos são formas de sensibilidade e relações entre o sujeito e os objetos.

Se para Kant, a sensibilidade dava-se antes do espaço, para Gaston Bachelard a imagem poética (a qual comporá o espaço) virá antes do pensamento. Para esta discussão, escolhemos a obra *A poética do espaço*, de 1957 na qual Bachelard analisa, segundo a fenomenologia, objetos e espaços que representam a intimidade. A fenomenologia é um campo do saber que procura investigar fenômenos, em outros termos, tudo o que nossa consciência pode captar. Não obstante apresentar uma leitura mais linear e a preferência por artistas românticos (BRANDÃO, 2013, p.19), é possível aproximarmos o pensamento de Bachelard das obras literárias aqui selecionadas, as quais possuem um caráter inegavelmente disruptivo e pós-moderno.

Apesar do fenomenólogo partir de uma investigação de figuras arquetípicas, ou seja, de objetos estruturados, pressupostos e constituintes do inconsciente coletivo, ele consegue transpor a linearidade de tais objetos através do olhar de estranhamento, o qual a fenomenologia requer de seu pesquisador. É exatamente esse olhar de ruptura que irá relacionar-se com as características da pós-modernidade.

Sendo o espaço um tema cujos estudos provêm desde a Antiguidade Clássica até atualidade, elencaremos aqui visões que se aproximem mais das temáticas das obras, a saber, as visões do pós-estruturalismo e pós-modernidade. É nesse contexto que Maurice Blanchot vai entender o espaço literário enquanto um espaço de pluralidade em que as noções de verdades sociais pré-estabelecidas são confrontadas com a ambiguidade do discurso literário. Blanchot nega o entendimento da literatura como o espelho do mundo, privilegiando a autossuficiência das palavras, onde suas regras diferem das leis da realidade. No livro *O espaço literário*, Blanchot conceitua a literatura como “a obra — a obra de arte, a obra literária — não é acabada nem inacabada: ela é. O que ela nos diz é exclusivamente isso: que é — e nada mais. Fora disso, não é nada. Quem quer fazê-la exprimir algo mais, nada encontra, descobre que ela nada exprime.” (BLANCHOT, 1987, p. 12). O teórico explicita aqui, não apenas a autonomia da obra com relação ao autor, mas também a emancipação do leitor, co-artífice do narrador que a tudo observa e questiona.

Neste eixo, o papel das imagens é relevante visto que elas, juntamente com a loucura, serão articuladas através do espaço nas obras escolhidas. Privilegiaremos as figuras quadráticas e circulares, tanto por suas profundas simbologias, quanto por seu destaque nos enredos. Contudo, diversas imagens – não necessariamente formas geométricas primárias como as citadas – serão também analisadas devido ao impacto

que causam nos leitores/espectadores, já que a literatura é uma grande produtora de imagens. As imagens mentais ganham vida através de metáforas, analogias, descrições, figuras de linguagem e todos os demais recursos linguísticos dos quais a literatura lança mão para orquestrar suas obras. Quando a literatura não conta mais uma história propriamente dita, com concatenação temporal, protagonistas e antagonistas, clímax e desfecho, é a imagem uma das responsáveis pela criação de sentido.

Nas obras de Beckett, o espaço transpõe os elementos da realidade quando torna um cilindro, uma cosmogonia pós-apocalíptica em *O despovoador*, ao passo que, na peça *Quad I + II*, um quadrado vai metaforizar o esgotamento artístico contemporâneo. Na voz narrativa de Maura Lopes Cançado, uma espiral toma a movimentação dos pensamentos desordenados (*Espiral ascendente*), já o quadrado de um pátio de hospício torna-se o palco para rigidez física e a criação de uma nova linguagem escrita com o corpo (*No quadrado de Joana*). Antes de uma descrição, o que esses espaços literários propõem – ainda que ficcionalmente – é uma transgressão das funções que lhe são dadas habitualmente. As formas geométricas como o quadrado e o círculo servem como forma para um conteúdo, mas nas obras supracitadas elas vão delinear quando não apenas o confinamento físico, mas também o mental.

Eixo I: Da loucura e de seus desvarios

*“Vai-se por mim à cidade dolente,
Vai-se por mim à sempiterna dor,
Vai-se por mim entre a perdida gente.
(...)
Deixai toda esperança, ó vós que entraís.”
Divina Comédia, Inferno, Canto III, Dante Alighieri.*

1.1 – A loucura e os tempos

Em certa canção, Caetano Veloso nos alerta: “Alguma coisa está fora da ordem, fora da nova ordem mundial”. A música de 1991 versa sobre a configuração geopolítica que repartia o mundo em critérios econômicos em detrimento do poderio bélico, mas a polissemia poética permite-nos também compreender outros apelos: há algo de errado com o mundo, mais especificamente com as pessoas. Violência, miséria, pobreza, fome, doenças. O cantor baseou-se nas agruras da desigualdade social pelas quais passam tantas pessoas. Há, portanto, certa “ordem” pressuposta, não apenas aquela econômica, mas também mental. Tal como se o fantasma da loucura espreitasse-nos na distração dos detalhes em que se forja o mundo.

Atentemo-nos à arte literária, àquela que é genuína e vai nos provocar, fazendo-nos questionar a nós mesmos. A arte não é somente entretenimento ou um luxo, não pode ser apenas palatável. Algo nos escapa em sua disposição gráfica, e é exatamente essa falta que nos prende. Da mesma forma, inclassificável e com certa rebeldia, a loucura não se deixa amansar, classificar. De modo que confessar-se louco ou expressar admiração pela loucura, factual ou ficcionalmente é instantaneamente visto como uma marca de estigma social dado o caráter de questionamento da loucura em relação à lógica e razão presentes na ordem política e econômica da sociedade.

O saber da loucura está fora dos moldes tecnicistas do capitalismo. Um louco é alguém que não produz algo prático para a sociedade, daí a estigmatização, a marginalização. Isso não quer dizer, contudo, que o louco de nada saiba. Seu saber, por vezes, comunga com uma espécie de sabedoria futurista que é coerente por pouco se curvar aos vernizes e trejeitos sociais que nos domesticam.

Desse modo, falaremos aqui da loucura como uma inaptidão social a qual estamos todos mais ou menos propensos, ou nas palavras de Foucault, a loucura é

uma verdade incômoda a qual tratamos de neutralizar através do confinamento (1999, p. 190). Seja através do controle farmacológico para apaziguar desvios de comportamento ou canções brincando com o desvario, fato é que, em dado momento, o homem há de enfrentar suas sombras; e o espaço artístico e literário assim se dispõe por objetivar a reflexão intensa acerca das emoções humanas e seus desdobramentos.

Se as mazelas mentais já eram tema desde a Antiguidade Clássica, com as máximas de (auto)conhecimento socrático ou terminologias emprestadas dos mitos como os complexos de Édipo e Electra, passando pela Nau dos Loucos do medievo e pelas teorias psiquiátricas da era romântica de Pinel e Charcot, não é surpresa que muitos autores da contemporaneidade tenham escolhido o tema da loucura, do confinamento e exclusão social vivido pelos doentes. As obras aqui elencadas trazem em si essa escolha, seja pela via autobiográfica como no caso de Maura Lopes Cançado, ou pela via da experimentação estética como no caso de Beckett. Para além da inventividade de cada uma das obras dos referidos autores, é preciso avaliar que a temática da loucura possui uma linha histórica na tradição ocidental, cuja modificação deu-se no final do século XVIII com a formalização institucional da psiquiatria enquanto campo do saber.

O filósofo Michel Foucault desenvolveu valiosos trabalhos acerca da temática, com destaque para *História da loucura: na Idade Clássica* (1972), onde o autor apresenta o desenrolar histórico da antiguidade à Idade média, sumarizando a loucura no ocidente na literatura até o surgimento dos hospícios. Entendendo que um tema não se mantém fixo no decorrer da história, Foucault refletiu em algumas de suas obras as várias maneiras como a loucura foi abordada e tratada ao longo do tempo. Na primeira obra, *Doença mental e psicologia* (1954), o autor retrata a doença mental em suas evoluções e relações com a existência, a história individual do paciente, e por fim, faz reflexões acerca da cultura e a loucura. A *História da loucura* foi inicialmente publicada em 1961 como sua tese de doutorado, e mais tarde em formato de livro, juntamente com a obra *Nascimento da clínica*, publicada em 1963. Ambas questionam duramente as práticas psiquiátricas da época.

A *História da loucura* apresenta, em especial, as acepções positivas e negativas da loucura histórica e culturalmente, incitando-nos a questionar o quão sutil é a margem entre a loucura e a sanidade, posto que a primeira, antes de ser algo forjado ou mera doença, é um produto sócio/histórico. Do louco genial ao louco

desgovernado, Foucault apresenta-nos a última acepção como originária da ciência psiquiátrica. O autor levanta questões acerca da mudança de *status* da loucura, que passa a ser entendida como patológica a partir do contexto político, intelectual/científico e cultural de cada época.

De acordo com Isaías Pessotti na obra *A loucura e as épocas* (1999, p. 14), na sociedade grega antiga não havia ainda uma noção bem articulada de autoconhecimento e reflexão acerca da natureza humana, de modo que, sem o embasamento da psicologia, os gregos atribuíam a forças sobrenaturais ou demoníacas os comportamentos que, por ventura, desviassem do padrão. Por essa razão, os pioneiros da medicina eram feiticeiros ou sacerdotes, já que o louco era visto como alguém que possuía uma doença ocasionada por magia, razão pela qual os gregos consideravam os loucos como espécies agraciadas pelas divindades, que os manipulavam de acordo com suas forças ocultas. No território espartano, era frequente o infanticídio de crianças deficientes física ou mentalmente, o que também ocorria entre os romanos, independente da classe social.

Contudo, esses últimos tendo recebido fortemente a influência da sociedade grega, começaram a dedicar-se ao que seria os primórdios da psiquiatria forense, construindo leis e classificando as doenças mentais. Já no início da Idade Média, os loucos circulavam com certa liberdade/negligência pelas cidades, sendo aceitos como divinos. No fim do medievo, os surtos de lepra foram controlados, deixando os leprosários livres para que se tratassem ali outras doenças como as venéreas e, mais tarde, os próprios loucos, de modo que a imagem da reclusão foi se construindo muito cedo para estes doentes. Já no Renascimento, nos séculos XIV e XVI, a loucura era entendida como um conhecimento divinatório sobre a vida e a natureza. O conhecimento histórico nos mostra como nossas crenças – das mais banais às mais complexas – vão sendo construídas, e assim percebemos que a ideia de loucura valsa no tempo entre a genialidade divinatória e o rechaço da exclusão social.

Intentamos aqui, relacionar a loucura à literatura e suas respectivas produções de imagens. Longe da romantização que paira sobre o que se entende por artista, a obra de arte⁵ (incluindo certamente, as obras literárias) é um espaço de experimentos admiráveis feitos à revelia do dínamo. Ela sai da “realidade” cotidiana e a transpõe e

⁵ Vale ressaltarmos aqui que nosso trabalho não é apenas sobre obras literárias, mas também sobre uma peça fílmica, além da produção de imagens na literatura. Por essa razão falamos de arte no sentido *lato* e não apenas da arte literária.

ressignifica junto à ficção, com as virtudes de sua força, potência e desejo. A arte possibilitaria, então, a realização desses desejos no jogo das ficções, sem contudo deixar cair o véu da pessoalidade que puxa o artista de volta ao cotidiano. O terreno das artes seria, neste viés, aquele onde pode acontecer um tipo de transferência de desejos, sendo eles como uma fagulha cuja potência se alastra a cada ato criativo artístico, dotado de afetividade e imprevisibilidade. Desse modo, a arte, enquanto um espaço de possibilidades (e não-garantias), assinala limites bastante imprecisos no âmbito da cultura. Não é incomum alguém se perguntar o que é arte? Qual é a função da arte? Primeiramente, é preciso lembrar que vivemos em um sociedade utilitarista e defrontar-se com uma área que foge a isso costuma desconcertar os mais pragmáticos. Ademais, a arte contemporânea tem um teor disruptivo relativo à arte pré-moderna; por isso, é comum o incômodo de muitas pessoas ao visitarem um museu de arte contemporânea atualmente: é proposital. Sobre isso, Alberto Tassinari assevera:

Uma distinção radical entre arte e técnica acabou por se estabelecer, pois a arte deixou de ser sinônimo de técnica e o belo deixou de ser um tema por excelência da arte. A arte ficou reservada uma esfera autônoma, problemática e sempre em redefinição, entre as atividades humanas. Na Antiguidade e na Idade Média, entretanto, a distinção entre arte e técnica não existia. É apenas com o Renascimento que a distinção começa a insinuar-se. No que diz respeito à pintura e à escultura, elas perdem o caráter de artes mecânicas para receberem o estatuto de artes liberais. Distinção que possibilitará, no século XVIII, a diferença entre artes (mecânicas) e belas-artes (liberais). O aprofundamento da diferença nos tempos atuais terminou por separar o mecânico ou, modernamente, o tecnológico, do liberal, ou, também modernamente, do que já não sendo sequer belo passou a ser compreendido como artístico. Ainda que muito breve, o resumo mostra a complexidade histórica da questão. E mostra, igualmente, o seu destino paradoxal e não menos complexo. À especialização crescente da esfera artística - de arte à arte mecânica, de arte mecânica à arte liberal, de arte liberal à bela-arte e de bela-arte novamente à arte - correspondeu, ao mesmo tempo, uma abrangência cada vez maior de seu conceito. A arte hoje, no fim das contas, voltou a ser, pelo menos para muitas teorias da arte contemporânea, o que era no início: o produto de qualquer atividade humana (TASSINARI, 2006, p.133-4).

Relacionando essa ruptura à arte literária, temos dois campos que desviam da rota do comum. Contudo, isso não quer dizer que a relação entre a loucura e a literatura seja de repartição, mas de elisão. Segundo Foucault, no ensaio *A Literatura, a ausência da obra* (1964): “A loucura não manifesta nem relata o nascimento de uma obra [...] ela designa a forma vazia de onde vem essa obra, quer dizer o lugar de onde ela não cessa de estar ausente, no qual jamais a encontramos porque jamais ela aí

se encontrou” (FOUCAULT, 1999 a, p. 197). O filósofo assume que a obra acabou caracterizando-se por sua ausência, tal uma dobra sobre si mesma (Cf. FOUCAULT, 1999 a, p. 194), perdendo seu *status* grandioso da obra de arte irretocável e indefectível. O mais interessante que uma obra de arte poderia oferecer sobre tais aspectos seria exatamente a multiplicidade de perspectivas, por apontar caminhos sem centro, impensados, num convite à aventura.

Associemos, então, as figuras do bobo da corte ao arcano “O louco” do baralho de tarô. Na primeira, temos uma distração da nobreza, uma caricatura da corte, também chamado “bufão”, figura “à qual o espírito burlesco e irreverente da Idade Média teria querido parodiar neste personagem a classe dos Clerici vagante” (COUSTÉ, 1983, p. 192). Não é gratuita a associação entre humor e loucura, se lembrarmos que nos baralhos o chamado “coringa”, além de uma carta muito valiosa por sua dinamicidade, também significa “palhaço, brincalhão”, do inglês “joker”. No tarô, a figura do louco relaciona-se com a liberdade, a presença múltipla, imortalidade e travessura. Em muitos jogos, essa carta não possui nenhuma função específica, mas é mantida tal qual a corte mantinha seu bobo da corte. Portanto, temos uma loucura amistosa, irmanada ao riso e à distração.

A loucura é no essencial experimentada em estado livre, ou seja, ela circula, faz parte do cenário e da linguagem comuns, é para cada um uma experiência cotidiana que se procura mais exaltar do que dominar. Há na França, no começo do século XVII, loucos célebres com os quais o público, e o público culto, gosta de se divertir; alguns como Bluet d’Arbère escrevem livros que são publicados e lidos como obras de loucura. Até cerca de 1650, a cultura ocidental foi estranhamente hospitaleira a estas formas de experiência (FOUCAULT, 1975, p. 78).

Assim, os loucos populares eram aceitos, enquanto os loucos desconhecidos, alcóoltras, devassos e delinquentes de comportamento mais estranho eram encaminhados para o que se chamou de *Nau dos loucos*, que eram navios para recolher essas figuras indesejadas da sociedade. A errância delirante toma os mares europeus, escorraçando os loucos dos limites das cidades, dando a eles não os propósitos heroicos como os dos argonautas de Homero, mas a infinitude das águas como suposta purificação de seus desvarios bestiais. As *stultifera navis*⁶ eram um

⁶ “Stultifera navis” ou “Das narrenschiff” era o nome da pintura de Hieronymus Bosch (1490-1500), “A nave dos loucos”, cuja imagem motivou a escrita do primeiro capítulo homônimo de “História da loucura” de Michel Foucault. Vale lembrar que essa época foi um período de intensas atividades navegadoras para a Europa, sobretudo dos projetos colonizadores do que se chamou “Novo

símbolo do imaginário da Renascença europeia dos séculos XV e XVI comumente relacionadas à loucura e que, segundo Foucault, possibilita a percepção da loucura em outras formas daquelas utilizadas pela psiquiatria. Um não-lugar de movimento e confinamento, a nau dos loucos teria em sua razão de ser não apenas uma suposta medida de segurança social, pois, de acordo Foucault, não existia muito claramente um critério para a divisão e destinos dos loucos: alguns iam para os hospitais, outros eram mandados para conventos, feiras de comércio, portos e até prisões. Isso leva o autor a crer que aqueles que foram destinados à peregrinação naval participaram muito mais de um exílio ritualístico do que uma expulsão utilitária.

É muito comum que os Centros de Referência Especializada em Assistência Social do país, os CREAS, concedam à população carente o que é chamado de “benefício eventual”, cujo objetivo é a prevenção e enfrentamento de situações provisórias de grande vulnerabilidade para o indivíduo e sua família. Respaldados na Lei Orgânica de Assistência Social - LOAS 8.742/93, os benefícios eventuais compreendem ações como auxílios de natalidade e funerário, fornecimento de alimentação, auxílio-aluguel, documentação civil, entre outros. Uma ação em especial nos interessa, a do acesso ao transporte, que visa atender situações de migração, visita familiar a membro que esteja preso, para indivíduo que deseje fazer entrevista de emprego e para retorno do indivíduo à cidade natal. As políticas públicas de assistência social atuaram historicamente na concessão de transporte público para população carente, exatamente por não haver um ação política mais concreta que atendesse a essa demanda. Contudo, de acordo com o documento “Benefícios Eventuais no SUAS”,

Não há previsão normativa explícita no Decreto 6.307/07, que regulamenta o Benefício Eventual, sobre a oferta deste benefício para atender situações relativas à mobilidade. *No entanto, esta oferta pode ser realizada quando identificada a situação de vulnerabilidade temporária* (Grifo do autor)⁷.

Mundo”, ou seja, tudo que não era a Europa. Além disso, há exemplos de manifestações literárias acerca da loucura e navegação (e seus desencantos) como em “O auto da barca do inferno” de Gil Vicente, “Os Lusíadas” de Camões e o “O barco bêbado” de Rimbaud.

⁷ Cf. “Benefícios Eventuais no SUAS: orientações técnicas. Documento sob consulta pública”.

Disponível em:

https://www.mds.gov.br/webarquivos/arquivo/assistencia_social/consulta_publica/Benef%C3%ADcios%20Eventuais%20no%20SUAS.pdf Acesso em: 23 de Agosto de 2021.

BRASIL. Ministério da Integração Nacional. *Lei nº 12.587 de 3 de Janeiro de 2012*. Política de Mobilidade Urbana. Disponível em:

http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato20112014/2012/Lei/L12587.htm.

Fato curioso é que o Estado pensa cuidadosamente em propiciar a saída desses indivíduos para outro lugar, quase como uma forma de jogar a sujeira para debaixo do tapete, mas assume que não vai garantir a manutenção de suas subsistências. De modo que é muito recorrente vermos espalhados pelos arredores de diversas rodoviárias do país uma população de extrema vulnerabilidade, como dependentes químicos, andarilhos, indigentes, prostitutas, entre outros, que não raro já apresenta ou acaba desenvolvendo sérios problemas mentais. Eles chegam em outra cidade e acabam permanecendo no mesmo local onde desembarcaram, na rodoviária, e ali vão construindo suas existências, entre lonas e invisibilidades. Essa trajetória, que remonta às épocas das naus medievais, persiste nas ações paliativas atuais, demonstrando que os nomes podem ter mudado, mas as práticas canhestras para lidar com indivíduos que fogem à norma ainda prevalecem.

Novamente podemos observar a circularidade dos fatos relacionados à loucura, a higienização e o expurgo que a sociedade busca impor a esses indivíduos, que não é um fenômeno atual. Assim como na Europa Medieval existia a nau dos loucos, no Brasil dos anos 1960 tínhamos o trem dos loucos com destino ao Hospital Colônia na cidade de Barbacena, no interior de Minas Gerais. O conto *Sorôco, sua mãe, sua filha*, de Guimarães Rosa, retrata a história do pai de família Sorôco, que leva sua mãe e sua filha para o trem que os conduz a Barbacena, por serem ambas consideradas loucas e ele não ter condições suficientes para cuidar delas. Deixava-as na certeza de um nunca mais. Essa *Narrenschiff* do sertão rosiano mostra-se tão importante, pois numa aproximação do discurso foucaultiano “ela simboliza uma inquietude.(...) A loucura e o louco tornam-se personagens maiores em sua ambiguidade: ameaça e irrisão, vertiginoso desatino do mundo e medíocre ridículo dos homens” (FOUCAULT, 2008, p. 14).

O período da Renascença europeia trazia não apenas a *Nau dos Loucos* em sua cosmovisão, mas o questionamento crítico do homem consigo mesmo. Seguindo o curso da história, a Idade Moderna nos séculos XVI e XVII será marcada pela experiência crítica do homem em confronto com sua verdade, apoiado sobretudo no

Acesso em: 23 de Agosto de 2021.

_____. *Lei nº 8.742*, de 7 de dezembro de 1993. Disponível em:
http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8742compilado.html.
Acesso em: 23 de Agosto de 2021.

pensamento de René Descartes(1596-1650). O filósofo apresentou com seu *cogito*, uma ruptura entre a razão e a loucura, sendo essa dispensável por nos induzir ao erro. Tendo seu pensamento na base da filosofia moderna, Descartes sustenta que aquele que duvida, o sujeito que parte do conhecimento e da verdade, coloca-se em oposição à loucura, já que a dúvida e o questionamento advem do pensar, sendo essa faculdade oposta à desrazão. De acordo com Foucault,

Descartes adquiriu agora essa certeza, e agarra-se firmemente a ela: a loucura não pode dizer-lhe respeito. Seria extravagante acreditar que é extravagante; como experiência do pensamento, a loucura implica a si própria e, portanto, exclui-se do projeto. Com isso, o perigo da loucura desapareceu no próprio exercício da razão. Esta se vê entrincheirada na plena posse de si mesma, onde só pode encontrar como armadilhas o erro, e como perigos, as ilusões (FOUCAULT, 2008, p.47).

Portanto, não é louco o sujeito que tem conhecimento, assim como aquele que pode pensar. A loucura será, então, o estado de incapacidade do pensamento, rejeitada pelo eu que questiona. Desse modo, a loucura e a sabedoria afastaram-se a partir do racionalismo moderno, assim como a influência da loucura entre o sujeito e seu entendimento de verdade, pois, segundo Foucault, “o percurso da dúvida cartesiana parece testemunhar que no século XVII esse perigo está conjurado e que a loucura foi colocada fora do domínio no qual o sujeito detém seus direitos à verdade: domínio este que, para o pensamento clássico, é a própria razão” (FOUCAULT, 2008, p.47). Contudo, o duvidar se faz pelo impulso do questionamento; assim, não haverá perigo de interferência da loucura na trajetória do sujeito que procura constantemente uma verdade metódica. Em outros termos, a prerrogativa da escolha entre loucura e razão coloca-se na forja da ordem dos pensamentos e em sua escolha, ou segundo as palavras de Foucault, “na era clássica, a razão nasce no espaço da ética” (FOUCAULT, 2008, p. 142). Houve nesse momento, não apenas a retirada da loucura da esfera filosófica, mas também social, através de instituições cuja dominação e silenciamento se fizeram efetivos.

Assim, buscando a cisão entre a racionalidade e o ruído do discurso da loucura, é que fundou-se, por meio de decreto (1656), o Hospital Geral de Paris, sendo o local cuja reunião de vários estabelecimentos receberam uma administração singular, objetivando a retirada não dos doentes, mas dos pobres espalhados pela cidade. Isso leva-nos a questionar a falta do caráter terapêutico/médico desta instituição que, apesar de levar o nome hospital, “é antes uma estrutura semijurídica, uma espécie de

entidade administrativa que, ao lado dos poderes já constituídos, e além dos tribunais, decide, julga e executa” (FOUCAULT, 2008, p. 50). Segundo sua jurisdição, o Hospital Geral e seus gestores (membros da alta burguesia com cargos vitalícios) “têm todos os poderes de autoridade, direção, administração, comércio, polícia, correção e punição sobre todos os pobres de Paris, tanto no interior quanto no exterior do Hospital Geral” (FOUCAULT, 2008, p. 49).

O Hospital Geral é, portanto, um poder estabelecido monarquicamente estruturado entre a justiça e a polícia, acatado pelo clero e pela burguesia para expurgar a mendicância na Europa. Com o sucesso e rentabilidade da instituição, em 1767, cada cidade francesa passou a ter o seu próprio Hospital Geral, sendo muitos deles antigos leprosários revitalizados pela monarquia ou pelo clero. Em meio à herança de assistencialismo clerical à população carente e os receios burgueses de “higienismo” social, os Hospitais Gerais abrigam contradições básicas em seus objetivos, tais como a vontade de auxiliar e a necessidade de castigar.

Isso fez com que a natureza dos internamentos fosse bastante diversa, tanto por meio de pedidos das famílias, através de solicitações de “curas” da Igreja ou mesmo por decretos policiais, o que tornou bastante heterogênea a população interna, sendo eles uma minoria (dez por cento) de doentes mentais. Prostitutas, sodomitas, mendigos, criminosos, desempregados, alquimistas, hereges, ateus, órfãos, viúvas, idosos, epiléticos, agitadores sociais, enfim, todo indivíduo que perturbasse a paz social era um potencial interno dos Hospitais Gerais. Desse modo, as internações funcionavam muito mais como uma estratégia de poder por meio do confinamento da camada social mais vulnerável, do que de fato uma ação que pensasse a heterogeneidade subjetiva desses indivíduos e em seus respectivos tratamentos médicos. As massivas internações tinham um aspecto social, econômico, mas principalmente político e moral. Vale salientar que tal projeto não estava associado a um projeto de saúde pública, mas com um ambicioso plano absolutista dos pilares de poder da sociedade de então: a monarquia e a burguesia.

A grande internação é conceituada por Foucault como “o momento em que a loucura é percebida no horizonte social da pobreza, da incapacidade para o trabalho, da impossibilidade de integrar-se no grupo; o momento em que começa a inserir-se no texto dos problemas da cidade” (Foucault, 2008, p. 78). Assim, a loucura passa a se diferenciar das outras camadas sociais, num momento em que se percebe a necessidade de seu encarceramento *apenas*, e não mais o da pobreza. Os protótipos

manicomiais eram, antes de unidades de tratamento psiquiátrico, asilos cujo objetivo maior era a alimentação e recolhimento da população marginalizada. Na obra *O século dos manicômios*, Pessotti afirma, que apesar da heterogeneidade da população, o tratamento médico a eles dispensado era o mesmo:

Nessas instituições, os internados eram cuidados por religiosos, alguns até com certo conhecimento médico, mas não se praticava um tratamento médico *da alienação*. O asilo não era ainda, o que seria o *manicômio*, a partir da obra de Pinel. Nos hospícios das grandes cidades (que alojavam toda sorte de minorias marginalizadas, incluídos os insanos de mente) (PESSOTTI, 1996, p. 17-18. Grifo do autor.).

A neófito medicina psiquiátrica de então buscava explicações em causas externas e até religiosas para manifestações como êxtases coletivos e manifestações de cunho divinatório (Cf. PESSOTTI, 1996, p.19). Isso causou apreensão clerical no sentido de diferenciar os fenômenos de incorporação demoníaca da loucura. O que se pode perceber é que, desde os primórdios, o louco é desumanizado, no sentido de não ter tido um tratamento específico para suas doenças, camuflando-se junto a outros marginalizados, já que o espaço por ele ocupado é o da exclusão e “desindividualização, desincorporação do poder, [aquele] que não tem mais corpo, individualidade, que pode ser qualquer um” (FOUCAULT, 2006, p. 95). Para Foucault, as grandes internações, na época clássica, relacionam-se muito menos com a doença em si, mas com o modo como aquela sociedade media o comportamento individual.

A partir do final do século XVIII e início do século XIX, Philippe Pinel (1745-1826), um dos pioneiros da psiquiatria moderna, instaura os asilos terapêuticos enquanto parte da área médica, e o termo *loucura* torna-se *alienação mental*. Pinel, na qualidade de diretor do hospital Bicêtre, decide libertar os loucos da clausura, abolindo os antigos tratamentos como sangrias, ventosas e purgações e adotando uma abordagem mais humanizada, com terapias ocupacionais que visam a educação do sujeito por meio do controle moral e social (Cf. FOUCAULT, 2008, p. 55). Já na Inglaterra, o médico Samuel Tuke foi o responsável pela reforma psiquiátrica na Inglaterra, propondo a cura dos loucos livres do confinamento hospitalar, de correntes e grades, mas em casas de campo em contato com a natureza.

Com a influência dos ideais iluministas, da Revolução Francesa e do *Tratado médico-filosófico sobre a alienação mental ou a mania* (1801) de Pinel é que houve a codificação formal da teoria médica sobre as doenças mentais, nomeando

manicômios as instituições de tratamento mental especializado no século XIX. Desse modo, os manicômios tornaram-se peças fundamentais no tratamento da loucura, sendo não apenas um local de confinamento, mas de cura (Cf. FOUCAULT, 2008, p. 57). Além da reforma psiquiátrica que se espalhou por toda Europa, o movimento iniciado por Pinel visou reformar também as gestões institucionais, almejando um projeto que se adequasse mais aos anseios do tratamento psiquiátrico, já que para ele a loucura não é uma monstruosidade, uma desumanização, mas a desrazão do sujeito.

Seu olhar mais humanitário deu dignidade aos doentes mentais, respeitando sua condição e diferenciando-a das demais marginalidades sociais. Com isso, construiu-se um novo entendimento dos hospitais psiquiátricos. Sendo a doença um desvio na mente e não no caráter, a loucura agora é passível de reversibilidade, posto que parte de uma desarmonia na composição do sujeito. Portanto, trata-se de uma concepção que resgata, para o louco, a identidade humana e impõe ao alienista (e à sociedade) o dever de propiciar o retorno ao equilíbrio e à ordem. Na verdade, essa visão da loucura marca o fim da exclusão do insensato. (PESSOTTI, 1996, p. 73).

A cura para Pinel residia no estancamento de personalidades sociais; em outros termos, seriam aquelas cujo papel fosse reconhecido na sociedade exatamente por respeitarem as regras desta sociedade. Junto a Tuke, criam o chamado "tratamento moral", o qual baseava-se na correção do sujeito louco de modo a imprimir em sua memória as regras sociais vigentes para que ele pudesse futuramente reinserir-se em sua comunidade social, pois o fator moral poderia determinar os graus de loucura. A corrigenda baseava-se no refreamento dos instintos e memorização de regras para o retorno ao convívio social. O tratamento moral consistia portanto, na observação comportamental sistemática dos doentes enquanto uma proposta de cura e equilíbrio deste. Em sua obra, Pinel sinaliza como causa da loucura tanto fatores externos, emoções em desequilíbrio quanto fatores genéticos e hereditários. Portanto, para se chegar a um diagnóstico de doença mental, é necessário considerar causas multifatoriais, tais como fatores fisiológicos, sociais ou emocionais, sendo cada um deles uma causa específica de loucura.

Ademais, é preciso que ressaltemos o significativo ato de Pinel ao responsabilizar-se em 1793 pela direção de Bicêtre e libertar os doentes das correntes. Guiou-se antes por uma estratégia de poder, eufemizando a violência do trato psiquiátrico pelo cárcere hospitalar, do que por altruísmo médico, diferentemente

de seus outros colegas. É com muito pesar que percebemos nessa postura um retrato da atualidade acerca dos tratamentos psiquiátricos, o que, positivamente, fomenta muitos debates acadêmicos em diversas áreas do saber, além de movimentos sociais, sobretudo o movimento nacional de luta antimanicomial. Foucault afirma que a internação dos loucos acontece devido à sua rebeldia social, o seu desvio, algo que precisa ser inserido nos complexos mecanismos corretivos, pois a máxima manicomial é que não há cura sem clausura e a função dos hospícios é atender ao excesso de uma população marginalizada.

Tal confinamento é justificado de acordo com o grau de avanço da doença e de sua terapêutica. O louco tem na sociedade e, sobretudo, no seu círculo familiar, a inscrição dos motivos de sua doença, e o hospício será o local que o separará dessas causas. E por ser a família do doente uma das causas e confirmação da doença mental, é que o isolamento do louco será um ponto de tensão entre a psiquiatria e o meio doméstico do paciente. O hospício será, portanto, a ponte entre a família e o louco, de modo que o papel do médico será de intercessor da família, já que é ele quem a protege do fardo temível do parente alienado. Estando isolado, o doente propiciará uma maior chance de ação do tratamento médico do que se estivesse em casa; isso se justifica com a afirmação de Ana Rosa Bulcão Vieira no artigo *Organização e saber psiquiátrico*, segundo a qual “Não há cura sem isolamento, o que implica que todo tratamento deve ser asilar” (VIEIRA, 1981, p. 52). Enquanto um espaço fechado em si, o hospício é confinador, não apenas pelo isolamento dos pacientes, mas também pela precariedade e falta de critérios com os quais tal população é julgada, classificada e distribuída dentro da instituição.

Contudo, o isolamento não é o único pilar sob o qual se sustenta um hospício. É vital para o sucesso de sua administração que a vigilância seja ubíqua, ou seja, uma visão constante e onipresente. Essa rede de fiscalização é constituída pelos funcionários do hospício e, embora não seja pontual, espalha-se por todo o território manicomial. Enquanto uma regra de vigilância, é primordial que, no hospício, a figura médica esteja atrelada à ideia de um poder unificador. Por isso, é preciso que haja uma presença soberana e permanente do diretor do hospício junto aos internos, para que se solidifique neles uma consciência de visibilidade autoritária e do cumprimento da ordem de seu poder, mesmo que ele seja repartido entre outras figuras administrativas da instituição. Vieira reafirma que “o poder deve estar submetido ao

médico como princípio de sua unificação” (VIEIRA, 1981, p. 52), ao que Foucault coaduna em sua obra “Microfísica do poder”:

Quando no começo do século XIX foram instaladas as grandes estruturas asilares, estas eram justificadas pela maravilhosa harmonia entre as exigências da ordem social que pedia proteção contra a desordem dos loucos, e as necessidades da terapêutica, que pediam o isolamento dos doentes. Para justificar o isolamento dos loucos, Esquirol dava cinco razões principais: 1. garantir a segurança pessoal dos loucos e de suas famílias; 2. liberá-los das influências externas; 3. vencer suas resistências pessoais; 4. submetê-los a um regime médico; 5. impor-lhes novos hábitos intelectuais e morais. *Como se pode ver tudo é questão de poder: dominar o poder do louco, neutralizar os poderes que de fora possam se exercer sobre eles, estabelecer um poder terapêutico e de adestramento, de "ortopedia"* (FOUCAULT, 1998, p. 126. Grifo nosso).

Desse modo, a gerência destas instituições deveria concentrar-se na figura médica, de modo que todo o dinamismo deste espaço seja voltado para a cura dos doentes. O poder médico vai concentrar em si também os poderes de administração, ação e governo. Se uma das características que marcou a loucura foi a incapacidade de produção capital, a “captação” da população alienada e a renda estatal ali investida deveriam ser justificadas para além do expurgo de elementos sociais indesejados e marginais. Assim, o tempo desses era não apenas muito bem gerenciado, como a ideia de trabalho foi posta como uma ocupação conhecidamente “dignificante” para os internos. O isolamento e a vigilância não podiam meramente acontecer pela vontade de correção, mas deviam visar o combate à inercia através do aprendizado de ofícios que possibilitassem a reinserção dos sujeitos alienados na sociedade. Segundo Vieira,

Os princípios do isolamento, da organização do espaço terapêutico, da vigilância e distribuição do tempo regem a totalidade da vida dos alienados, atingem cada minuto de sua existência. Ao mesmo tempo que circunscrevem individualmente o alienado, percorrendo a minúcia de seus corpos, de seus gestos, estes princípios dizem respeito à população que vive no hospício (VIEIRA, 1981, p.52).

Lembrando que o nome do tratamento de Pinel era “tratamento moral”, portanto as normas comportamentais eram estabelecidas e internalizadas para que fosse possível uma docilização dos corpos loucos, espalhando-se por toda a população

interna. O espaço hospitalar vai alquebrando a identidade do sujeito alienado, impossibilitando, em seu discurso, de perceber os efeitos adversos terapêuticos dos verdadeiros sintomas que compõem a doença, já que acaba por institucionalizar o paciente, tornando-o uma doença e não uma pessoa. Diante disso, Erving Goffman, na obra *Manicômios, prisões e conventos* (1974), afirma que a dissolução do eu se dá na incisiva presença de dinâmicas moralizadoras sobre o sujeito, privilegiando a ordem ao invés do tratamento:

A doutrina psiquiátrica oficial tende a definir os atos de alienação como psicóticos – e essa interpretação é reforçada pelos processos circulares que levam o paciente a apresentar a alienação sob forma cada vez mais bizarra – mas o hospital não pode ser dirigido de acordo com essa doutrina. O hospital não pode deixar de exigir de seus participantes exatamente aquilo que é exigido por outras organizações; a doutrina psiquiátrica é suficientemente flexível para evitá-los, mas isso não ocorre com os hospitais. Considerados os padrões da sociedade mais ampla, é preciso que haja pelo menos as rotinas ligadas a alimentação, a limpeza, roupas, acomodações para dormir e proteção de ferimentos físicos. Consideradas essas rotinas, *é preciso pedir os pacientes que obedeam a elas, ou levá-los a isso*. É preciso fazer exigências, e há demonstrações de decepção quando um paciente não faz aquilo que se espera dele. O interesse em ver o movimento ou melhora psiquiátrica depois de uma estada inicial nas enfermarias leva a equipe dirigente *a estimular a conduta adequada e a exprimir decepção quando um paciente volta a psicose*. O paciente volta à posição de alguém em quem os outros podem confiar, alguém que deve saber como agir corretamente. Algumas inadequações – sobretudo ao que, como o mutismo e a apatia, não perturbam e até facilitam as rotinas das enfermarias – podem continuar a ser percebidas naturalisticamente como sintomas, mas, de modo geral, o hospital atua, semi-oficialmente, como a suposição de *que o paciente deve agir de maneira controlável e respeitar a psiquiatria, e que aquele que faz isso será recompensado por melhorias nas condições de vida; quem não o faz será castigado por uma redução das coisas agradáveis* (GOFFMAN, 1974, p. 249. Grifo nosso).

Isto posto, não há diferenciação entre a doença e o sujeito condenado a um espaço que reafirma a mesma metodologia de tratamento para ambos, ignorando que a personalidade psicológica relaciona-se diretamente com a cultura, já que o ser humano, enquanto um ator social, é fundado na ideia de cultura, a qual deveria ser buscada na origem da doença mental.

Dessa maneira, um dos grandes feitos da psiquiatria em seus primórdios foi a constituição do espaço manicomial como poder disciplinador dos corpos alienados. Possuindo todo um aparato jurídico público e recursos específicos, surge um novo cenário da instituição psiquiátrica, fruto de estratégias médicas que exigem a normatização médica como traço primordial para a sociedade em que habitamos.

Com a solidificação do discurso de poder médico, o começo do século XIX foi marcado por uma cruel releitura da terapêutica pineliana, na qual o doente mental passava por tratamentos atrozes como chicotadas, banhos frios e máquinas giratórias. A partir das teorias defendidas pelos discípulos de Pinel, esses tornaram os problemas morais em doenças de fundo orgânico, com argumentos fisiológicos a partir de experimentos anatômicos e neurofisiológicos.

Contudo, um dos discípulos mais importantes de Pinel distinguia-se dos demais. Jean-Étienne Dominique Esquirol (1772-1840) investigou a mente humana no sentido de entender os transtornos de melancolia e humor como fatores da desrazão, elevando os doentes mentais à real condição de seres humanos. Assim como seu predecessor, Esquirol foi um reformador de hospícios, inaugurando o primeiro curso para a terapêutica de doenças mentais, trabalhando a favor da primeira lei de alienados na França. Cabe ressaltar a influência de seu trabalho na construção do primeiro hospital psiquiátrico do Brasil, o Hospício Dom Pedro II, no Rio de Janeiro. Sobre sua prática médica, Foucault discorre:

Antes do século XVIII, a loucura não era sistematicamente internada, e era essencialmente considerada como uma forma de erro ou de ilusão. Ainda no começo da idade clássica, a loucura era vista como pertencendo às quimeras do mundo; podia viver no meio delas e só seria separada no caso de tomar formas extremas ou perigosas. Nestas condições compreende-se a impossibilidade do espaço artificial do hospital em ser um lugar privilegiado, onde a loucura podia e devia explodir sua verdade. Os lugares reconhecidos como terapêuticos eram primeiramente a natureza, pois que era a forma visível da verdade; tinha nela mesma o poder de dissipar o erro, de fazer sumir as quimeras. As prescrições dadas pelo médico eram de preferência a viagem, o repouso, o passeio, o retiro, o corte com o mundo vão e artificial da cidade. Esquirol ainda considerou isto quando, ao fazer os planos de um hospital psiquiátrico, recomendava que cada cela fosse aberta para a vista de um jardim (FOUCAULT, 1998, p.120-121)

Desse modo, a partir dos internamentos compulsórios de alienados no século XIX, a loucura não era mais vista como uma falha moral, mas uma "desordem na maneira de agir, de querer, de sentir paixões, de tomar decisões, de ser livre" (FOUCAULT, 1998, p.121). Colocou-se em evidência o comportamento instável ao invés do juízo atormentado, o desgoverno das emoções ao invés do equívoco da racionalidade, o que, segundo Foucault, remete-nos à era Clássica, responsável por

agrupar junto aos loucos todas as outras figuras sociais marginalizadas. Nesta conjuntura, o asilo assemelhou-se da figura dos hospitais gerais do século XVIII, pois, naquele espaço, a loucura dilatava em todo seu potencial. Contudo, não era suficiente revelar as doenças mentais, mas trazer à tona a dicotomia discursiva, a qual os hospícios abrigavam: numa face estava o louco, caracterizado por desejos e comportamentos inconstantes e perturbadores, e na outra face a figura ilibada do médico, o qual responsabilizava-se por “consertar” os rompantes dos alienados, impondo seu poder prático e discurso no conflito de fundo moral. Sobre isso, Foucault assevera:

Assim se estabelece a função muito curiosa do hospital psiquiátrico do século XIX: lugar de diagnóstico e de classificação, retângulo botânico onde as espécies de doenças são divididas em compartimentos cuja disposição lembra uma vasta horta. Mas também espaço fechado para um confronto, lugar de uma disputa, campo institucional onde se trata de vitória e submissão. O grande médico do asilo - seja ele ⁸Leuret, Charcot ou Kraepelin - é ao mesmo tempo aquele que pode dizer a verdade da doença pelo saber que dela tem, e aquele que pode produzir a doença em sua verdade e submetê-la, na realidade, pelo poder que sua vontade exerce sobre o próprio doente" (FOUCAULT, 1998, p.122).

Apesar da mudança no pensamento sobre os geradores da loucura, as instituições manicomiais reproduziram-se ainda com mais virulência, agora amparadas por teorias psiquiátricas. O hospício passou de local de cura para uma espécie de almoxarifado das variadas formas de alienação, usando-se de violência – ao invés de cuidado e atenção – em nome da ciência psiquiátrica. A obra de Isaias Pessotti *O século dos manicômios* (1996) bem se justifica:

O século XIX bem merece o título de “século dos manicômios”. Em nenhum outro século o número de hospitais destinados a alienados foi tão grande; em nenhum outro a terapêutica da loucura foi tão vinculada a internação; em nenhum outro século o número de internações atingiu proporções tão grandes das populações. Mais ainda, em nenhum outro século a variedade

⁸ **François Leuret** (1826-1846) foi um importante psiquiatra francês. Seguidor de Esquirol e Pinel, sua obra teve influência do tratamento moral pineliano.

Jean-Martin Charcot (1825-1893) foi um famoso neurologista francês. Atuou no hospital Salpêtrière, onde foi professor de Sigmund Freud. Investigou as patologias de fundo nervoso, como a histeria através do método da hipnose, além de estudos sobre a afasia, aneurisma e ataxia locomotora.

Emil Kraepelin (1855-1926) foi um psiquiatra alemão conhecido como criador da genética psiquiátrica, na qual afirma que as doenças mentais são causadas sobretudo por fatores biológicos e genéticos.

de diagnósticos de loucura, para justificar a internação, foi tão ampla (PESSOTTI, 1996, p.9).

Diante da inoperância do padrão fechado e arbitrário dos hospícios do século XIX, surgiram ideias de formação dos hospitais colônias como repostas às críticas do modelo passado. O novo formato objetivava abrandar as denúncias de hiperlotação, enclausuramento e maus-tratos nos hospícios, adotando uma abordagem assistencial. As várias tentativas de reformulação de modelos manicomial não funcionaram, pois careciam de pensar em um dos principais motivos de sua existência: o sofrimento psíquico dos doentes. Esse fator, muitas vezes, originava-se no seio familiar, na troca de experiências dolorosas e queixas. Portanto, a simples separação da origem do problema não o fará desaparecer, ideia que será desenvolvida mais à frente na luta antimanicomial.

No século XIX, o conflito entre o indivíduo e sua família torna-se assunto particular, e assumirá o aspecto de um problema psicológico. Durante todo o período do internamento, esse assunto esteve no entanto ligado à ordem pública; punha em causa uma espécie de estatuto moral universal: toda a cidade interessava-se pelo rigor da estrutura familiar. Todo aquele que feria essa estrutura passava para o mundo do desatino. E foi assim tornando-se a forma maior da sensibilidade ao desatino, que a família, um dia, poderá constituir-se no *topos* dos conflitos onde nascem as diversas formas da loucura (FOUCAULT, 2008, p. 92).

O que percebemos é que a história da loucura confunde-se com a história dos hospícios e da própria psiquiatria. O fim do século XIX e início do século XX foram marcados pelo pensamento de Sigmund Freud, do qual falaremos um pouco mais no próximo tópico. Além de Freud, outros nomes importantes ajudaram a moldar e mudar a psiquiatria: Jung, Mesmer, Alzheimer, Breuer, Szaz, Rank, Klein, Bion dentre muitos outros.

Caracterizado como um século de grande evolução teórica e farmacológica, o século XX consolidou todas as experimentações clínicas do passado, no sentido de aplicá-las ao dividir a população, bem ao modo bacamartiano (para lembrarmos do belo exemplo de Machado de Assis): entre anormais e normais, justamente no momento em que se fortalece no Brasil a ideia de povo como força de mão de obra. Enquanto potência produtiva, essa força não podia ser desperdiçada, mas otimizada, normativizada, cuidada e vigiada, para que aqueles considerados anormais,

pudessem ter uma assistência especializada – não para reestabelecer por completo sua saúde mental mas, para fazerem-se úteis e produtivos dentro da esfera social.

Dessa fase advém o conceito de doença social, o qual oferecia ameaças para a paz social, capazes de "inutilizar" o indivíduo para a força de trabalho, e por isso, eram vistas como um entrave para o desenvolvimento nacional. Doenças como alcoolismo, sífilis e epilepsia, pelo fato de serem muito recorrentes, foram tidas como endemias sociais e responsáveis por grande parte da criminalidade, o que nos leva a um ponto delicado: o grau de periculosidade do doente. Como julgar a inimputabilidade de um indivíduo? Até que ponto suas ações são criminosas ou respostas aos desequilíbrios de sua mazela mental?

Nesse sentido, dirigiam tais sujeitos ao que se chamou de manicômio jurídico. Essas instituições totais, como chamou Goffman (1974), eram a junção da prisão e do hospital, criadas pela sociedade moderna para manter a ordem social. Elas foram criadas na Europa na metade do século XIX e tinham como público os sujeitos com problemas com a lei, mas diagnosticados com problemas mentais. Da mesma maneira que o discurso médico classificou o louco sem crimes como alguém suscetível de reclusão e tratamento, o discurso jurídico também entendeu que os loucos criminosos não eram intencionais e, portanto, não era necessária punição para eles. Contudo, apesar de desprovidos de responsabilidades pelos atos criminosos, esses loucos acabavam por representar um perigo real à sociedade, o que o poder jurídico assumiu como seu dever. Segundo Santana (2015), na virada do século XIX para o século XX, muitos debates acerca do crime foram feitos em razão de seu aumento nos países ocidentais, bem como a crise do liberalismo. Questões mais profundas abalavam a sociedade, como a explosão demográfica devido ao processo de urbanização das cidades, as imposições da revolução industrial e o modelo de sistema capitalista foram algum dos complicadores dos confrontos sociais.

Segundo Foucault (1999), o liberalismo, enquanto um divulgador da igualdade jurídica e da liberdade individual, não possuía meios para enfrentar a dura realidade das disparidades sociais. Assim, foi preciso uma reformulação institucional que cuidasse de leis favoráveis ao Estado e seus mecanismos de controle social (Carrara, 1998). De acordo com Santana (2015), no começo do século XIX, os psiquiatras foram convidados pelo poder judiciário para auxiliar em processos de crimes insondáveis, pois não apresentavam justificativas coerentes num pensamento racional. Para Santana, tratava-se de

Crimes que contradiziam o que era considerado como “natureza humana”, negando princípios básicos do contrato social, até mesmo a existência da racionalidade intrínseca ao ser humano que não eram praticados por indivíduos enquadrados nos clássicos perfis da loucura (SANTANA, 2015, p. 31).

Através das ações médicas é que se estreitaram as noções de loucura e crime, criando uma relação de associação entre ambos. Santana afirma que “os conceitos⁹ nosológicos de monomania e degeneração foram utilizados por psiquiatras franceses no início do século XIX e exerceram papel importante no desenvolvimento da discussão que colocava o crime como manifestação de uma doença mental” (2015, p. 31). Desse modo, o poder psiquiátrico passou a analisar os indivíduos pela ótica moral, pelo perfil de pensamentos e comportamentos, os quais, quando na condição de criminosos, foram associados à loucura e essa, por sua vez, à rebeldia, ao perigo e monstrosidade.

Ao elegerem a loucura como matéria de investigação, os saberes “psi” e a medicina, colocando-se enquanto ciência, ampliaram seu escopo para além da terapêutica física, mental e suas curas. Essas áreas do saber, coadunando com o poder judiciário, atuaram como indicadores da responsabilidade jurídica do sujeito louco e criminoso, além de atuarem na reabilitação e controle daqueles que ainda apresentassem algum nível de periculosidade social. Para Santana, “a atuação dos alienistas fez com que a justiça penal deixasse de olhar para os indivíduos como sujeitos de direito para percebê-los como ‘homens- objeto’, passíveis de tratamento e correção” (2015, p.33), pois, do momento em que houve essa aproximação entre os poderes psiquiátricos e jurídicos, crime e loucura passaram sucessivamente à indefinição.

Assim, vemos que o saber psiquiátrico vai além da atuação no hospício com os loucos, para criar novos modos de assistência voltados especialmente, não mais para o doente mental diagnosticado, mas para o sujeito infrator da moralidade, e, portanto, um louco em potencial. Marcados pelas internações compulsórias e extensivas, os hospícios do século XX entram na década de 1950 hiperlotados, com um exíguo quadro de funcionários para dar conta de todos os internos e sofrendo denúncias de

⁹ A **nosologia** trata-se da especialidade médica em que se investigam e classificam as doenças. A **monomania** é uma doença mental na qual o paciente tem fixação por uma única ideia.

abusos e maus-tratos contra os doentes. Todo o processo resultou numa série de transformações nas instituições, divididas entre os defensores (BATISTA, p. 397) de uma reforma psiquiátrica que visava torná-las verdadeiramente terapêuticas (ou seja, com foco não na correção, mas no tratamento e na cura). Essa abordagem ficou conhecida como comunidade terapêutica na Inglaterra e psicoterapia institucional na França, e também promoveu a expansão do atendimento psiquiátrico ao público por meio da chamada psiquiatria comunitária. O outro grupo visava um drástico rompimento com a psiquiatria clássica, dividido entre a antipsiquiatria (movimento de 1960 da Inglaterra) e a psiquiatria democrática, guiados pelo psiquiatra italiano Franco Basaglia (1924-1980).

Basaglia foi um dos nomes mais importantes da luta antimanicomial no mundo, devido aos trabalhos feitos em seu país, sobretudo a partir de 1961, quando deixa a Universidade de Pádua para dirigir o Hospital Psiquiátrico de Gorizia. Após uma década, Basaglia muda-se para o Hospital Regional de Trieste aplicando nele as novas metodologias aprendidas na Comunidade Terapêutica desenvolvida por Max Jones na Escócia. Consagrou-se na luta pela desinstitucionalização psiquiátrica com a obra “A instituição negada” (1985), tornando-se também um símbolo de luta antimanicomial no Brasil, após visitar o país e uma de suas instituições mais problemáticas: o Hospital Colônia de Barbacena.

A proposta de Basaglia era a extinção de hospícios na Itália, o que se concretiza após 1973, assim como a ressignificação do universo psiquiátrico como um todo, em seus saberes, práticas e discursos. Goffman (1974) chamou de “instituição total”, Foucault (1999) de “instituições disciplinares”, enquanto Basaglia nomeia-as como “instituições da violência”, incluindo a família, a escola, a prisão, o manicômio e tudo que de alguma forma cerceia o indivíduo. Em suas palavras, nessas instituições “a autoridade paterna é opressiva e arbitrária; a escola se baseia na chantagem e na ameaça; o empregador explora o trabalhador; o manicômio destrói o doente mental” (BASAGLIA, 1985, p. 101).

Para Basaglia, há um “significado mais profundo: o da discriminação” (BASAGLIA, 1985, p. 108) no caminho feito para se chegar a um diagnóstico, já que um paciente rico, tratando-se numa clínica paga, jamais deixará por completo sua vivência, seu contexto, pois isso possibilita a sua reinserção social. O caso do paciente pobre é lastimável, pois ele será encaminhado a uma instituição pública onde, como

descrevemos, sua dignidade humana será destruída não apenas com violência e maus-tratos, mas também privando-o de um dos direitos humanos mais importantes: a liberdade da convivência social. Segundo Basaglia, “O poder des-historificante, destruidor, institucionalizante em todos os níveis da organização manicomial, aplica-se unicamente àqueles que não têm outra alternativa que não o hospital psiquiátrico” (BASAGLIA, 1985, p.108). O paciente pobre sofre, então, uma dupla violência: a social, por não poder acompanhar todas as exigências do capitalismo, e a psiquiátrica, após ser internado. Enquanto um elemento de transtorno social, o louco é excluído, confirmando o caráter preconceituoso das normas sociais.

Nesse sentido, nossa ação atual tem de ser uma negação que, nascida como reviravolta institucional e científica, conduz à recusa do ato terapêutico como resolutivo de conflitos sociais, que não podem ser superados mediante a adaptação de quem os sofre. Os primeiros passos dessa reviravolta efetuaram-se, portanto, por meio da proposta de uma nova dimensão institucional que definimos, no início, como uma comunidade terapêutica (BASAGLIA, 1985, p. 110).

Tais comunidades são bastante diferentes daquelas que no Brasil se instauraram. As nacionais possuem uma série de elementos que se assemelham aos hospícios: trabalhos forçados nomeados “laborterapia”, assédio religioso, privação de contato com a sociedade e a família do doente, além de várias denúncias de maus-tratos¹⁰. As comunidades terapêuticas das quais falava Basaglia visavam não apenas refutar a realidade coercitiva e confinadora do hospício, mas também uma psiquiatria de cunho sociológico e comunitário, negando as classificações nosográficas que focavam muito mais na doença do que na pessoa do doente, de fato. As comunidades terapêuticas das quais falava Basaglia visavam não apenas refutar a realidade coercitiva e confinadora do hospício, mas também uma psiquiatria de cunho sociológico e comunitário, negando as classificações nosográficas que focavam muito mais na doença do que na pessoa do doente, de fato. Mais que uma reforma, Basaglia propunha a erradicação dos manicômios, já que esses eram locais de reclusão, mortificação do sujeito, de nulidade social, baseado na tutela e gerência dos doentes

¹⁰ Cf. matéria acerca das Comunidades Terapêuticas no Brasil: <https://apublica.org/2020/07/entidades-cristas-receberam-quase-70-da-verba-federal-para-comunidades-terapeuticas-no-primeiro-ano-de-governo-bolsonaro/>

e não em seu tratamento e cuidado. Seu argumento é de que a psiquiatria, enquanto produtora de discursos diagnósticos capazes de decretar a inaptidão do discernimento, da racionalidade e da capacidade de socialização do doente, cria também um dispositivo anulador de liberdades, que é o manicômio enquanto projeto terapêutico. Assim, o objetivo maior da reforma psiquiátrica de Basaglia é uma sociedade sem manicômios, mas que consiga acolher todos que estejam em sofrimento mental, enquanto uma sociedade inclusiva e solidária.

No século atual, além da adoção da psiquiatria democrática, em continuidade ao revisionismo do século XX, tem sido evidente uma postura de correção de tratamentos clínicos muito agressivos e nem tão eficazes, como a lobotomia, insulinoaterapia, malarioterapia e eletroconvulsoterapia. Houve uma mudança nas nomenclaturas de doenças, substituindo, por exemplo, a esquizofrenia por transtorno de integração e doença da divisão da mente, visando diminuir o estigma do rótulo. O DSM-5 (Manual de diagnóstico e estatística de transtornos mentais, 5ª edição) também passou por mudanças relevantes, especialmente no que diz respeito às identidades de gênero, abandonando a expressão capacitista “transtorno de identidade de gênero” e adotando “disforia de gênero”. Além disso, os termos “desordem de aprendizagem” passaram a abarcar os diagnósticos de dislexia, disgrafia, discalculia, entre outros. Em sua última atualização, DSM-5 também inseriu novos transtornos como: adicção de internet, transtorno de compulsão alimentar periódica e restritiva evitativa, transtorno de hipersexualidade, além do refinamento nos tratamentos farmacológicos.

Em resumo, o objetivo deste tópico foi, longe de esgotar o assunto, apresentar um panorama histórico da loucura, seus tratamentos, avanços e retrocessos ao longo do tempo. Ao nos aproximarmos da história da loucura, temos um melhor entendimento de como a sociedade lida ainda hoje com uma figura tão desprezada como o louco, lançando luz, por conseguinte, sobre temas como poder, liberdade, razão e relações sociais.

1.2 – Entre monstros e santos

*“Se você alguma vez chegar perto de um humano e do comportamento humano esteja preparado, esteja preparado para ficar confuso”
Björk, “Human behaviour”*

O panorama histórico acerca do fenômeno da loucura nos deu uma noção de como o louco foi tratado ao longo dos séculos. Contudo, é possível percebermos na atualidade um mal estar generalizado, um desconforto com o mundo, com as coisas e as pessoas, e isso nos leva a questionarmo-nos: por que as pessoas enlouquecem? O que as levaria ao alheamento da realidade e o que seria um motivador para as doenças mentais? É delicado falarmos sobre a mente humana com um discurso rígido, dado que a constituição própria de nossa mente é composta por variados fatores de subjetividade; ainda assim, é possível afirmarmos que o sofrimento reiterado e não tratado é capaz de causar profundos adoecimentos na psique humana.

A dicotomia da loucura, enquanto doença mental ou desvio social, coloca-se no mesmo patamar que divide os loucos entre monstros e santos (ou gênios). Alguém que nasça com uma doença mental ou apresente-a desde muito cedo, gera menos dúvidas e incômodos do que aquele indivíduo que, em dado momento de sua vida, passa por uma ruptura tal que seu comportamento já não pode mais ser enquadrado dentro da normalidade. E qual seria o elemento para esse colapso? Trata-se de uma força latente comum a todos os seres, bastando que esses tenham os estímulos análogos a loucura para que ela emerja?

Em meio a tantas teorias, estudos e experimentos, que são de extrema valia na construção do (auto)conhecimento acerca do indivíduo e da sociedade, o que se pode perceber - e não fazemos aqui uma afirmação irrevogável - é que o adoecimento, quando não é de origem genética ou fisiológica, é gerado por causas multifatoriais. Padecemos por sermos ignorados em nossas dores, padecemos pela violência em suas várias nuances, padecemos quando negligenciamos nossos sentimentos e necessidades básicas. Padecemos terrivelmente quando o sofrimento é capaz de nos animalizar, trazendo à tona instintos de sobrevivência, padecemos quando nossos direitos básicos de dignidade humana chafurdam na lama: cuidados elementares com a saúde e afeto podem operar verdadeiros milagres, tanto que uma das bases da psicoterapia é algo simples, mas primordial: ouvir a dor de outrem.

E partindo da troca de tal diálogo, é que falaremos brevemente sobre uma das grandes descobertas do século XX: a psicanálise de Sigmund Freud (1856-1939). No início de sua carreira, enquanto pupilo de Charcot, Freud utilizava a hipnose como tratamento para suas pacientes histéricas. No entanto, descontente com esse método, ele criou a psicanálise, na qual se baseou em livres associações, acreditando que os distúrbios e desequilíbrios mentais decorriam da repressão dos sentimentos. Segundo Jean Bellemin-Nöel, na obra *Psicanálise e literatura* (1978), a ciência freudiana é:

Mais do que uma ciência é a *arte de decifrar uma verdade* em todos os setores enigmáticos da experiência humana, tal como o homem a vive, isto é a "fala" a um outro ou a si mesmo. Não distinguindo um sujeito de um objeto de conhecimento, ela nega que exista um sujeito definido ou definível, e objetos de pensamento que já não sejam habitados, desviados pelas artimanhas, tentativas, desejos de uma parte do sujeito (BELLEMIN-NÖEL, 1978, p. 9. Grifo do autor).

Assim, o paciente deveria conscientemente expressar seus medos e receios a partir da mediação do psicanalista, por meio do diálogo entre ambos. Freud estudou vários temas como histeria, neurose, psicose, sexualidade, sonhos e o inconsciente, além de desvelar o que é em nós puro mistério: o inconsciente. Tal descoberta feita a partir da prática clínica, possibilitou a Freud afirmar que nós, enquanto seres de comunicação, estamos atados aos nossos impulsos incontrolláveis. Segundo Oscar Cesarotto e Márcio Leite “o inconsciente impôs uma mudança radical na concepção que o homem tinha de si mesmo: não era mais ‘amo na sua própria casa’, significando isso que o indivíduo não tem o total domínio do seu psiquismo, por ser sempre desconhecedor dos seus desejos” (CESAROTTO; LEITE, 1984, p. 5), como ocorre no que Freud chamou de “ato falho”, onde o indivíduo, no momento da fala, diz outra coisa que não aquela que pretendia.

Em uma de suas últimas obras, *O mal-estar na civilização* (1930), Freud coloca o homem como superior em relação aos animais, devido não apenas à sua racionalidade, mas pela noção de civilização social. Sem distinguir os conceitos de civilização e cultura, para o autor (FREUD, 2012, p. 48), somos guiados não pela natureza instintiva, mas por vontades e escolhas que foram dadas. Assim, pode-se entender a civilização, enquanto o controle da natureza humana, pela sua vontade e

fatores normativizantes que compõem as relações sociais. Contemporâneo a Freud, o sociólogo Norbert Elias assim conceitua a civilização:

este conceito expressa a consciência que o Ocidente tem de si mesmo. Poderíamos até dizer: a consciência nacional. Ele resume tudo em que a sociedade ocidental dos últimos dois ou três séculos se julga superior a sociedades mais antigas ou a sociedades contemporâneas "mais primitivas". Com essa palavra, a sociedade ocidental procura descrever a que lhe constitui o caráter especial e aquilo de que se orgulha: o nível de *sua* tecnologia, a natureza de *suas* maneiras, o desenvolvimento de *sua* cultura científica ou visão do mundo, e muito mais (ELIAS, 1994, p. 23).

Apesar da (nem tão implícita) crítica ao eurocentrismo feita por Elias, sua concepção de civilização coaduna com o discurso freudiano. Ressaltamos, contudo, que, apesar de Freud não diferenciar cultura de civilização, isso não se aplica à obra de Elias, que não apenas distingue os termos, assim como apresenta suas diferentes concepções em diferentes países europeus. O objetivo, aqui, era mostrar as semelhanças discursivas de ambos, no que tange ao entendimento de civilização enquanto um freio das paixões humanas. Para Freud (2012, p. 49), a cultura é a responsável pelo mal estar da humanidade, pois há nela uma divergência com relação ao que o autor chamou de "pulsão", que significa um impulso interno gerado por forças inconscientes capazes de direcionar o comportamento da pessoa.

Ao colocar-se dentro de uma sociedade civil, o indivíduo renuncia as demandas pulsionais tendo por consequência marcas da abdicação de sua natureza. Há um refreamento da agressividade, dado que o ser humano tem uma propensão orgânica à violência (*homo homini lupus*), não obstante, as regras civilizatórias impossibilitam que essas tendências ocorram em plenitude, já que a agressividade toca questões como educação, ética e segurança e devem ser reprimidas de modo a preservar a humanidade de exterminar-se completamente. A intrínseca malignidade humana é para Freud (2012, p. 47), um dos maiores entraves para a civilização. Isso o leva a questionar o objetivo do mandamento cristão, "*Amarás a teu próximo como a ti mesmo*", pois seu cumprimento é contraproducente, dado que o amor para Freud é narcísico e visa ao seu ideal ou ao seu igual, e não ao seu desconhecido. Portanto, para Freud o que subjaz em tal afirmativa é que:

o ser humano não é uma criatura branda, ávida de amor, que no máximo pode se defender, quando atacado, mas sim que ele deve incluir, entre seus dotes instintuais, também um forte quinhão de agressividade. Em consequência disso, para ele o próximo não constitui apenas um possível colaborador e objeto sexual, mas também uma tentação para satisfazer a tendência à agressão, para explorar seu trabalho sem recompensá-lo, para dele se utilizar sexualmente contra a sua vontade, para usurpar seu patrimônio, para humilhá-lo, para infligir-lhe dor, para torturá-lo e matá-lo. *Homo homini lupus* [O homem é o lobo do homem] (FREUD, 2012, p.48).

Dessa maneira, o que o mandamento cristão pressupõe é que o ser humano traz em si uma natureza bestial, sendo o altruísmo uma noção alheia e, portanto, *ensinada*. Sua justificativa se dá pelo fato do homem ser o lobo do homem, executando uma contenção da vileza humana, já que a civilização pede uma abdicação das pulsões. A civilização se faz, apesar de seus extremos, necessária para mediar as relações humanas.

Uma das consequências da civilização é o declínio da vida sexual. Esse fenômeno tem sua base no pressuposto psicanalítico de que todo indivíduo possui uma inclinação sexual manifestada a priori na mente, mas que é repudiada pelas normas sociais e/ou religiosas, as quais condenam essas pulsões. Como resultado, as pessoas sentem a necessidade de camuflar essas pulsões para evitar sofrer condenações sociais. Para a psicanálise, o intuito da existência move-se de acordo com o princípio de prazer que controla o desempenho da mente, visto que a satisfação do indivíduo não se dá de maneira completa. Em outros termos, a vida será composta por instantes de prazer e desprazer pois “somos feitos de modo a poder fruir intensamente só o contraste, muito pouco o estado. Logo, nossas possibilidades de felicidade são restringidas por nossa constituição” (FREUD, 2012, p. 16).

Freud incide sobre a propensão destrutiva da humanidade ao afirmar que todo indivíduo é um opositor genuíno da civilização por trazer em si inerentes ímpetos contrários à sociabilidade e à cultura. Desse modo, haverá um embate entre a civilização e a liberdade individual, a qual será sucedida pela ideia de comunidade, posto que cada um deve ceder seu bem estar em nome do bem de todos, pois “Graças à evolução cultural ela [a liberdade] experimenta restrições, e a justiça pede que ninguém escape a elas” (FREUD, 2012, p. 33). É o que o leva a afirmar que:

Boa parte da peleja da humanidade se concentra em torno da tarefa de achar um equilíbrio adequado, isto é, que traga felicidade, entre tais exigências individuais e aquelas do grupo, culturais; é um dos problemas que concernem ao seu próprio destino, a questão de se este equilíbrio é alcançável mediante uma determinada configuração cultural ou se o conflito é insolúvel (FREUD, 2012, p. 34).

Assim sendo, ele postula as normas de controle para que seja possível a existência em comunidade, pois mesmo que um dos mais poderosos sistemas de poder como a religião acabasse, ele logo seria substituído por um análogo. A contradição humana está no desejo da liberdade e na criação de meios para contê-la, por isso Freud afirma que a civilização busca afastar-se de sofrimentos e prover segurança, dando poucas chances ao prazer. Em virtude do atendimento às pulsões de forma fragmentária e intermitente, as possibilidades de ser feliz são diminuídas, pois estas se fazem de modo subjetivo e dependentes de algo para acontecer. Para Freud, “o programa de ser feliz, que nos é imposto pelo princípio do prazer, é irrealizável, mas não nos é permitido — ou melhor, não somos capazes de — abandonar os esforços para de alguma maneira tornar menos distante a sua realização” (FREUD, 2012, p. 22).

Temos, portanto, sofrimentos inerentes à nossa existência, os quais terão sempre a mesma origem: o corpo, os relacionamentos e o mundo externo. O corpo humano apresenta demandas peculiares movidas pelas pulsões naturais e como elas não podem sempre ser respondidas, acabamos por reprimi-las, o que pode causar as doenças físicas ou mentais. Já no campo dos relacionamentos, o sofrimento acontece pelo fato de lidarmos com um indivíduo que nos seja similar e, ao mesmo tempo, apresente suas particularidades com as quais podemos conflitar. Contudo, se não houvesse a ingrata tentativa de conciliação, os relacionamentos estariam à mercê de desejos arbitrários de um dos indivíduos, dentre os quais sobressairia aquele mais forte, decidindo à sua maneira (atendendo aos seus interesses e pulsões) o futuro de todos.

A vida humana em comum se torna possível apenas quando há uma maioria que é mais forte que qualquer indivíduo e se conserva diante de qualquer indivíduo. Então o poder dessa comunidade se estabelece como “Direito”, em oposição ao poder do indivíduo, condenado como “força bruta”. Tal

substituição do poder do indivíduo pelo da comunidade é o passo cultural decisivo (FREUD, 2012, p. 33).

Em síntese, o mundo e a realidade, tal como os concebemos, é um meio de constante sofrimento para a humanidade, pois, assim como nos relacionamentos nossas preferências pessoais podem desencadear conflitos com o outro, o mesmo se dá com as normas da sociedade em que vivemos. Basta que pensemos na vultosa quantidade de elementos que devem ser reprimidos para escaparmos de condenações públicas, sobretudo na atual “era dos cancelamentos”. Em sua obra, Freud coloca o sentimento de culpa enquanto um conflito entre o ¹¹ Ego e o Superego, resultando na exigência de autopunição. Para o autor, a culpa provém do medo de uma autoridade externa ou do Superego em si. Freud aproxima a relação entre civilização e culpa afirmando que: “Ao se procurar uma ampliação dessa comunidade, o mesmo conflito prossegue em formas dependentes do passado, é fortalecido e resulta numa intensificação do sentimento de culpa” (FREUD, 2012, p. 67), dando ao Superego uma forte influência na evolução civilizatória.

O que Freud faz, em *O mal-estar na civilização*, é nos instigar a questionarmos a forja das diretrizes civilizatórias e os sistemas que regem a construção social da humanidade, analisando seus elementos que nos colocam nas posições sociais as quais ocupamos. Além de mostrar a origem conflituosa entre o indivíduo e o mundo, Freud mostra a contraparte que refreia nossos ímpetos, mas que também origina distúrbios comportamentais e sociais.

São muitas as semelhanças entre o pensamento de Freud e Nietzsche. Ressaltaremos aqui, a obra *A gaia ciência* (1882), por nela conter reflexões sobre os elementos que permeiam o mal-estar contemporâneo e que, não raro, desembocam na loucura e a moralidade maniqueísta na qual se construiu a sociedade civil. Enquanto Freud ocupou-se em reflexões dos entraves da mente humana e a civilização, o filósofo e filólogo alemão Friedrich Nietzsche (1844-1900) procurou

¹¹ Segundo a Teoria da Personalidade, Freud dividiu a psique humana em três partes: **Ego, Superego e Id.**

O **Id** é responsável pelos impulsos primários de cada um, chamados princípios de prazer.

O **ego** representará o equilíbrio entre as pulsões do Id e reprimidas do Ego, responsável pela realidade da personalidade individual.

O **Superego**, também chamado de ideal do Ego, é composto de valores aprendidos pelos indivíduos. Será responsável pela repressão do Id e condução do Ego à moralidade.

expor como o indivíduo faz uso do juízo moral. Ambos falaram de um entrave atemporal para o ser humano: o problema da culpa.

O niilismo (do latim *nihil*, que significa “nada”) nomeia a ideia de que a vida não possui uma finalidade ou sentido, negando que nela haja princípios morais aceitáveis. O termo é relacionado a uma postura de extremo pessimismo, que considera a vida um erro e propõe a negação da vontade de viver. A noção de niilismo desempenha um papel importante na filosofia de Nietzsche e o foco do seu pensamento é como ultrapassar o niilismo. Em sua concepção, o niilismo é uma interpretação da existência que negou os valores autênticos e a vontade de viver a vida por si mesma:

Deus está morto! Deus permanece morto! E quem o matou fomos nós! Como haveremos de nos consolar, nós os algozes dos algozes? O que o mundo possuiu, até agora, de mais sagrado e mais poderoso sucumbiu exangue aos golpes das nossas lâminas. Quem nos limpará desse sangue? Qual a água que nos lavará? Que solenidades de desagravo, que jogos sagrados haveremos de inventar? A grandiosidade deste ato não será demasiada para nós? Não teremos de nos tornar nós próprios deuses, para parecermos apenas dignos dele? Nunca existiu ato mais grandioso, e, quem quer que nasça depois de nós, passará a fazer parte, mercê deste ato, de uma história superior a toda a história até hoje! (NIETZSCHE, 2001, p. 147-148).

Para Nietzsche, o niilismo se coloca em marcha desde o platonismo antigo, através de um sistema de valor articulado pelo homem que busca a modernidade e, por isso, “a morte de Deus torna claro para quem a sabe interpretar que os valores tradicionais nada valiam e exige a criação de valores que consagrem o que em seu nome se negou: esta vida e este mundo” (GIROLA, 2011, p. 57). Os valores cristãos, segundo ele, são arbitrários, pois baseiam-se na introdução de outras culturas ou povos. Juntamente à ruína do cristianismo, surge, na mente do homem, uma postura de questionamento e desconfiança sobre tudo que o cerca, perdendo seus objetivos quando realiza o despropósito de suas ambições e vontades.

Ao identificar o conflito que a suposta morte de Deus ocasiona na moral humana, Nietzsche coloca também em crise o próprio cristianismo e sua moral. Curiosamente, quem declara essa morte é um homem chamado de “insensato” que sai em praça pública à procura de Deus. Não é descabido lembrarmos que a falta de sensatez seria a falta de razão, uma loucura e também uma contradição, posto que o seu discurso apresenta mais sensatez e lógica do que o seu oposto. A morte vai simbolizar, também, o fechamento de uma era, indicando a derrocada do pensamento platônico e também do teocêntrico em que o mundo dividia-se entre o transcendental

e o material, o qual marcou a filosofia ocidental com a ideia de verdade sempre relacionada à cultura judaico-cristã e suas escrituras. A afirmação nietzschiana vai expor a transição histórica da filosofia medieval para a filosofia moderna, conhecido como Humanismo, onde o sujeito “toma o lugar” de Deus, no sentido de ser agora o centro de todas as coisas, reafirmando-se através da razão e da ciência.

A virada do século XIX para o século XX foi marcado pela substituição completa da teologia pela ciência, quando o homem moderno troca a fé em Deus pela fé na ciência, dando a ela o caráter de verdade. Por conseguinte, há o declínio do absolutismo e seus dogmas, assim como dos valores divinos, sucedidos pela ideia teleológica de progresso, medição e controle da vida humana. Isso nos leva a inferir que a morte divina proclamada pelo homem “louco” foi ocasionada pelo próprio ser humano. “Último homem” é como Nietzsche chama esse sujeito que sobreveio a Deus.

A etimologia da palavra “moral” provém do latim “morales” que significa “relativo aos costumes”, assim como também apresenta o sentido de um conjunto de valores e hábitos que norteavam o indivíduo em suas crenças, vivências e ações. Por isso, não é possível falarmos de ações humanas instintivas sem falarmos de sua cultura e, conseqüentemente, da moral que as rege. Assim como vimos no pensamento de Freud, a noção de moralidade está intrinsecamente ligada à evolução do processo civilizatório do ocidente. É essa moral que sustentou os juízos de valores da elite burguesa para que ela julgasse os padrões da normalidade e anormalidade, do que é aceitável e do que não é.

Na obra *A genealogia da moral* (1882), Nietzsche vai averiguar sobre a origem das concepções morais europeias tais como culpa, pecado, bem, mal, responsabilidade e livre-arbítrio. Através de suas investigações históricas sobre tais termos, o filósofo descobre fissuras nas crenças erigidas há mais de dois mil anos: ele segue a lógica maniqueísta europeia dividindo os valores morais de dois grupos, os senhores feudais e seus vassalos, concluindo que, a despeito do primeiro ser mais propenso à exaltação da vida e do ser humano, a moral do segundo grupo vai emblematizar os costumes europeus através do cristianismo.

Para Nietzsche, a conjuntura das grandes religiões que influenciam a sociedade atual tiveram sua essência baseada nos valores dicotômicos de “bem” e “mal”, tornando a vida humana oprimida e escravizada por uma divindade arbitrária cujo objetivo é salvar e redimir o homem de sua tendência maléfica. Com essa visão

maquinal entre o bem *versus* mal, há uma concepção de humanidade refém e dependente de sua divindade. A religião apontou no ser humano o que nele havia de pior: seus pecados, perversidades e imoralidades, em vez de ser uma instituição que acolhe e faz o sujeito refletir sobre seus atos, visando uma futura mudança de postura moral.

É interessante pensarmos de maneira autônoma, sem a necessidade de nos guiarmos por paradigmas religiosos opressores, mesmo por que isso é contraproducente, tendo em vista que a etimologia da palavra *religião* vem de “religare” do latim, significando a reconexão do homem com as partes mais recônditas de si mesmo, por via da reflexão e não a cisão punitiva do apontamento de erros e misérias internas. Cabe nos questionarmos se a ideia de *pecado* e *falha* é, de fato, proveniente de um ato ruim ou de conceituações maniqueístas sobre bem e mal que se construíram de maneira tal no pensamento coletivo, que não é mais possível dissociar o mal do pecado? Mas para compreendermos a origem do significado de moral é preciso antes de tudo, que entendamos os conceitos que a constituem.

Vale lembrarmos que o nome de um dos primeiros tratamentos psicológicos dentro do contexto da reforma psiquiátrica europeia foi o “tratamento **moral**” de Pinel. O valor das ações era, portanto, medido de acordo com sua utilidade e, assim, se mantinha de acordo com os costumes, até cair no esquecimento. Desse modo, uma boa ação era tudo que se relacionasse à nobreza, ao indivíduo considerado elevado moralmente; contudo, a importância de ações para tal classe de sujeitos misturava em um só campo semântico o útil, o belo, o bom e o bem em si. Sua contraparte era legada às pessoas comuns, a plebe, considerada vil, tacanha, avara e inferior, sem ter outra alternativa que não a de obedecer ao ideal de “bondade” aristocrático, entendendo-o como bom, íntegro e correto, ainda que não conseguisse segui-lo. Ou seja, é considerado bom aquilo que historicamente revelou sua utilidade, e, desse modo, passou a haver uma exigência que o bem fosse necessariamente útil.

Para Nietzsche, a ordem de estratificação social designa a nobreza e aristocracia, relacionando-as à bondade e a uma natureza de elevação moral e espiritual. E assim o faz com a camada social mais baixa, na qual a plebe é relacionada ao que é comum, sujo e baixo. Linguisticamente isso se confirma na língua alemã (idioma materno do filósofo), em que a palavra “schlecht” significa perverso, mau, nocivo, danoso, cuja semelhança ao termo “schlicht” é grande e significa simples, banal, singelo. Pode-se inferir, portanto, que o desejo aristocrático é

o de distinção, de distinguir-se do que considera abaixo de si. Assim, ele irá diferenciar-se em todas as áreas da vida, até mesmo daquele que vê como semelhante. No agir, vestir, comer e aparentar, o aristocrata busca o destaque. Tal dessemelhança entre os conceitos de bom e mal aponta para um conceito pressuposto, o da pureza, que para Nietzsche deu origem ao purismo que estruturou o sistema de castas. Por pureza, entende-se o indivíduo que se limpa, que se priva de determinados alimentos propensos à degeneração física, que pratica abstinência sexual com mulheres consideradas sujas, ou seja, plebeias, e que seja averso ao sangue. Assim, a pureza relacionou-se diretamente ao bem, ao limpo e ao seu oposto, a impureza, o sujo e o mal.

O entendimento de moral para Nietzsche relaciona-se com o niilismo, ao passo que esse é responsável por perscrutar as ideias de valores morais a fim de ultrapassá-los enquanto uma recusa da vida. Nicolla Abbagnano, em seu *Dicionário de Filosofia* (2007,) assim conceitua o niilismo e sua relação com o pensamento nietzschiano:

Nietzsche é o único a não-utilizar esse termo com intuítos polêmicos, empregando-o para qualificar sua oposição radical aos valores morais tradicionais e às tradicionais crenças metafísicas: 'O niilismo não é somente um conjunto de considerações sobre o tema Tudo é em vão, não é somente a crença de que tudo merece morrer, mas consiste em colocar a mão na massa, em destruir; (...) E o estado dos espíritos fortes e das vontades fortes do qual não é possível atribuir um juízo negativo: a negação ativa corresponde mais à sua natureza profunda (ABBAGNANO, 2007, p. 712-3).

O trabalho filosófico de Nietzsche seria o de exceder o *modus vivendi* segundo o qual se constituíram os valores ocidentais, assim como o de implicar-se no dever de desmantelamento dos arquétipos que a eles construíram. O sobrepujamento de tais valores abriria espaço para a introdução de novos valores humanos que visassem à sua própria satisfação sem a presunção e imutabilidade dos valores já tradicionalmente aceitos na sociedade ocidental. Assim, o niilismo europeu de Nietzsche pode ser considerado como um método de desagregação desenvolvido a partir da marca de uma atormentada ambivalência. O autoextermínio dos princípios morais determina um enfraquecimento da potência humana, assim como foi moralmente estabelecido. Não há uma execução da modernidade na acepção de desfecho de um processo que se encerra perfeitamente. Há, antes, uma fixação das correntes modernistas em suas próprias contradições, enquanto marca de seu tempo. Contudo, percebe-se que a dissidência dentro do movimento modernista se deu por

parte daqueles julgados mais “livres”, exatamente por questionarem os objetivos, a posição e mesmo a finalidade dos valores morais e da existência humana em si mesma. Esses espíritos libertários deveriam mostrar sua tenacidade ao roubar a chama prometeica dos extremos do niilismo, onde era possível, em seus temíveis liames, prever novos modos de criação. Nietzsche foi uma dessas impávidas almas inquietas que, como fruto de seu tempo, viveu uma caótica mixórdia de princípios e instintos antagônicos. No entanto, sua argúcia para com o tempo alquebrado da modernidade o levou a ultrapassá-lo em suas reflexões.

A modernidade em sua fase final será caracterizada como um período de derrocada da disciplina e poder do intelecto, enquanto o indivíduo moderno será identificado pela desordem hierárquica de paixões e instintos. Cobrindo o período de transição do século XIX para o século XX, o fim da modernidade, em muitos momentos, confunde-se com o que viria a ser chamado de pós-modernidade, por apresentar aspectos políticos, sociais, ideológicos etc., semelhantes. Tendo em Nietzsche um dos seus expoentes, Vattimo afirma sobre a época:

Do ponto de vista de Nietzsche[...] a modernidade pode caracterizar-se, de fato, por ser dominada pela ideia da história do pensamento como uma "iluminação" progressiva, que se desenvolve com base na apropriação e na reapropriação cada vez mais plena dos "fundamentos", que frequentemente são pensados também como as "origens", de modo que as revoluções teóricas e práticas da história ocidental se apresentam e se legitimam na maioria das vezes como "recuperações", renascimentos, retornos. A noção de "superação", que tanta importância tem em toda a filosofia moderna, concebe o curso do pensamento como um desenvolvimento progressivo, em que o novo se identifica com o valor através da mediação da recuperação e da apropriação do fundamento-origem. Mas precisamente a noção de fundamento, e de pensamento como fundação e acesso ao fundamento, é radicalmente posta em discussão por Nietzsche. Ele se acha, assim, por um lado, na condição de ter de distanciar-se criticamente do pensamento ocidental enquanto pensamento do fundamento; de outro, porém, não pode criticar esse pensamento em nome de uma outra fundação, mais verdadeira. É nisso que, a justo título, pode ser considerado o filósofo da pós-modernidade. O pós de pós-moderno indica, com efeito, uma despedida da modernidade, que, na medida em que quer fugir das suas lógicas de desenvolvimento, ou seja, sobretudo da ideia da "superação" crítica em direção a uma nova fundação, busca precisamente o que Nietzsche procurara em sua peculiar relação "crítica" com o pensamento ocidental (VATTIMO, 2002, p. VI-VII. Trecho adaptado).

As instituições modernas de poder serão marcadas pela propensão à decomposição, de maneira a mitigar as forças humanas que se altercam entre suposições de princípios discordantes. De modo geral, o pensamento moderno vai

ressaltar o declínio ocidental, vivendo sob a perspectiva do prenúncio de uma grande catástrofe.

O niilismo está ligado ao julgamento da filosofia ocidental, afirmado por Nietzsche enquanto a morte dos valores morais e de seu grande simbolismo: Deus. O filósofo entende a ocorrência da verdade como sendo oposta ao maniqueísmo, para que ela aconteça há que se camuflar as separações dos limites entre ilusões e aparências, mentiras e verdades, e, assim, a experimentação moderna na busca por novas condições de vida vai impulsionar o indivíduo junto à noção de liberdade. Há que se considerar o niilismo enquanto um moroso método de autoaniquilação do indivíduo moralmente "domesticado", onde destacam-se os desvios morais daqueles considerados fortes, assim como a resistência dos considerados fracos de moral, predominando sobre a maneira nobre de avaliar a moral. Em outros termos, Nietzsche afirma em sua obra póstuma *A vontade de poder*:

Causas para o *advento do pessimismo*: [...]

O fato de que a crescente coragem e honestidade e a mais ousada desconfiança do homem compreendam a *inseparabilidade desses instintos* em relação à vida e voltem-se contra esta;

O fato de que só prosperem os *mais medíocres*, que não sentem absolutamente aquele conflito, e que a espécie superior degenera e provoque contra si a imagem da degeneração – o fato de que, por outro lado, a mediocridade, apresentando-se como fim e sentido, *indigne* (– o fato de que ninguém mais possa responder a *um para quê?* –);

O fato de que o apequenamento, a sofribilidade [*Schmerzhaftigkeit*], a inquietação, a pressa, o bulício façam contínuos progressos, – o fato de que a *presentificação* de todo esse pulsar e da assim chamada “civilização” torne-se sempre mais fácil, o fato de que o indivíduo, diante dessa maquinaria descomunal, *desanime* e *submeta-se* (NIETZSCHE, 2008, p. 41. Grifo do autor).

O panorama da crise da modernidade está pautada, segundo o filósofo, na crise da subjetividade humana e caracteriza o movimento moderno pelo: “superabundante desenvolvimento das formações intermediárias; estiolamento dos tipos; interrupção das tradições, das escolas; o predomínio extremo dos instintos [...] depois do manifesto enfraquecimento da força da vontade, do querer fim e meios” (NIETZSCHE, 2008, p. 63). Nietzsche metaforiza a modernidade sob a perspectiva da fisiologia humana, em que o homem não pode mais “digerir” o excesso de impressões e informações, somente reagindo aos estímulos externos e não mais sobrepondo-os. Daí advém a terrível sensação de cansaço, um esgotamento proveniente do que o autor chamou de “profundo enfraquecimento da espontaneidade” (NIETZSCHE, 2008, p. 62).

Dessa maneira, Nietzsche coloca a questão da modernidade enquanto decadência, requerendo a procura de novas alternativas que visem extinguir tal perecimento moderno por meio da arte. O filósofo compreende a modernidade como a marca de uma sociedade caracterizada pela contrariedade à liberdade, onde somente a arte, na qualidade de ação criativa, poderia se mostrar como possível redenção humana. Por seu aspecto inaugural, a arte vai conceber novos universos e possibilidades de existência em alternativa àquela que já conhecemos, objetivando à verdade enquanto acontecimento. Focada no fenômeno da morte (ou da perecibilidade das coisas) e da inquietude da condição humana, a experiência artística é capaz de criar certa fluidez ao conceito da sólida realidade circundante. Seu aspecto alegre e ou mesmo recreativo apresenta-se como luta contra uma sociedade cuja ostentação das aparências e do poder falam mais alto, fomentando a criação e a liberdade humana.

1.3 - A loucura e a literatura: entre o verbo e o delírio

“Poesia pra mim é a loucura das palavras, é o delírio verbal, a ressonância das letras e o ilogismo. Sempre achei que atrás da voz dos poetas moram crianças, bêbedos, psicóticos. Sem eles a linguagem seria mesmal (sic). Pra ver o mundo com poesia boto meu olho torto. Mas eu não entendo operar sem a consciência estética. Eu quero desentender-me com clareza. Prefiro escrever desanormal (sic)”.

Manoel de Barros em entrevista no livro “Coisa de louco”.

No último tópico, foram descritas as manifestações da loucura do ponto de vista histórico, filosófico e social e como essa loucura foi sendo construída dentro da sociedade com seus desdobramentos na modernidade, ocasionando uma atmosfera muito propícia para certos desequilíbrios mentais e um mal-estar generalizado. Essas propostas foram baseadas no pensamento de Freud e Nietzsche, dois grandes intelectuais da virada do século XIX para o século XX, assim como vimos, no pensamento de Foucault, uma genealogia dos discursos acerca da loucura. Em outros termos, ele mapeia as condições de emergência para pensar a constituição do saber sobre a loucura como tal, sobretudo na modernidade, e serviu-se também do pensamento desses dois últimos teóricos. Neste momento, falaremos da relação entre a loucura e a literatura.

A condição humana é, por vezes, assustadora. Isso, contudo, não diminui a força da propulsão de perguntas que atravessam os séculos e continuam a ecoar sem respostas: quem somos nós? Para onde vamos? E porque estamos aqui? Tais questionamentos, simbolizando a perenidade da incompletude humana, acaba por auxiliar no desenvolvimento de diversas áreas do saber, e dentre elas, a literatura. Se houvesse respostas para todas as perguntas humanas, palavras para todas as sensações, qual seria o trabalho de bateia das letras do poeta? Sua pena estaria intocada. As reflexões da humanidade darão início aos seus grandes feitos: à ciência, à arte, às grandes construções, à tecnologia, pondo o mundo e a sociedade em funcionamento. Ao refletir-se sobre a natureza do pensamento humano, é possível perceber nele uma não linearidade que pode tanto ser vista como criativa quanto patológica. A loucura, banhando-se das duas características, encontrará no campo literário um nicho bastante propício.

Podemos afirmar o texto literário como uma criação do autor que se apoia tanto em sua imaginação quanto em sua percepção externa para criar um enredo, com tempo, espaço e personagens. A imaginação escritora é responsável pela ficcionalidade literária, apesar de distanciar-se da realidade; ela preserva muitas ligações com a história, as emoções e memórias do escritor. Contudo, transpondo a suposta dicotomia entre a objetividade histórica e a subjetividade literária, Hayden White irá propor uma teoria da "meta-história" através da teoria literária, no sentido de diminuir a distância entre ambas, dado que o conhecimento humano não se dá de maneira estanque de sua retórica e poética. Assim, o autor afirma que a historiografia erra quando intenta um refazimento objetivo dos fatos passados, pois sua construção envolve uma relação de interpretação literária da narrativa, não sendo esse processo inteiramente teórico social ou empírico objetivo (WHITE,1995). É preciso levar em conta as manobras retóricas, ideológicas e metafóricas de um historiador em seu processo investigativo no sentido de explicar os fatos passados.

Portanto, a ficção cria uma tessitura com materiais de origens diversas, conferindo autenticidade e verossimilhança à obra final. Dessa relação, procedem vários níveis de correspondência com o factual, já que as escolhas do escritor com relação à visão de realidade é que vão dar o "tom" do universo literário, o qual passa a ser habitado pelos leitores. Ademais, os fatos da realidade externa, assim como a interna (ideias, sonhos e tendências psicológicas), vão se formar de acordo com preferências estéticas, que vão consolidar uma criação literária. De tal complexo é que surgem as muitas maneiras de abordagem da obra pelos leitores ou pelos teóricos literários. A autonomia da criação literária permite ao escritor um mergulho profundo e ilimitado acerca do tempo e do espaço, assim como suas personagens não apresentam o dever de serem cópias fidedignas de sujeitos da realidade. Criatividade, imaginação, investigações e recordações se misturam em obras genuínas, de modo que são capazes também de apresentar informações para registrar um regime de historicidade o qual foi vivido pelas pessoas.

É preciso cautela para falarmos de memória e literatura, já que a primeira pode ser tão ficcional quanto a segunda, caso que se confirma tanto em biografias quanto em autobiografias, já que a completa isenção autoral de juízo de valor é intangível. Para Janaína Amado

a idéia de que depoimentos desprezados por historiadores por serem "mentirosos" - isto é, por não promoverem reconstituições históricas fidedignas dos fatos pesquisados - podem conter dimensões simbólicas extremamente importantes. O exemplo utilizado demonstra como tradição, imaginação e cultura erudita e popular combinaram-se para produzir um depoimento "mentiroso" que, entretanto, se revelou o mais rico e fértil para a análise histórica (AMADO, 1995, p. 125).

Assim, é possível dizer que não há uma responsabilidade com o real na obra literária, mas sim o cumprimento de suas leis próprias baseadas numa razão que respeite a verossimilhança do universo da obra. Outro fator primordial na construção do universo ficcional é a linguagem literária, que engloba todo o universo da página, pontuações, figuras de linguagem e a disposição gráfica daquelas que têm o protagonismo da obra: as palavras com a pluralidade de suas conotações, diferentemente de textos com funções mais literais. Isso não quer dizer, contudo, que as interpretações sejam ilimitadas.

As dinâmicas entre o universo literário e a realidade podem dar ao texto literário - segundo seu objetivo - um teor documental, como nos romances históricos e biografias. Contudo, esse aspecto é secundário, já que uma obra ficcional não se compara a um texto assumidamente documental, o qual compromete-se com a escrita objetiva dos fatos enquanto fonte histórica. A singularidade e beleza da obra literária surgem exatamente do mosaico vívido e dinâmico, que abarca os acontecimentos e personagens da história, instilando-lhes a vida, cujas intempéries distam da linearidade austera documental. Por meio das palavras, a estrutura narrativa se constrói como marca identitária do autor e como marca criativa do próprio texto literário.

Ao analisarmos uma obra literária, é preciso que consideremos suas especificidades, sobretudo no que tange ao tema da loucura e seus fatores de concretude documental. Para Maria José Queiroz (1990), a loucura constitui um patrimônio universal da humanidade e

Tem acompanhado o homem pelos ínvios caminhos do conhecimento, aliada à evolução do pensamento. Sua presença tem grifado, nos grandes ciclos culturais, o equilíbrio instável da mente humana, cujo pêndulo oscila entre os concertos e desconcertos da razão. (...) Leia-se em Erasmo, *Encomium morae* (Paris, 1509): "(...) sendo a loucura, como é, patrimônio universal da humanidade, quando todos os mortais nascem, educam-se e conformam-se com ela" (QUEIROZ, 1990, p. 65. Trecho adaptado).

A loucura sendo, portanto, essa entidade abstrata e abrangente, apresenta em sua literatura não apenas elementos que documentam sua constituição, mas apresenta também características de sua peculiaridade sócio-cultural. Por esse motivo, é que concentraremos aqui apenas as características gerais da loucura na literatura, sem nos alongarmos nos numerosos exemplos da literatura nacional e mundial.

É bastante usual que escritores lancem mão do conhecimento científico acerca das mazelas mentais e do inconsciente como matéria-prima para a construção de suas narrativas, tanto no enredo quanto na criação das características psicológicas de seus personagens. É válido ressaltar aqui o complexo e profundo trabalho operado pelo movimento surrealista, o qual, através de grandes nomes como Salvador Dalí, René Magritte, Marcel Duchamp, Francis Bacon, Joan Miró, Pablo Picasso, Frida Kahlo, entre outros, apoiou-se nos conhecimentos psicanalíticos, agregando às suas artes os estados de alteração mental do inconsciente em relação ao estado de alerta normal da mente. Assim, o trabalho surrealista contribuiu para estender o real além dos limites da dita racionalidade, colocando a atmosfera onírica como um elemento de suma importância para a existência mental humana.

É perceptível que a literatura vem se debruçando sobre as intermitências escusas da natureza humana. Superado o período da rasa investigação psicológica do Romantismo de 1850, verifica-se, nas personagens literárias atuais, uma profundidade psicológica, apresentando diversas doenças comportamentais como depressão, angústia e hiperatividade, além de perfis que representam o indivíduo orbitando entre a violência e os escombros de preceitos morais atrofiados. O escritor buscando, portanto, respaldo nos valores (corrompidos) da contemporaneidade, irá pender seu olhar, não para os perfis assinalados pela tranquilidade do equilíbrio mental e normalidade, mas por sujeitos cuja natureza humana apresente-se em colapso.

Assim, o leitor será confrontado com situações-limite onde o desequilíbrio emocional e os estados mentais alterados unem-se a elementos que beiram o nonsense, como o sobrenatural e o esotérico, no sentido de retratar o absurdo que há no cotidiano. A loucura será representada na literatura contemporânea, delineando contornos da multiplicidade das facetas humanas e de suas emoções, apontando para a relação de certa familiaridade entre a loucura e o indivíduo: ela cresce através de feixes de realidade cotidiana, fazendo-se presente mesmo na razão, e portanto, causa

reflexões e até desconfiança. Isso porque a loucura desfaz a estabilidade do cotidiano, desnudando as veleidades de um campo que se disfarça sob aparências, por vezes erroneamente caricatas.

O que se pode dizer da relação entre a literatura e a loucura é a tensão. Sua irreduzibilidade espalha-se nas relações textuais entre ações, palavras e ideologias, assim como nas relações de um sujeito e os níveis de coerência estabelecidos em seu grupo social, familiar, cultural e profissional. A tensão entre tais elementos e seus protagonistas é o que dá o tom às narrativas cuja loucura é o tema principal. A indomável tensão apresenta-se sob o molde da distância aterradora, cuja amplidão envolve as personagens, opondo-as incisivamente ao ponto da incomunicabilidade, em que nenhum diálogo ou troca (próprios das relações humanas) seja possível e se estampa, então, o rótulo da loucura.

Essa hostilidade realiza-se de modo diametralmente oposto, quando cada personagem vê seu par como arauto de uma intransponível anormalidade, transformando-se em alvo de críticas e desprezo deste. Portanto, o ápice da tensão na loucura literária jaz na distância que traduz-se na inacessibilidade do silêncio, ou como estabelece a própria Maura Lopes Cançado em seu diário de internação, “o que me assombra na loucura é a distância – os loucos parecem eternos. Nem as pirâmides do Egito, as múmias milenares, o mausoléu mais gigantesco e antigo possuem a marca de eternidade que ostenta a loucura” (CANÇADO, 1992, p. 26).

O que é desconcertante, ou mesmo digno de revolta diante da loucura, é que não se trata apenas de “um estado mental que afeta uma pessoa - plano rodeado pela noção da doença mental que tem outra função e outros riscos; ela é antes uma relação” (PLAZA, 1989, p.14), e isto implica uma bi ou multilateralidade. Em outros termos, a desagregação causada pela loucura é fértil, uma vez que desperta muitos questionamentos, tais como as relações da própria loucura e a literatura, entre o louco e suas criações, os limites de acessibilidade do espectador-leitor, a distância e/ou estranhamento que causam a obra “louca” e seus descaminhos criativos. Segundo Monique Plaza, em sua obra *A escrita e a loucura* (1989), *A loucura e o louco*, o criador e a criação constituem dois conjuntos heterogêneos. Existem, contudo, pontos de encontro, zonas de coincidência, num espaço movediço e ambíguo que poderemos designar por ‘loucaliteratura’” (PLAZA, 1989, p. 19). O conceito de Plaza é bastante pertinente para nosso trabalho, uma vez que a “loucaliteratura” considera a si mesma menos como uma manobra estilística e mais como uma jornada arriscada cujos loucos

são tragados de seu silêncio para os porões obscuros da insanidade. Plaza aponta, em seu percurso teórico, questões como objetivos, inteligibilidade, isolamento, partilha, rejeição e co-fruição entre aqueles - segundo a autora, escritores e psicanalistas - cuja zona conceitual movediça da “loucaliteratura” seja fonte criativa e intelectual para ambos:

Todo o pensamento que aproxima a criação literária da loucura por laços de semelhança ou de causalidade é sempre tentado, num momento ou noutro, pela amálgama conceptual da Loucaliteratura. Assim, vemos com bastante regularidade psicopatologistas e psicanalistas procurarem evidenciar o que uma determinada criação tem de loucura, o que um determinado criador deve à loucura. Os próprios escritores, ainda que muito ambivalentes quanto à aproximação loucura/criação que objectiva e reduz o seu trabalho, não deixa de ser parte activa do empreendimento loucoliterário: quer porque vêem na loucura uma fonte pura e viva de inspiração, quer porque a apresentam como exaltação da autêntica criação (PLAZA, 1989, p.19).

Mesmo para autores especialistas em manobras retóricas de racionalidade como Kafka, Joyce, Machado de Assis, Rosa, Artaud, dentre outros, há o risco reducionista de se tomar a loucura pela criação e vice-versa. Isso contribuiu para o mito romântico do gênio louco, do qual a expertise do escritor tarimbado o salva ao abrir um caminho de inteligibilidade para o leitor por entre as letras da loucura.

A relação entre a literatura e a psicanálise tornou-se muito comum, não apenas pelo fato de escritores valerem-se do conhecimento psiquiátrico adquirido enquanto pacientes – caso tanto de Beckett, que foi paciente de Wilfred Bion, discípulo de Melanie Klein, quanto de Maura Lopes Cançado, cujo tratamento deu-se em vários hospícios –, mas também pelo ímpeto criativo que não receia a aproximação entre loucura e criação. Além disso, o mistério que envolve o processo criativo, a sua imprevisibilidade e inovação, fez com que muitos médicos e filósofos dedicassem seus estudos a entender os meandros da criação e da loucura e o enigma que as cercam, antes mesmo que a psicanálise assim o fizesse.

Sigmund Freud considerava o escritor tanto como parceiro de trabalho como paciente, pois seu caráter de duplicidade estava “situado entre o neurótico que se reprime e o psicanalista que teoriza a repressão” (PLAZA, 1989, p. 23), diante da qual ele se debruçou. Para Freud, o escritor é um inovador, pois seu conhecimento apresenta-se anterior à ciência, já que a perspicácia da criatividade literária permite ir além da fixidez científica. Segundo Plaza (1989), Freud vai psicanalisar a obra literária – como na *Gradiva* de Jensen ou em *O homem da areia* de Hoffmann – na tentativa

de suplantar o mistério do saber criativo, organizando os conhecimentos psíquicos usados na obra literária segundo os critérios psicanalíticos.

No afã de refazer o caminho intelectual do escritor, Freud questiona a obscuridade da metodologia romanesca, não obstante sua eficácia quando comparada aos métodos psicanalíticos. Em outros termos, como podem um romancista e um psicanalista chegarem ao cerne de tantos saberes do inconsciente tomando caminhos tão diferentes, quando não, opostos? A possível resposta é, para o próprio Freud, que ambos saciam-se da mesma fonte, quando o escritor “tenta concentrar a atenção sobre o inconsciente da sua própria alma, escutar todas as suas virtualidades e conceder-lhes a expressão artística, em vez de as repelir por uma crítica consciente” (PLAZA, 1989, p. 24). A potência da criação literária estaria, portanto, em seu poder de flertar com todas as informações do inconsciente sem permitir as rejeições conscientes de suas virtualidades. A verdade da ficção desobriga-se da expressão categorizante da psicanálise. A matéria literária (e artística) é uma inteligência que versa mais sobre um saber desconhecido do que o contrário. Apesar de sua suposta obscuridade, a literatura dispõe da vantagem sobre a psicanálise de funcionar como um despertador de sensações, onde o leitor permite-se sentir as peripécias emocionais dos protagonistas de maneiras que ele mesmo seria incapaz, caso se propusesse a uma análise mais acurada de suas emoções, sem, contudo reduzir essas sensações a uma explicação psicanalítica. Monique Plaza assim, elabora a intrincada relação entre o saber psicanalítico e o literário:

Subsiste entre o psicanalista e o escritor uma zona de sombra e uma potencialidade de assimetria: o psicanalista, na incapacidade de explicar o processo criador, tem por vezes tendência para reduzir o texto literário interpretando a psicologia, a patologia do autor. O texto criativo torna-se, a esta luz, persistente, cada vez mais transparente, à medida que o autor surge: primeiro mal se adivinhando, depois com os traços de um objeto psicológico. O texto perde assim a sua opacidade, e o escritor a sua intimidade (PLAZA, 1989, p.26).

Há uma frase dita por Beckett, em resposta à profusão de teorias interpretativas que se sucederam após o sucesso de bilheterias da peça *Esperando Godot* (1952), onde o autor assevera que sua peça “significa o que diz, nem mais nem menos” (BECKETT, 2015, p. 212). Beckett partia do pressuposto da inerente força interpretativa do texto que diz aquilo que quer dizer, suas palavras mesmas, e não que devemos ler literatura como quem busca o literal ou o extraliterário, mas a

autonomia da obra, uma vez que o texto tem inteligibilidade por si mesmo e uma força de influência interpretativa que transcende a leitura psicopatológica. A literatura possui um discurso que não faz autoexplicações delongadas, antes, põe seu leitor em reflexão e, por isso, atinge camadas da subjetividade individual tão profundas quanto a psicanálise. De acordo com Beckett,

O único desenvolvimento espiritual possível é no sentido da profundidade. A tendência artística não é uma expansão, mas uma contração. E arte é a apoteose da solidão. Não há comunicação porque não há veículos de comunicação. Mesmo nas raras ocasiões em que palavra e gesto ocorrem ser expressões válidas da personalidade, perderão seu significado ao passar através da catarata da personalidade alheia. Ou falamos e agimos por nós mesmos - e neste caso ação e fala serão distorcidas e esvaziadas de seu significado por uma inteligência que não é nossa - ou então falamos e agimos pelos outros-e neste caso mentimos. (BECKETT, 1986, p. 51).

A busca da literatura se dá pelo que há de mais indevassável na palavra: o imo de seu silêncio; é aí que entra a verdade da arte (literária), assim como entra também a verdade da loucura. Segundo Foucault (1999, p. 217), o sujeito louco possui uma verdade e a transmite de modo peculiar, pois, ao desvencilhar-se dos vernizes sociais, ele atinge um conhecimento que vai além daqueles ditos normais; sua visão é mais ampla. Isso leva Foucault a compará-lo à figura do poeta, ao vate, ao santo e ao profeta. Contudo, sua verdade é passada de modo ingênuo e transparente, sem os joguetes da posse ou “carteiradas”, pois “as palavras da verdade se desenvolvem nele sem que ele seja responsável por elas. [...] o louco que não sabe o que deseja; não sabe quem ele é, e nem mesmo domina seus próprios comportamentos, nem sua vontade: mas conta a verdade” (FOUCAULT, 1999 c, p. 217).

Sua verdade muito se assemelha à verdade artística: para além do tácito contrato de leitura, onde a suspensão da descrença permite que a ficção construa mundos e seres. Nascida da farsa, a arte literária pede a mutilação espontânea da crença no real, para que verdades mais absconditas emergjam; é por meio das mentiras da arte que se possibilita desvelar as mais assombrosas, quando não deslumbrantes, verdades sobre o indivíduo e o mundo que o cerca. A verdade literária não é princípio, mas uma consequência.

Para o louco, a verdade acontece independentemente de sua vontade, e é justamente essa falta de domínio sobre a verdade que separa os loucos daqueles que não carregam tal estigma. Foucault afirma que o louco da literatura medieval traz, em seu discurso, uma verdade não intencional, da qual ele é mero porta-voz e não

possuidor. Segundo o autor, o pensamento ocidental contemporâneo busca também tal verdade “recortada”, uma alegoria da iluminação pessoal: “no final das contas, o que Freud buscava em seus pacientes, o que era a não ser fazer aparecer a verdade através deles?” (FOUCAULT, 1999 c, p. 218). Assinalando a relação de proximidade entre a loucura e a verdade na história ocidental, Foucault afirma que, a partir do século XIX, tanto na literatura quanto na psicanálise “tornou-se claro que o que se tratava na loucura era uma espécie de verdade, e que alguma coisa que não pode ser senão a verdade aparece, sem dúvida, através dos gestos e comportamentos de um louco” (FOUCAULT, 1999 c, p. 218).

Como uma entidade existente para si mesma, a literatura após o século XIX acontece menos para o consumo utilitarista e mais para um registro de sua própria incomunicabilidade. Assemelhando-se à loucura na cifragem de seu dialeto, tal literatura não objetiva a troca do diálogo, antes sublinha o próprio esvaziamento da linguagem numa escrita estanque, que só se realiza pela transgressão de sua loucura. Disso provêm as tantas histórias de autores cujas personas e alter egos são loucos ou mortos, pois “por trás de todo escritor esconde-se a sombra do louco que o sustenta, o domina e o recobre [...] no momento em que o escritor escreve, o que ele conta o que ela produz no próprio ato de escrever não é outra coisa senão a loucura” (FOUCAULT, 1999 c, p. 220). Enfim, o que vale ressaltar é que tanto a literatura quanto a psiquiatria não se opõem em relação à loucura, mas constituem diferentes visões – sem um teor hierárquico – que possam valorá-la.

1.4 - A loucura das palavras: Beckett e a estética da des-palavra

“Lutar com palavras
 Parece sem fruto
 Não têm carne e sangue...
 Entretanto, luto”.
 Carlos Drummond de Andrade, *O lutador*.

No poema *Que palavra será?* (1988), Samuel Beckett nos dá, apenas um ano antes de sua morte, um resumo de seu projeto estético: a busca incessante pelas palavras e o vislumbre da loucura

que palavra será -
 visto tudo isto
 tudo isto isto
 tudo isto isto aqui -
 loucura porque para ver o que -
 vislumbrar
 parecer vislumbrar
 precisar de parecer vislumbrar
 a custo ao longe além ali mesmo que - loucura porque precisar de parecer
 vislumbrar a custo ao longe além ali mesmo que -
 que
 que palavra será -
 que palavra será
 (BECKETT, 1996, p.63).

Em sua busca por um método que lhe permitisse dissolver a materialidade da palavra e, conseqüentemente, o seu significado, por meio da própria palavra, Beckett levantou questões fulcrais do fazer literário na *Carta Alemã*, datada de 7 de julho de 1937, escrita a Axel Kaun, com quem tivera um breve contato em uma viagem feita pela Alemanha, no ano anterior. Na epístola, Beckett ocupa-se, dentre outras coisas, em esboçar seu programa estético – como parte das reflexões literárias que antecederam sua escrita em francês –, demonstrando um elevado grau de consciência artística. Nela, o autor afirma que a função do escritor moderno é a de perfurar a superfície dura da palavra para que o seu silêncio interior seja entrevisto pelo leitor. Assim é proposta a *literatura da despálavra*:

Como não podemos eliminar a linguagem de uma vez por todas, devemos pelo menos não deixar por fazer nada que possa contribuir para sua desgraça. Cavar nela um buraco atrás do outro, até que aquilo que está à espreita por trás – seja isto alguma coisa ou nada – comece a atravessar; não consigo imaginar um objetivo mais elevado para um escritor hoje.
 [...]

A caminho desta literatura da despavbra, para mim tão desejável, alguma forma da ironia nominalista poderia ser um estágio necessário. Mas não é suficiente que o jogo perca um pouco de sua sacrossanta seriedade (BECKETT, 2001, p. 169-170. Grifo nosso¹²).

Cabe ressaltar aqui o uso do termo *despavbra*. Se levarmos em conta que o prefixo *des-* indica destituição, retirar a característica de alguma coisa, compreenderemos que tal termo engloba em si toda a rede de procedimentos criativos de Beckett: o próprio autor postula que a destruição da literatura tem que começar pela destruição da linguagem (BECKETT, 2004, p.154). Assim, a literatura da “despavbra” constitui uma expressão representativa da negação e radicalidade da linguagem utilizada por Beckett.

Contudo, há algumas dissidências quanto à tradução do termo. A carta a Kaun foi escrita em alemão, com o título *Literatur des Unworts*. *Wort*, em alemão, significa palavra, mas, em inglês, significa *planta*. *Unwort*, em alemão, significa *palavra tabu* e *nicht wort* significa *não palavra*. Eis uma rede semântica que nos dá muito em que pensar. A dupla *wort* é palavra que cresce como planta, silenciosamente; a *unwort* é a erva-daninha do discurso, é palavra tabu, maldita e *mal dita*. Enquanto sinônimo, a *unwort* é *nicht wort*, uma palavra que nega a si própria. Contudo, a *nicht wort* seria apenas uma negativa, enquanto a *unwort* seria a palavra como negação e desfazimento, estando mais relacionada ao significado de um percurso cumprido em sentido inverso, numa implosão semântica.

A *Carta alemã* foi traduzida para o inglês por Martin Esslin, na obra *Disjecta Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, publicada em 1983, onde foram reunidas cartas, textos críticos e literários do autor. Esslin traduziu a expressão como “literature of the unword”¹³. A carta de Kaun foi traduzida para o inglês em outra compilação, *Letters of Samuel Beckett Volume I: 1929-1940*, publicada em 2009 e organizada por Martha Dow Fehsenheld e Lois More Overbeck (Cf. BANVILLE) e a

¹² Cf. BECKETT, Samuel. Carta de Samuel Beckett a Axel Kaun. In: ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: O Silêncio Possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p. 167-171.

¹³ Contrapomos aqui as três versões, a alemã, a inglesa e a portuguesa:

“Auf dem Wege nach dieser für mich sehr wünschenswerten *Literatur des Unworts*, kann freilich irgendeine Form der nominalistischen Ironie ein notwendiges Stadium sein” (BECKETT, 1983, p.54. Grifo nosso).

“On the way to this *literature of the unword*, which is so desirable to me, some form of Nominalist irony might be a necessary stage” (BECKETT, 1983, p.173. Grifo nosso).

“A caminho desta *literatura da despavbra*, para mim tão desejável, alguma forma da ironia nominalista poderia ser um estágio necessário” (Cf. ANDRADE, 2001, p.170. Grifo nosso).

expressão foi traduzida como “literature of the non-word”. *Non-word*, em inglês, significa *não palavra*, enquanto *unword* significa *despalavra*. As duas expressões são recorrentes nos estudos beckettianos. Há teóricos que optaram pela *non-word*, como John Banville:

Naquela carta à Axel Kaun ele [Beckett] se colocou ‘a caminho desta literatura da despalavra, para mim tão desejável’, mas, algumas linhas depois, ele estabelece seu programa com uma concisão contrária: ‘um assalto de palavras¹⁴ em nome da beleza’ (BANVILLE. Tradução nossa)¹⁵.

Há também o caso de Dan Mellamphy que, em seu artigo *The Logoclast: Nihilophany in Beckett’s and Eliot’s Endgame*, utiliza tanto *non-word* quanto *unword* como tradução da *unwort*: “a ‘despalavra’ ou a ‘não-palavra’ – coincidentemente, as duas traduções da *Unwort* encontradas na carta de Beckett de 1937 ao seu tradutor alemão e dramaturgo Axel Kaun” (MELLAMPHY, 2013, p.560. Tradução nossa)¹⁶.

Carla Locatelli não apenas adota o termo *unword*, como o trabalha semântica e conceitualmente dentro da prosa beckettiana. Prova disso é o título de seu livro *Unwording the World: Samuel Beckett’s Prose Works after the Nobel Prize*, algo como *Despalavrando o mundo: a prosa de Samuel Beckett após o Prêmio Nobel*:

Beckett está dizendo que a literatura deve coincidir com a prática, culminando em silêncio. Depois da fase na qual ele quer achar “o método pelo qual podemos representar essa atitude zombeteira em relação à palavra”, ele quer terminar o jogo e levar a literatura da *despalavra* (sic) ao seu extremo radical. Contudo, diante dos resíduos não elimináveis, que permanecem mesmo dentro de um silêncio alcançável, Beckett vai reformular sua ideia de uma “literatura da despalavra”, para a ideia de “despalavar”. Isso significa que ele se dirigirá a uma concepção de literatura que deve ter a capacidade de se destruir (tanto quanto possível) em sua própria feitura. De fato, isso ocorre na terceira fase da produção de Beckett, quando o processo de significação

¹⁴ A tradução brasileira de Andrade correspondente ao trecho citado por Banville está nos seguintes termos: “Um *ataque às palavras* em nome da beleza” (Cf. ANDRADE, 2001, p. 170. Grifo nosso). O *ataque às palavras* habita um campo semântico semelhante à *word-storming*, que, do inglês, significa *tempestuosidade*, *assalto de palavras*. Sem dúvida, há a ferocidade do ataque da natureza em uma tempestade, e há ainda mais proximidade na fortuidade entre um assalto e um ataque. Sinonímias não são equivalências semânticas e escondem inferências implícitas (bem ao modo beckettiano), sendo esse um ponto de divergência tradutológica.

¹⁵ “In that letter to Axel Kaun he placed himself on ‘the road toward this, for me, very desirable literature of the non-word,’ but a few lines later he states his program with a contrary succinctness: ‘Word-storming in the name of beauty’” (BANVILLE). Disponível em: <http://literarytourist.com/2009/05/banville-on-beckett-non-words-or-word-storms/> Acesso em: 10 out. 2021.

¹⁶ “the ‘unword’ or the ‘non-word’ – coincidentally the two translations of the *Unwort* found in Beckett’s 1937 letter to the German translator and dramaturge Axel Kaun” (MELLAMPHY, 2013, p.560).

expressa a presença da linguagem (enquanto comunicação) e também o fato de que o presente é penetrado pelo sistema linguístico (1990, p. 59-60)¹⁷.

Um dos sinais mais enfáticos da vontade de objetivar a presença da literatura foi a pungente escolha de Beckett por uma língua estrangeira (ainda que ele tivesse começado a escrever em francês bem antes de formalizar sua escolha). Essa é uma evidente negação da espontaneidade narrativa, que é acentuada por sua sistemática recusa da própria língua materna. Além disso, esses trabalhos procuram desfazer a fenomenologia do sentido resultante da codificação cultural, pois eles não permitirão que se façam associações que não sejam próprias do estrito sentido linguístico da palavra que é fornecido por uma definição disciplinar.

Podemos perceber o quão radicalmente o uso da língua estrangeira pode afetar a fenomenologia do sentido, na medida em que se torna o resultado de uma escolha, e não de um hábito. O fato de usar uma língua estrangeira permite ao autor sondar mais profundamente a relação entre realidade e linguagem, radicalizando sua recusa a alusões. Dada uma certa falta de familiaridade, a estrutura da língua estrangeira lhe permite apontar a natureza convencional de uma presumida “inevitabilidade” da estrutura da realidade, que vem, essencialmente, através do resultado da estruturação linguística. Sua utilização consciente e normativa demonstra o fato de que a realidade é determinada de acordo com apenas uma das muitas possibilidades de convenções descritivas, e isso seria conseqüentemente modificado com uma mudança de código. Neste sentido, podemos dizer que Beckett precisou atingir a negação das codificações culturais para que pudesse mostrar a difusão de sua própria linguagem em uma língua estrangeira:

Está se tornando mais e mais difícil, até sem sentido, para mim, escrever num inglês oficial. E, mais e mais, minha própria língua me parece como um véu que precisa ser rasgado para chegar às coisas (ou ao Nada) por trás dele. Gramática e Estilo. Para mim, eles parecem ter se tornado tão irrelevantes quanto o traje de banho vitoriano ou a impertubabilidade do verdadeiro

¹⁷ Beckett is saying that literature should coincide with a practice culminating in silence. After a phase in which he wants to find “the method by which we can represent this mocking attitude towards the word”, he wants to end the game, to bring the literature of the *unword* (sic) to its radical extreme. However, in front of the ineliminable residua which remain even within an achievable silence, Beckett will reshape his idea of a “literature of the unword”, into the idea of “unwording”. This means that he will move towards a conception of literature that should be able to destruct itself (as much as possible) in its own making. In fact, this is what happens in the third phase of Beckett’s production, when the process of meaning expresses the presence of language (as communication) and also the fact that the present is penetrated by the linguistic system. (LOCATELLI, 1990, p. 59-60. Tradução nossa).

cavalheiro. Uma máscara. Tomara que chegue o tempo, graças a Deus que em certas rodas já chegou, em que a linguagem é mais eficientemente empregada quando mal empregada (BECKETT, 2001, p. 169).

Se a sua língua materna é um “véu” e a gramática e o estilo são a “máscara”, então a língua estrangeira poderia ser capaz de desmascarar as convenções, preparando um caminho desmistificado para uma prática linguística na qual a linguagem é mais eficaz quando mal utilizada. Foram estas considerações epistemológicas, que primam pelo uso eficiente da língua, que levaram Beckett a arquitetar suas estratégias para criar sua literatura da *despalavra*:

Por enquanto, não estou fazendo absolutamente nada. Apenas, de vez em quando, tenho o consolo, como agora, de pecar involuntariamente contra uma língua estrangeira, como gostaria de fazer com todo o conhecimento e empenho contra a minha e – Deo juvante – farei (BECKETT, 1983, p.54).

Partindo do pressuposto de que a língua francesa escrita (corretamente) por um estrangeiro, não será igual à escrita de um francês nativo, recursos como a relação familiar, a memória afetiva e as várias associações com as quais um falante se conecta à sua língua materna serão drasticamente restritos, quando aplicados a uma língua estrangeira. O empobrecimento linguístico vai do arranjo sintático ao vocabulário, percebidos na rigidez com que o estrangeiro utiliza as regras gramaticais, por maior que seja a sua familiaridade com a língua (estrangeira). De certa maneira, isso explica o estilo “seco”, direto e com racionada simbologia em que Beckett escreve no francês como uma estratégia para instigar e negar o teor simbólico de sua literatura. A respeito de sua adoção da língua francesa, Ana Helena Souza reafirma os dizeres de Beckett: “É mais fácil escrever sem estilo em francês’, deixando implícito o desejo de adquirir uma distância face à tradição literária inglesa de que estava saturado” (SOUZA, 2006, p.121).

O francês, para Beckett, era ainda uma língua um tanto quanto “desacostumada”, nova e incerta, e isso implicava na fuga da formalidade da literatura modernista, substituindo-a pela originalidade e pobreza de sua *despalavra*: “Quando da desocupação [de Paris] eu consegui manter meu apartamento, voltei para ele e comecei a escrever novamente – em francês – com um desejo de me empobrecer ainda mais (...). Este foi o verdadeiro motivo” (Cf. SOUZA, 2006, p. 123).

O que se percebe nas autotraduções beckettianas é que, cunhadas sob o signo da falta, sua linguagem é representada pela ficção, amalgamando originais e

traduções enquanto uma só obra, já que “a tradução é uma traição se se toma por modelo normas de equilíbrio da língua *standard* que traduz” (DELEUZE, 1997, p. 125). Nesse processo “infidel”, a semântica parece estar entre Cila e Caribdis, quando palavras-criptas dão vida a um “segundo original”. O sentido de “cripta” que aqui damos é indicado para os significados *elípticos* de palavras que não estão presentes na página, mas são evocadas por associação paronomástica, como uma caverna semântica “perdida”, e, às vezes, recuperada no ato da tradução, dado que não há equivalência perfeita entre dois idiomas. E Beckett tomou partido disso para “brincar” com sentidos e seus efeitos, entre o inglês e o francês, pois sua linguagem, segundo Blanchot:

[...]começa com o vazio; nenhuma plenitude, nenhuma certeza, fala; para quem se expressa falta algo essencial. A negação está ligada à linguagem. No ponto de partida, eu não falo para dizer algo; é um nada que pede para falar, nada fala, nada encontra seu ser na palavra, e o ser da palavra não é nada. Essa fórmula explica por que o ideal da literatura pôde ser este: nada dizer, falar para dizer nada (1997, p.312).

Na busca pelo vazio literário, a sintaxe formal não mais regulará os mecanismos da língua, mas uma sintaxe em processo, em devir, será capaz de abrigar uma língua em desequilíbrio, uma “língua em estado de *boom*” (DELEUZE, 1997, p.124). Nessa busca, Beckett “detona” a língua no sentido de expandi-la em todas as suas possibilidades, fazendo-a “gaguejar ao mesmo tempo leva[-la] ao seu limite, ao seu fora, ao seu silêncio (DELEUZE, 1997, p. 128), dispersando-a na recusa do reconhecimento de sinais determinantes e precisos. Há, contudo, um limite para essas possibilidades, e esse limite é o que causa *tensão* na língua. A nova língua (aquela criada pelas possibilidades da própria língua) não é exterior à língua, “tampouco o limite assintático é exterior à linguagem: ela é o *fora* da linguagem, não está fora dela” (DELEUZE, 1997, p.128):

Não se trata de uma situação de bilinguismo ou de multilinguismo. Pode-se conceber que duas línguas se misturem, com passagens incessantes de uma à outra; cada uma continua sendo um sistema homogêneo em equilíbrio, e a mistura se faz em falas. Mas não é desse modo que os grandes escritores procedem, embora Kafka seja um tcheco escrevendo em alemão, Beckett um irlandês escrevendo (com frequência) em francês, etc. Eles não misturam duas línguas, nem sequer uma língua menor e uma língua maior, embora muitos deles sejam ligados a minorias como ao signo de sua vocação. O que fazem é antes inventar um *uso menor* da língua maior na qual se expressam inteiramente; eles *minoram* essa língua, como em música, onde o modo menor designa combinações dinâmicas em perpétuo desequilíbrio. São grande à força de minorar: eles fazem a língua fugir, fazem-na deslizar numa linha de feitiçaria e não param de desequilibrá-la, de fazê-la bifurcar e variar

em cada um de seus termos, segundo uma incessante modulação. Isso excede as possibilidades da fala e atinge o poder da língua e mesmo da linguagem. Equivale a dizer que *um grande escritor sempre se encontra como um estrangeiro na língua em que se exprime, mesmo quando é sua língua natal*. No limite, ele toma suas forças numa minoria muda desconhecida, que só a ele pertence. É um estrangeiro em sua própria língua: não mistura outra língua à sua, e sim *talha na sua língua uma língua estrangeira que não preexiste*. Fazer a língua gritar, gaguejar, balbuciar, murmurar em si mesma (DELEUZE, 1997, p.124-125).

Para tanto, Beckett irá explorar as profundezas do enredo no campo amnésico da falta de memória e das opiniões (dos narradores) em constante revogação no intuito de dissolver o *eu*, de apagar as marcas de uma individualidade definidora. Seu estilo vertiginoso muito se aparenta à música e à pintura, em sinestésica simbiose na busca pelo silêncio, através da fala pela negação e pela economia de expressões. De acordo com Deleuze, “As palavras pintam e cantam, mas no limite do caminho que traçam dividem-se e se compõem. As palavras fazem silêncio” (1997, p.128). No intuito de alcançar a supremacia da nulidade expressiva, há que se buscar o silêncio de outras artes e suas estratégias, para que se possa colocar a linguagem num estado de tensão que acene para o *fora*, que saia de si e se *estrangeirize*:

Será que a literatura, solitária, deve permanecer atrasada em seus velhos caminhos preguiçosos que há tanto tempo foram abandonados pela música e pela pintura? Há alguma razão pela qual a terrível e arbitrária materialidade da superfície da palavra não seria capaz de ser dissolvida, como pode, por exemplo, a superfície do som, rasgada pelas enormes pausas, da Sétima Sinfonia de Beethoven, de forma que, por páginas a fio, nós não podemos perceber nada a não ser um caminho de sons suspensos nas alturas vertiginosas, ligando insondáveis abismos de silêncio? Uma resposta se faz necessária (BECKETT, 2001, p. 169).

Ao reconstruir a linguagem na falência do sujeito burguês, inserindo-o num mundo sem sentido e irreflexivo, Beckett evidencia a necessidade de elaboração de novas formas significativas. O fracasso, a aporética continuação, o exílio linguístico, o despojamento intencional e o empobrecimento voluntário da linguagem são os elementos que fazem da sua literatura da despavra uma nova ordem de realismo (ANDRADE, 2001, p.23). Ao desposar a pretensa hostilidade que há na língua estrangeira, juntamente com seu desejo de retornar à sua língua materna de maneira reinventada pela tradução, Beckett reintegra à linguagem a sua face estranha, desestabilizando as perspectivas regulares e (às vezes) simplistas que nela são tramadas.

Por se tratar de uma estética que se interpõe às ordens já estabelecidas, renovando a linguagem pela subversão, é que se constata a incisiva importância da pesquisa beckettiana, no sentido de investigarmos as vanguardas literárias como um movimento que mostra a impossibilidade da linguagem de representar a realidade, bem como a sua insuficiência enquanto mediadora entre as sensações e a realidade. A tradução é um ensejo extremamente apropriado para o estranhamento, tanto pelo choque de culturas maternas e estrangeiras, quanto da própria linguagem. Em Beckett, a tradução fará o confronto da linguagem com sua própria ruína, envolta sob a falta e a escassez, ao tentar indicar tudo aquilo que lhe é externo, já que essa linguagem “só é domínio da coerência e região comum enquanto ainda não existe, não existe para ela mesma e se dissimula” (BLANCHOT, 1997, p. 298).

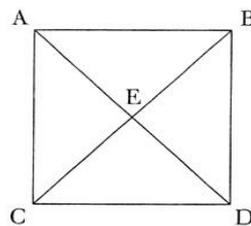
Na busca de uma “literatura da despalavra”, a língua beckettiana se estressará ao ponto da gagueira, chegando a máxima reverberação, que se não é sua negação completa, é seu consentimento, e a joga inevitavelmente para o silêncio. Como um degustador de memórias, o silêncio dessa língua estirada trata do que está *fora da linguagem*, da indizibilidade em si mesma, criando uma língua estrangeira a si mesma.

1.4.1 - Mundus Quadrata: *Quad I+II* e a dança do esgotamento

“E a poesia mais rica é um sinal de menos”
Carlos Drummond de Andrade.

Em 1981, Beckett produziu uma peça chamada *Quad I+II*, composta de quatro intérpretes que percorrem uma área comum (um quadrado com 6 passos de dimensão), cada um seguindo o seu próprio caminho, executando quatro séries sucessivas de movimentos que aparecem em combinações variáveis e cuja continuidade cria um padrão interno bastante tenso. Cada um dos personagens está imerso em seu próprio trajeto e todos evitam a “zona de perigo” (BORGES, 2009, p.91) que Beckett chama de E (como podemos conferir na figura abaixo), assim como também evitam qualquer tipo de encontro ou contato uns com os outros.

Figura 1 – “Quad I - Roteiro”



Percurso 1: AC, CB, BA, AD, DB, BC, CD, DA
 Percurso 2: BA, AD, DB, BC, CD, DA, AC, CB
 Percurso 3: CD, DA, AC, CB, BA, AD, DB, BC
 Percurso 4: DB, BC, CD, DA, AC, CB, BA, AD
 Fonte: BECKETT, 2005, p. 201.

Através dos movimentos repetitivos, *Quad* ressalta o aspecto reiterativo da existência humana, numa dinâmica de recombinação de trajetórias. Segundo Northrop Frye, “a repetição é um princípio estrutural de toda a arte, quer temporal, quer espacial, em seu impacto primário” (1973a, p. 247). E é exatamente sobre o espaço que a repetição agirá: em *Quad* os movimentos são intensamente repetidos a ponto de perderem seu significado – da mesma maneira como procede a linguagem – tornando-se uma forma etérea que surge como uma espécie de epifania, entrelaçando a presença e a ausência, pois o espaço intercalar não é neutro, é presença:

Quad explora poeticamente a revelação da *aletheia*, pois este movimento entre revelar e ocultar reflete a condição humana em busca da verdade, a qual nunca é revelada. O centro, como zona de ausência, é a metáfora da condição mortal do homem ao tentar desvendar o mistério da vida. Porém, o que se revela é o momento sublime em que ele acredita entender a existência, mas a dúvida é reinstalada alguns segundos mais tarde e aquele ponto de luz brilhando no centro vazio do tablado faz com que ele se lembre da sua incapacidade de entender a condição humana (BORGES, 2009, p. 95).

Etimologicamente, *aletheia* significa *verdade*, desvelamento, esclarecimento, pois *lethe* significa esquecimento, e a partícula “a” indica negação. Assim, o que Beckett proporciona a seu espectador é um *encontro* do epifânico que subjaz no cotidiano repetitivo e quase aniquilador, como uma forma criativa que acena para o entendimento da existência humana e o choque de virtualidades exploradas nesse espaço fechado, mas que se comunica com os espaços abertos, num dialogismo que não fala tanto de *realização* mas de possibilidades.

Segundo Aristóteles, a função estrutural da palavra no drama é a constituição dos personagens: os personagens dramáticos são construídos por seus discursos. Aristóteles não fez uma distinção entre a ação e atos de fala da maneira que teóricos modernos como Austin e Wittgenstein fizeram. Para ele, a ação extraverbal é o objetivo do drama, o objetivo da *mimesis*, conceito tão caro ao entendimento da literatura. Aristóteles define os enunciados dos personagens como o meio de ocorrência da *mimesis* (outro meio é a música). Somente aceitando essa interpretação da *mimesis* no drama, torna-se concebível que a função mimética/construtiva do diálogo possa ser substituída por elementos pictóricos tão abstratos quanto linhas e cores, assim como ocorre na peça beckettiana.

A comunicação humana é uma atividade complexa que vai além da simples transmissão de informações. Ao falar, as pessoas realizam ações por meio de suas palavras, influenciando e interagindo com seus interlocutores. A teoria dos atos de fala, proposta por J.L. Austin e posteriormente desenvolvida por John Searle, fornece um arcabouço conceitual essencial para compreender a natureza multifacetada da linguagem e sua relação com a ação social. Os atos de fala podem ser categorizados em três tipos distintos (Cf. AUSTIN, 1990, p. 96), cada um com funções e características específicas: os atos locucionários referem-se ao ato de proferir sons, palavras e frases; os atos ilocucionários dizem respeito à intenção ou propósito do falante ao proferir uma determinada expressão; e os atos perlocucionários envolvem os efeitos que as palavras do falante têm sobre o ouvinte ou receptor da mensagem.

A teoria dos atos de fala tem relevância substancial para a compreensão da comunicação humana, pois evidencia que a linguagem não é apenas uma forma de transmissão de informações, mas também um mecanismo poderoso de ação social. Por meio dos atos ilocucionários, as pessoas podem exercer influência, estabelecer relações de poder, criar compromissos e negociar significados. Além disso, os efeitos perlocucionários destacam a importância da compreensão mútua e da interpretação do contexto para uma comunicação efetiva.

Baseando-se no discurso aristotélico, Herta Schmid (1988) afirma que a palavra dramática tornou-se “a figura humana exatamente como a pedra da qual a estátua foi feita” (SCHMID, 1988, p. 267). Segundo a autora, a metáfora entre a pedra e a palavra dá-se no drama pois, a função narrativa da palavra desaparece e o resultado desse desaparecimento é “a objetividade, até mesmo a reificação (materialidade) do personagem dramático”(SCHMID, 1988, p. 267). Assim, ao contrário da poesia épica, em que os personagens são constituídos pela narração do narrador, no drama é a própria fala dos personagens que os constitui. Em outros termos, não é o autor quem fala das personagens para o leitor, mas os próprios personagens cuja fala vai construir a visão do leitor sobre si mesmos.

Considerando a função da linguagem no drama, é possível deduzir que as figuras no palco não podem ser consideradas como personagens dramáticos até que elas possuam uma fala. Sua imagem e significado são dois distintos elementos da construção dramática que podem separar-se um do outro, o que possibilita sua análise individual. Segundo Schmid,

É possível considerar os percursos dos jogadores como equivalentes de atos de fala dialógicos? Se assim fosse, então a área plana do quadrado seria o equivalente ao nível do diálogo dramático, os jogadores se constituiriam como "personagens dramáticos" caminhando ao longo das linhas do quadrado em vez de proferirem atos de fala dialógicos. Os elementos tradicionais da linguagem acústica no drama seriam substituídos por meios óticos inovadores, mas a função de gênero construtivo do diálogo seria preservada. Parece-me que o tratamento marcante do ponto central¹⁸ é a chave para a resposta desta pergunta. [...] Na literatura (e geralmente na linguagem), o ponto marca o fim de uma frase e a possível transição para uma nova. Ele indica o silêncio entre dois atos de fala. Na pintura, o ponto é o “protoelemento”, a partir do qual a linha, o plano, a cor e até mesmo o espaço podem se desenvolver. Ademais, no drama, o ponto é um ponto de virada entre duas réplicas opostas (réplica e contra-réplica), um lugar gráfico, onde se encontram forças opostas, forças que se manifestam nas réplicas. Tendo em conta que no drama, as réplicas funcionam como um meio que conduz ao

¹⁸ Ponto E, “zona de perigo”.

nível extra-verbal da ação dramática, o ponto que separa as réplicas umas das outras torna-se também um protoelemento do gênero dramático. Ele gera o estrato total de significação no drama, que consiste no nível do diálogo e no nível da ação também. Então, nos sentimos no direito de interpretar o ponto central do *Quad* de Beckett como um elemento de dupla face, que pertence à literatura dramática e à arte visual pictórica ao mesmo tempo. Desta forma, o ponto central torna-se um ponto de virada, ligando o drama à pintura e também com a arquitetura (SCHMID, 1988, 271-2).

Em sua *Poética*, Aristóteles (1997) menciona três tipos de construção mimética: o narrador compartilha a função narrativa com outra pessoa; ou guarda para si a função narrativa; ou então o personagem se representa por suas ações, sem interferência de uma função narrativa, sendo este o caso do drama. Desde o final da década de 1980, as peças de Samuel Beckett passaram a simbolizar o conflito no centro da performance dramática na era da impressão. Segundo Hans-Thies Lehmann (2006), o teatro dramático é uma declamação e ilustração do drama escrito, mas também atua como um meio de utilização da escrita na produção de uma obra de arte independente, um agente, entre muitos, no enquadramento do evento teatral. Embora Lehmann enquadre essas alternativas polemicamente, é possível pensar que essa noção de fidelidade “dramática” é em si uma forma de retórica teatral, uma maneira de situar o público dentro do evento performático; neste caso, num gesto que remonta a Aristóteles, incita o enquadramento da *mimesis* da ação literária como propósito sustentador da performance dramática.

Como toda retórica, porém, ela opera por meio de um sistema de identificações que pode ser negada, mas não esvaziada ideologicamente. No teatro realista moderno, pagamos para ficar sentados no escuro, ocupando uma posição de privilégio econômico identificada dentro do evento teatral como uma ausência ativa e ética, uma neutralidade; ao passo que a mimese realista é definida tanto por essa estrutura de identificações quanto a mimese aristotélica foi definida pela estrutura marcada do *agôn*, para lembrar as definições de jogos de disputa de Roger Caillois (1990). A escrita não apenas provê a matéria-prima, assim como intermedeia a forma como os diferentes sistemas de performance dramática (ocidental) entendem sua instrumentalidade e o valor de seu uso. E as peças de Beckett – talvez como toda escrita dramática – fornecem uma espécie de alegoria dessa condição, da tensão entre poesia e performance no enquadramento do trabalho teatral.

Em *Quad* chega-se ao ápice da radicalização comunicativa: não há palavras. Cores primárias, em longas togas misteriosas, encobrem os rostos das personagens/dançarinas, ressaltando suas condições de objetos autômatos e não de indivíduos. Sons de percussão desarticulados cadenciam os passos firmes que parecem não cessar. A proximidade entre a loucura e a referida obra beckettiana dá-se na repetição paranoide de movimentos os quais objetivam esgotar os percursos possíveis de se fazer na forma quincuncial¹⁹ do tablado quadrático. Assim como também contribuirão para a relação entre a peça *Quad* e a loucura, a fragmentação e desumanização dos corpos que protagonizam tal performance, no sentido de criar uma linguagem corpórea inusitada e desvairada, mas que, ainda assim, consegue incitar em seus espectadores a reflexão.

A peça tem por subtítulo “uma peça para quatro atores, luz e percussão” (BECKETT, 2005, p. 201), sem diálogos, ações ou qualquer outra característica mais esclarecedora, a não ser a conclusão de que *Quad* marca a culminância do minimalismo artístico de Beckett. A fim de decodificar a mensagem não-verbal da peça, Beckett associa um instrumento de percussão a cada um dos atores, a saber: um tambor (associado à cor branca), um gongo (associado à cor amarela), um triângulo (associado à cor azul) e um bloco de madeira (associado à cor vermelha) (Cf. BRYDEN, 1995, p. 113). Os percussionistas ficam sentados com seus instrumentos musicais em um pequeno palco atrás do set, e cada passo arrastado dos atores, acompanhados dos sons de seus respectivos instrumentos, acaba por tornarem-se também uma espécie de metrônomo, marcando o ritmo dos instrumentos e a cadência das passadas. Os atores nomeados A, B, C e D, os quais têm seus nomes em cada uma das extremidades do tablado, estão ligados cada um à sua quina em particular de onde irão entrar e sair para cumprirem seus trajetos. O personagem A (de branco) entra no tablado sempre na quina superior esquerda e sai pelo mesmo lugar, ao passo que B (de amarelo) irá entrar e sair pelo canto superior direito. Ao personagem C (de azul) é atribuído a quina inferior esquerda e ao personagem (D) de vermelho resta a quina inferior direita. Para evitar a deformação da visão do espectador, o autor introduz uma câmera televisiva cujo foco se dá de cima para baixo, abrangendo todo o quadrado e seus personagens.

¹⁹ Um quincunce seria a forma equivalente ao número cinco na face de um dado, ou seja, cinco pontos dispostos em um quadrado plano, sendo um deles em seu centro.

Figura 2 – *Quad I* – Peça Fílmica

Fonte: QUAD I+II, 1981.

Figura 3 – *Quad II* – Peça Fílmica

Fonte: QUAD I+II, 1981.

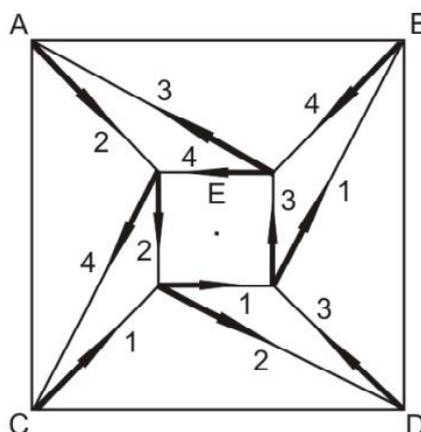
Além de nomear os personagens por letras, o autor também o faz com o centro do quadrado, dando-lhe a letra E, resultando num padrão de cinco letras (A, B, C, D, E), sendo esta última um ponto de convergência entre os quatro personagens. O que isso poderia significar? Seria ele uma espécie de antagonista cujas personagens unem-se em “combate” numa dança viciosa no centro do quadrado? Tal interpretação é possível, mas a negligência com a palavra parece ser um ponto de fusão com outros elementos: a repetição, a vertigem, a loucura, a clausura.

É plausível refletir sobre a possível continuidade no trajeto dos personagens, quando cada um atinge seu determinado ponto de chegada/partida. Seus percursos são feitos sempre da mesma maneira, os quais consistem em oito linhas solitárias cujas combinações resultam em apenas uma linha ao entorno do tablado e uma linha na diagonal. Andando pela diagonal, os personagens sempre retornam para as bordas

para então (re)começarem seus trajetos no ponto de partida pela diagonal, a diferença está apenas no ponto de partida/chegada dos personagens. Cada um deles faz seu trajeto durante quinze vezes na peça e as possíveis combinações de seus trajetos em duplas, trios ou quartetos não têm influência sobre a alteração da rota. A aparição das personagens funciona matematicamente de modo que cada personagem terá quatro trajetos feitos em duplas, seis trajetos em trios e quatro trajetos feitos em quartetos. Três personagens terão um trajeto solo e a personagem A (de branco) é o único que possui dois trajetos solo, sendo um no início e outro no fim da peça. Além de linhas, trajetos e combinações específicas, cada personagem deve seguir um tratamento especial para com o ponto E. Nas duas variações do roteiro (*Quad I e II*), esses elementos são descritos diferentemente, quando no primeiro se diz de uma “negociação de E sem a ruptura do ritmo quando três ou quatro atores se encontram neste ponto. Ou, se houver ruptura, como poderia ser explorada?” (BECKETT, 2005, p. 205).

O roteiro de *Quadrat 1+2* (variação da peça produzida pela emissora alemã Süddeutscher Rundfunk em 1982) atribui um significado geral ao ponto E, chamando-o de “zona de perigo”, o que provoca uma manobra de desvio “estabelecida na saída pelo primeiro solo na primeira diagonal (CB)” (BECKETT, 2005, p. 205). Tal desvio sempre toma a direção de um ângulo reto à direita do ponto central, de modo que todos os desvios de um percurso juntos (um percurso contém quatro linhas diagonais) formam um quadrado menor dentro do quadrado maior (tablado).

Figura 4 – *Quad II* - Roteiro



Fonte: BECKETT, 2005, p. 206.

É possível considerar os percursos dos personagens como equivalentes aos atos de fala dialógicos de um drama? Se assim for, então a área plana do quadrado seria equivalente ao nível do diálogo dramático, quando os personagens se constituiriam como “personagens dramáticos”, andando ao longo das linhas do quadrado em vez de proferir atos de fala dialógicos. Os elementos tradicionais da linguagem acústica no drama seriam substituídos por meios ópticos inovadores, como a cor dos figurinos, a iluminação e disposição do palco, a sonoplastia e o enquadramento cenográfico, mas a função construtiva do gênero dialógico seria preservada. E nos leva a crer que o tratamento dado por Beckett ao ponto central E responde à questão. O fato da segunda versão do roteiro (Quad I+II) generalizar o ponto central chamando-o de “zona de perigo”, mesmo durante o trajeto solo dos personagens, pode ser interpretado como uma natureza dialógica dos trajetos que já foram feitos. Os atos de fala, os quais são utilizados no texto dramático, não são diferenciados pela verbalização, de modo que não importa se um personagem está sozinho em seu curso ou combinado com outros personagens. O ponto central (E), então, não é mais uma passagem silenciosa entre os atos de fala opostos, mas uma pausa entre atos de fala cruzados, a única lembrança de um diálogo suprimido.

A manobra dos atores em torno dos pontos centrais pode ser “lida” como uma manobra do próprio autor, como um dispositivo metateatral que indica a estrutura de uma peça dramática que consiste em contextos cruzados em uma situação ainda dialógica. De acordo com Herta Schmid (1988, p. 272), Beckett quer expressar em palavras o que em si é a fonte pré-verbal da palavra. Essa proto-palavra pode ser compreendida como um ato intencional de significação que antecede o ato de nomear e a criação do signo, funcionando apenas no âmbito da linguagem, de modo que qualquer tentativa verbal de atingir o cerne pré-verbal leva a uma babélica regressão infinita. Segundo Schmid, em certos pontos das obras de Beckett um fenômeno chamado “contextos cruzados”, os quais seriam uma tentativa de chegar à origem da palavra sem cair na armadilha da tematização verbal. Basicamente, é a natureza pré-verbal do diálogo dramático que Beckett tenta revelar, o que se dá diante de tensões internas entre os falantes.

A peça inteira pode ser considerada uma peça metateatral, que, pela ausência de todos os meios tradicionais do drama, revela a constante forma interna do teatro dramático, ou seja, um teatro que é regido pelo elemento verbal. No âmbito do diálogo,

é a simultaneidade das tensões semânticas que pertence a essa forma interna (enquanto o drama verbal “tradicional” mostra sobretudo as sucessivas tensões externas do contexto dialógico); no âmbito da ação, é a simultaneidade de perspectivas avaliativas competitivas sobre um mesmo objeto (nesse caso, o ponto central E), que pertence à forma interna. Em um drama tradicional, os personagens dramáticos geralmente estabelecem uma avaliação final sobre o objeto de seu conflito através de seus atos de fala, os quais, por fim, aparecem como um monólogo ou um coro. Beckett substitui a linguagem por meios não verbais e deixa a cargo do espectador a decisão, se a parte vencedora entre as cores antagônicas destrói a natureza mais pungente do ponto central E ou a revela. Por isso, *Quad* parece transitar entre os gêneros comédia e tragédia, já que tal ambiguidade interpretativa é uma das marcas do teatro moderno do absurdo.

O tablado, como um quadro dentro de outro quadro, revela e oculta os personagens e também contém a dinâmica da repetição que é intrínseca ao movimento dos personagens e ao ritmo. O que se vê em *Quad* é uma espécie de espelhamento de um quadro em outro quadro, num lusco-fusco de esconder e mostrar, durante a performance de repetição viciosa inerente ao trajeto dos personagens e seus ritmos. Contudo, a repetição imprime em si uma diferença, inclusive marcada pelo próprio roteiro com as possibilidades todas de trajetos nas combinações matemáticas entre os personagens, sempre com “todas as combinações possíveis, (...) assim esgotadas” (BECKETT, 2005, p. 204). O papel dos personagens na reinvenção da disposição quadrática do espaço é se tornarem insígnias quando perdem sua humanidade ao se colocarem como movimento, cores e sons. Na relação combinatória de ação de sons, cria-se uma tensão entre as personagens que dá a ideia de um cansaço sem precedentes, seja pelo arrastar de seus passos, seja pela circularidade quase infinita de seus trajetos ou pela ausência completa de diálogo. Essa situação acaba por jogar também o próprio espectador num vórtice hipnótico, numa busca pela detecção de padrões, sem ser capaz de interromper o consumo da peça. Assim como nas brincadeiras de infância, quando a criança repete as palavras até que percam completamente seu significado e comecem a ganhar outros no ludismo peculiar, em *Quad*, com sua repetição surda, descortinam-se sentidos distintos quando sons, cores e movimentos adquirem formas fluidas de uma agônica epifania.

1.4.2 – *O despovoador*: um inferno cilíndrico

“Cheguei finalmente ao nada. E na minha satisfação de ter alcançado em mim o mínimo de existência, apenas a necessária respiração – então estou livre. Só me resta inventar”

Clarice Lispector.

A preocupação com a representação na arte sempre esteve presente tanto na crítica quanto nas obras de Beckett. Sua busca pelo mínimo expressivo retrata o seu interesse por uma arte que, tendo referência no real, busca sua transposição através da discussão do papel do sujeito fragmentado, o qual será analisado no conto *O despovoador*, de 1970. No conto, o enredo ocorre no confinamento de um cilindro onde cerca de 200 pessoas, inseridas em um lugar extremamente lúgubre, erram à procura do que se chama *despovoador*:

Recinto onde corpos vão buscando cada um seu despovoador. Amplo o bastante para permitir buscar em vão. Estreito o bastante para que qualquer fuga seja vã. É o interior de um cilindro rebaixado com cinquenta metros de circunferência e dezesseis de altura em nome da harmonia (BECKETT, 2008, p. 5).

A sociedade do cilindro tem suas próprias regras comportamentais e divisões sociais de hierarquia, incluindo peculiares relações de dominação num espaço cujo tempo cronológico não se aplica. Como a abertura do texto indica, esses corpos predominantemente se movem e “erram” em busca de outros corpos, num engajamento social bastante peculiar onde, no mesmo cilindro, coabitam explosões de violência até a afeição (fingida?) do abraço. Contrastando com os seres erráticos do cilindro - corpos que choram, envelhecem, suam, abraçam, arranham e arrepiam - o narrador do cilindro é, em grande parte, um desencarnado. É uma voz singular, um orador que não compartilha a forma de vida (e suas limitações) que caracteriza os corpos que descreve. N’*O despovoador*, há um descolamento do narrador das vidas incorporadas e erráticas, e isto vai além do distanciamento do narrador cientificado em terceira pessoa, pois ele se esforça conscientemente para dar ares

socioantropológicos àqueles corpos errantes: o narrador quantifica e encapsula seu tema.

Enquanto o modo “investigador” do orador surge, com direito a formas superiores de conhecimento e um maior alcance perceptivo do que os corpos no cilindro, há certos momentos de sociabilidade e afetividade, cuja expressividade é própria dos corpos – uma expressividade qualitativa – mas que evitam o impulso do locutor para quantificar. Ao passo que a voz narrativa olha de cima, à maneira teogenealógica para os corpos que descreve, irrompem deles como uma forma de excedente qualitativo que, muitas vezes, impede as tentativas do narrador de totalizar, circunscrever e definir os limites da vida no cilindro. Tais corpos oscilam entre oposições: fuga e inércia, afeto e violência, dentre outros tantos sentimentos que atravessam as almas humanas.

A repetição é bastante recorrente nas obras de Beckett, seus protagonistas tendem a revestir de solenidade ritualística as sessões de combinações de objetos e movimentos aleatórios de modo a banalizar a rotina quando o próprio autor de *Godot* declarou ser o hábito “uma grande surdina” (BECKETT, 2015, p.95). Em *Molloy*, o protagonista, cujas posses não passavam de algumas pedras encontradas à beira-mar, é um velho casaco. A propósito de distrair a fome, ele começa a tecer cálculos amostrais bastante complexos com suas pedrinhas. Estas devem ser chupadas uma a uma antes de serem colocadas em diferentes bolsos, seguindo o procedimento até que todas sejam chupadas e tenham passado por todos os bolsos. Enquanto ele realiza esses cálculos, Beckett menciona: “mas chupar pedras como disse, não de qualquer jeito, *mas com método*, acho que era uma necessidade física também” (BECKETT, 2007, p. 108. Grifo nosso).

Beckett torna a ironizar a repetição em *O despovoador*, quando os corpos, agora chamados de buscadores, põem-se a escalar escadas na tentativa não de fugir, mas de chegarem aos nichos cavados na parede do próprio cilindro, bem próximos ao teto. As escadas eram muito requisitadas e cheias de filas, onde os buscadores estavam em constante movimentação e rodízio entre aqueles que ainda não haviam subido.

N’*O despovoador*, há um certo distanciamento entre o narrador e os corpos errantes. Para além da impessoalidade da terceira pessoa, a voz narrativa empenha-se em conferir à sua narração um ar observador, quantificando e encapsulando seus objetos de análise. Sua onisciência quase antropológica lhe dá direito a formas

superiores de conhecimento e alcance perceptivos que não atingem os corpos buscadores, já que eles resumem sua expressividade corpórea de modo qualitativo. Na soturna ciranda beckettiana de *O despovoador*, os corpos apresentam na expressividade dos movimentos sua cosmogonia emocional em barulhos, choros, gritos, toques. A palavra é desnecessária posto que ela se torna um elemento muito requintado para seres desumanizados como os habitantes do cilindro. Para Rada,

o texto beckettiano ocupa um tipo de entrelugar ou um espaço esburacado, aqui referido como “cristalino” no qual condições contraditórias de possibilidades existirão simultaneamente. As medidas e previsões do narrador são frequentemente enquadradas como necessárias e impossíveis. Essa estranha inversão de contingência - e sua total falta de possibilidade - contrasta com o conteúdo dessas descrições, nas quais os corpos insistem em sua potencialidade e contingência inesgotáveis (RADA, 2018, p. 28. Tradução nossa).

Por haver entre os corpos uma comunicação mais primária que dispensa a linguagem, os símbolos ganham relevância quando trazem significações mais amplas para sua interpretação textual. O próprio espaço circular instigará à repetição e à clausura, quando o excesso de corpos no cilindro os deixará propícios a monomanias e comportamentos mais agressivos. Na obra *A Dictionary of Symbols*, Juan Eduardo Cirlot assim conceitua a referida forma geométrica: “o cilindro [propõe] pensamentos materiais e a intelectualidade mecanizada” (CIRLOT, 2001, p. 292). Tal consideração simbólica coaduna com a postura narrativa da voz e dos corpos do conto. Muitos teóricos beckettianos relacionam o cilindro da obra ao inferno dantesco, intertextualidade sublinhada pela própria voz narrativa: “aqueles que não buscam ou os não-buscadores sentados em sua maioria contra a parede na atitude que arranca de Dante um de seus raros pálidos sorrisos” (BECKETT, 2008, p. 9). Daniela Caselli explica a correlação do texto beckettiano com *A divina comédia*:

O despovoador tem sido descrito como uma “paisagem dantesca”, por mais de uma razão: o título em inglês²⁰ evoca a “perduta gente” (“o povo perdido” ou “os perdidos”) mencionado no portão do Inferno no canto III; o texto refere-se à linha final do Paraíso, o qual agrupa os seres que habitam um “espaço fechado” concêntricamente dividido em categorias de acordo com suas posturas e orientações, e relaciona-se com “saída” deste aposento circular fracamente iluminado (CASELLI, 2005, p.183. Tradução nossa).

²⁰ Apesar de ser irlandês, Samuel Beckett escreveu também em francês, autotraduzindo suas obras. A obra em inglês recebeu o título de *The lost ones*, que significa “os perdidos” em inglês, já a tradução em francês ficou mais próxima ao português, *Le dépeupler*.

A intertextualidade entre os textos pode ser percebida também na adoção estratégica de crítica das oposições entre percepção e linguagem e na organização espacial (sobretudo as noções de dentro e fora). A alusão à divisão concêntrica de Dante na rotunda beckettiana, aumenta o valor do texto significativamente, sobretudo por também apresentar a figura dos corpos buscadores e da impossibilidade de saída deste sistema infernal.

Além de reconhecer a incapacidade do homem de compreender o sentido do universo e de sua própria vida, Beckett sugere que a linguagem e a lógica do pensamento cognitivo são incapazes de atingir o cerne do que constitui a realidade. Essa preocupação fez com que ele fosse acusado por alguns críticos de isolar o homem de seu contexto social, o que não procede, pois Beckett, ao inserir questionamentos filosóficos acerca do ser humano, mostra também a perplexidade e o ceticismo quanto aos sistemas políticos e à ordem social. Seus personagens e narradores são marcados pela inquietação, angústia e solidão metafísica, representando o próprio paradoxo do ser e estar no mundo. A leitura interpretativa que fazemos aqui é a situação-limite desumanizadora a qual a atmosfera da obra nos mostra. O caos da disposição das personagens é traduzido como loucura, um limbo além do tempo e espaço ordenados.

O texto beckettiano vai descrever minuciosamente os impasses vividos pelo “pequeno povo” de 200 indivíduos sem nomes, pois tratavam-se meramente de corpos nus de todos os sexos e idades, misturados uns aos outros em um cilindro de 16mx16m. Feito para conter sua população, o cilindro consiste em “chão e parede de borracha dura ou similar. Golpeados violentamente com chutes ou murros ou cabeçadas eles quase não soam. Imaginem então o silêncio dos passos” (BECKETT, 2008, p. 6). Sua resumida mobília são quatorze escadas colocadas nas paredes para que seus habitantes possam atingir os vinte nichos distribuídos ao longo do cilindro em túneis interligados através de quarto quinquê, forma também vista em *Quad I+II*.

Os indivíduos são submetidos a diversas intempéries, a começar pela iluminação artificial cuja fonte não se identifica, variando do breu à penumbra até a máxima iluminação entre tons de amarelo e vermelho, sendo “uma iluminação que não apenas escurece mas confunde além de tudo” (BECKETT, 2008, p. 22). Além disso, a temperatura varia entre 5 e 25 graus a cada oito segundos, tornando as condições de sobrevivência dos habitantes bastante sofrível. Por esses motivos, eles

passam um tipo de febre dos olhos, ao passo que o narrador nos informa sobre suas mudanças oculares: “os veríamos se arregalarem cada vez mais e se injetarem de sangue cada vez mais e as pupilas se dilatarem progressivamente até comer a córnea inteira” (BECKETT, 2008, p. 22). Assim como os extremos de luz machucam os olhos dos habitantes, sua junção às temperaturas drásticas vão ressecando suas peles, cuja falta de roupas colabora ainda mais para o quadro de miséria física:

Esse ressecamento dos invólucros tira da nudez uma boa parte de seu charme tornando-a cinza e transforma num roçar de urtigas a suculência de carne contra carne. As próprias mucosas se ressentem o que não seria grave se não fosse o incômodo que daí resulta para o amor. Mas mesmo desse ponto de vista o mal não é grande já que no cilindro a ereção é rara (BECKETT, 2008, p. 29).

A classificação dos habitantes varia de acordo com seus afazeres no cilindro. Divididos entre buscadores e escaladores, os primeiros dão infinitas voltas pelo cilindro, ao passo que a segunda categoria faz fila nas escadas para poderem subilas. Há, ainda, os buscadores sedentários, cuja tarefa consiste em circular intermitentemente o cilindro sem muitos protocolos. Já os apenas sedentários ficam apenas de pé imóveis. E, finalmente, há a categoria dos não-buscadores, cuja postura explica bastante seu título: eles se curvam sobre si mesmos, estáticos e encostados nas paredes, numa postura depressiva.

A narrativa, indiretamente acaba por levantar a questão, talvez sem resposta, do que viria a ser o despovoador daqueles que ainda o buscam no cilindro. Bem ao modo beckettiano, (o que inclui uma falta de ambientação precisa com relação ao espaço tempo espelhado nas cronologias e territorialidades verossímeis) a resposta para o despovoador poderia ser a própria saída a qual buscam os buscadores. Isso, contudo, não se sustenta se lembrarmos da influência dantesca para a “perduta gente”, já que a tendência é interpretarmos os “lost ones” do título em inglês enquanto o “depeupler”, os próprios despovoadores do título em francês. Esses corpos desumanizados, apequenados e perdidos vão, ao gosto do narrador, qual um cientista com suas cobaias enjauladas, sofrer as experimentações que a linguagem vai impor no texto.

A atmosfera descrita na narrativa mostra que aqueles corpos encaminham-se para o despovoamento, que nada mais seria que a morte. Essa alusão à própria condição de finitude humana dá-se de modo distópico, onde nem o tempo e nem o espaço são suficientes para apagar a artificialidade descontinuada e estranha cuja sociabilidade

não se faz reconhecível para o leitor. *O despovoador* encerra em si uma situação-limite, cujo espaço de confinamento influi diretamente no comportamento de seus habitantes.

No sistema do cilindro, o comportamento de toda uma população de corpos nus, mera vida biológica, é controlado tanto pela intervenção artificial nas condições globais do ambiente (as intoleráveis variações de temperatura e luminosidade) quanto por um estranho conjunto de normas que predispõe o contingente anônimo a assumir uma dada configuração dentro do cilindro, a estabelecer “zonas” de circulação específicas. Na disposição do cilindro, a conduta dos habitantes, reduzidos a meros corpos, é regulada pela influência externa, tanto das intempéries climáticas e de iluminação, quanto por regras que ditam os papéis de cada um, impondo regiões de movimentação particular, a depender de sua função assumida. Essas normas parecem atender a um princípio de caos peculiar à sociedade do cilindro, cuja repetição é ditada pelo narrador, sendo uma espécie de “noção” que descreve a função dos não-buscadores do cilindro:

Por não-buscadores e apesar do abismo ao qual isso conduz é impossível finalmente entender outra coisa além de ex-buscadores. Para fazer com que essa *noção* perca parte de sua virulência basta supor a necessidade de buscar não menos ressuscitável que a da escada e aos olhos segundo todas as aparências para sempre baixos ou fechados o estranho poder de se inflamar repentinamente de novo entre os rostos e os corpos. Mas sempre restará o bastante para abolir nesse pequeno povo mais cedo ou mais tarde até o último vestígio de suas energias. (...) E longe de poder imaginar seu estado último em que cada corpo estará imóvel e cada olho vazio eles chegarão lá sem perceber e serão assim sem o saber” (BECKETT, 2008, p. 9).

Enquanto habitantes que abandonaram a busca, os não-buscadores são, na verdade, ex-buscadores, pois anteriormente eles ainda buscavam. Essa busca incessante, não se sabe de quê, com escaladores, buscadores, desistentes e inertes, não deixa de acenar para a própria corrida humana pela ascensão social, sabiamente indefinida pelo autor, já que tais indicadores são tão variáveis quanto os gostos particulares de cada indivíduo. Mesmo que a pungente vontade de busca possa ressurgir naqueles então desistentes, há uma atmosfera no cilindro que incita a todos os seus habitantes à desistência e estagnação, tornando vencidos até os buscadores, num degradante processo de derrocada. Com esta noção, palavra muito repetida na narrativa, o narrador cria histórias que justifiquem essa tendência ao fracasso:

Na hora portanto do começo impensável como o fim todos erravam sem descanso nem trégua inclusive os bebês visto que eram carregados salvo naturalmente aqueles que já esperavam ao pé das escadas ou espreitavam agachados nos nichos ou se detinham nos túneis para melhor escutar e erravam assim um tempo muito longo impossível de calcular antes que o primeiro se imobilizasse seguido de um segundo e assim por diante (BECKETT, 2008, p. 20).

Assim, ao basear-se na noção geral, o narrador especula acerca de um dito “começo impensável”, tal como planeja um futuro incerto para seus habitantes. Desse modo, tanto o começo quanto o fim das histórias dos habitantes são aporeticamente previsíveis e impensáveis através da chamada “noção” dada pelo narrador. É bastante comum na estética beckettiana o uso de frases que colocam abaixo tudo o que foi dito anteriormente. Essa sensação de insegurança, de um narrador que não é confiável, é demonstrada pela frase “se essa noção for mantida” ou “se tal noção for mantida”, repetida diversas vezes ao longo do texto. Tal atmosfera contingencial é demonstrada no final da narrativa, sugerindo que a rotina do cilindro e seus habitantes vai prosseguir “assim por diante ao infinito até que rumo ao impensável fim se essa noção for mantida só um último busca ainda por fracos solavancos” (BECKETT, 2008, p. 33). Dentre os corpos de vencidos, o último buscador vai até a suposta habitante que foi a primeira vencida do cilindro, na tentativa de olhar em seus olhos sem vida, sendo esta sua última ação antes de tornar-se ele também mais um vencido. No derradeiro momento da sociedade do cilindro, após a conversão do último buscador em vencido, a temperatura regula-se a zero, e o silêncio cobre até a respiração do mar de vencidos. Na pretensa paz do esgotamento, o narrador arremata: “eis grosso modo o último estado do cilindro e desse pequeno povo de buscadores dos quais um primeiro se foi um homem num passado impensável abaixou enfim uma primeira vez a cabeça se tal noção for mantida” (BECKETT, 2008, p. 34).

A “noção” pretendida pelo narrador vai além da própria caricatura narrativa de intervenção sobre a vida, sobretudo pela morte dos personagens de modo arbitrário. A noção “pretende que enquanto dure aqui tudo morre, mas de uma morte tão gradual e, para dizer tudo, tão flutuante que escaparia até mesmo a um visitante” (BECKETT, 2008, p. 11). Essa dinâmica de controle da existência nos mostra que a vida não é mais um limite oposto à morte, quando a lenta decrepitude dos corpos do cilindro torna-se um estado inapreensível entre os dois extremos através de

existências submetidas a uma espécie de sobrevida.

Desse modo, o grupo de habitantes vive em um espaço de exceção, cuja situação-limite faz-se como padrão de rotina cotidiana, onde o encaminhamento para o progressivo aniquilamento é baseado numa vida regulamentada e numa morte que se constrói em cada hábito daquele ambiente. O imperativo do cilindro está, em essência, na figura do ex-buscador e sua derrota, para a qual toda a população de corpos também caminha e tomam-na como padrão. O vencido incorpora o clichê do homem deprimido, pois não é a morte física o seu fim, mas a lenta decrepitude de seus desejos e subjetividades que vão tornando-o uma criatura inumana e desidentificada com a qual os outros habitantes se reconhecem. Tal familiaridade porém, não é capaz de gerar nenhum vínculo entre eles, pois, enquanto vencidos, são incapazes da troca própria do diálogo e, no cilindro, Beckett representa a figura do esgotamento humano (ou desumano). Os corpos da sociedade do cilindro representam os sobreviventes de uma experiência-limite, quando as emoções chegam ao seu ápice e caem no polo oposto da apatia e da inércia. Os corpos vencidos são a reificação da humanidade ao extremo já que “pode-se pisar neles sem que reajam” (BECKETT, 2008, p. 16).

Enquanto meros corpos, os habitantes não possuem voz; esta é limitada ao olhar do narrador, o qual não se revela, mas, segundo Fábio de Souza Andrade, pode ser considerado como “a última pessoa narrativa, a fuga do reino da subjetividade – ainda demarcado pela voz em primeira pessoa, mesmo que desautorizada e confusa – em direção à impessoalidade de uma terceira pessoa” (2001, p. 36). Nos trabalhos finais de Beckett, houve uma ascensão da última pessoa narrativa, com uma radicalização extrema da terceira pessoa ao ponto de sua desconfiguração. O narrador profere descrições, protocolos e especulações de dados a partir de sua suspeita observação, e há uma ironia distanciada que acena para o pseudocientificismo. Sua dissimulada imparcialidade narrativa, contudo, disfarça os impasses que seu discurso desvela por si mesmo, como no trecho em que os buscadores são comparados aos vencidos:

Ninguém olha para dentro de si onde não pode haver ninguém. Olhos baixos ou fechados significam abandono e só pertencem à classe dos vencidos. Exatamente contáveis nos dedos de uma das mãos não estão necessariamente imóveis. Podem errar na multidão e não ver nada. Ao olho de carne nada os distingue dos corpos que ainda obstinam (...). Podem se arrastar Tateando nos túneis em busca de nada. Mas normalmente o

abandono os imobiliza tanto no espaço como na atitude (BECKETT, 2008, p. 17-18).

Seu olhar soberano e contraditório afirma, para si, uma posição privilegiada no cilindro ao afirmar que o olhar humano, ou seja, aquele de carne e não maquinal ou divino, é incapaz de ver um vencido, colocando tanto buscadores quanto ex-buscadores na mesma posição de cegueira. Contudo, ao especificar a descrição dos habitantes e classificá-los segundo sua conduta, o narrador faz afirmações mais profundas que a mera descrição objetiva daquela população, pois se sua narração vigilante se mostra aporética e impassível, ela acaba por abrir-se para a interdição de seus enunciados enquanto uma construção ideológica. O que se pode perceber, nesta narrativa, é que o fator despovoador é o que torna um corpo perdido, uma falta de personalidade num espaço límbico entre a vida e a morte. Esse estado de letargia num espaço que nem mata, mas apenas estica a existência a um viver degradante, torna seus sobreviventes como os loucos, naquilo que o escritor Lima Barreto descreveu em sua experiência manicomial: um cemitério dos vivos.

1. 5 - A sofredora do ver: Maura Lopes Cançado e a escrita viva da loucura

“Que dizer da loucura? [...] Não há espécies, não há raças de loucos; há loucos só”.
Lima Barreto, “O cemitério dos vivos”.

As biografias literárias são um tanto subestimadas, quando se trata de uma análise literária mais profunda. Contudo, abrimos aqui uma pequena exceção no sentido de expor alguns fragmentos da vida de Maura Lopes Cançado, cuja obra diminuta e intensa muito se apoiou em seu aspecto confessional e, portanto, autobiográfico.

Ao fim dos anos 1950, Maura Lopes Cançado interna-se voluntariamente em um hospício e começa escrita de seu diário de memórias, *Hospício é Deus*. No período de outubro de 1959 a março de 1960 (MUSILLI, 2014, p. 17), a interna trata de descrever suas experiências locais, ao mesmo tempo que busca reminiscências de infância, assim como os fatos que antecederam sua chegada até ali. Tudo isso mesclado ao sofrimento mental imposto por seu próprio estado de perturbação psíquica junto aos relatos do inóspito ambiente no qual se encontrava: “O hospício é árido e atentamente acordado, em cada canto, olhos cor-de-rosa e frios, espiam sem piscar. Os dias neutros. As tardes opacas, vazias, quando um ruído assusta, como vida, surgida rápida, logo apagada – extinta” (CANÇADO, 1992, p. 71). Sua fala nos interessa no ponto em que a esterilidade do espaço manicomial, por certo, instigou seu relato, não apenas por um dever ético de pretensa denúncia social (o que, de fato, ocorre), mas por um desassossego autoral que mede as palavras e acontecimentos que são *dignos de nota*. É justo ressaltarmos que a literatura disso se faz: de palavras que desejam ser lidas, sabidas por olhos outros. E nos olhos concentra-se boa parte das metáforas de Maura Lopes Cançado. Ao falar dos olhos frios, incansáveis, Maura Lopes Cançado muito poeticamente descreve o sistema de vigilância dos hospícios, teoricamente já tão bem descritos por Michel Foucault com o panóptico ou por Erving Goffman com as instituições totais, como já vimos anteriormente. O espaço de olhos rosas tratava-se, então, do Hospital Gustavo Riedel, em Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro, local onde Maura Lopes Cançado passou grande parte da escrita de seu diário e de seu livro de contos.

A ironia de seu diário é que, quando publicado em 1965, consegue transpor as grades do confinamento manicomial, dando à Maura Lopes Cançado os louros de certa fama em vida. A simbologia dos olhos em sua escrita destaca não apenas o teor de depoimento autobiográfico, assim como expõe os extremos da vigilância institucional dos hospícios, visando não o cuidado terapêutico, a cura e reinserção social do louco, mas o controle e adestramento destes corpos. Assim, a observação e a escrita tornam-se a rotina diária da autora, fazendo de seus relatos um exercício estilístico de literatura, o que a leva a intitular sua segunda obra como *O sofredor do ver*. O livro, publicado em 1968²¹, traz dozes contos (dois dos quais aqui analisaremos), que versam sobre a temática da loucura e os espaços manicomiais, relacionando-se às situações e personagens típicas desses locais.

O diário de Maura Lopes Cançado traz como subtítulo Diário I, o que leva à crença da existência de um provável segundo volume. Segundo especialistas²², no entanto, este teria sido esquecido em um taxi, perdendo-se para sempre. Há também a suspeita de que essa perda fora proposital por causa do teor ainda mais delator, a respeito do qual Maura Lopes Cançado não poupava crítica, “dando nome aos bois”. Seu verbo é uma ameaça, de fato, aos que preferem “continuar dormindo tranquilamente”, segundo Reynaldo Jardim diz no prefácio de seu diário:

Mais que um prefácio isto é uma advertência: este é um livro perigoso, feito para comprometer irremediavelmente sua consciência. A tranquilidade dos que se julgam impunes e lúcidos, dos que ainda não sabem, porque ainda não olharam para dentro de si mesmos, que Deus também pode ser o inferno, ou o hospício (JARDIM, 1992, p.9).

Escrito aos 29 anos, o diário de Maura Lopes Cançado inicia-se com um resumo de sua infância, quando passava as tardes na fazenda de sua família em São Gonçalo do Abaeté, no interior de Minas Gerais. O relato prossegue, abrangendo sua trajetória pelos colégios internos até chegar ao seu primeiro internamento (voluntário) em Belo Horizonte, em uma clínica particular, com apenas 18 anos. A autora narra

²¹ Deixadas por muito tempo no esquecimento editorial, as duas obras de Maura Lopes Cançado tiveram seu retorno à publicidade através da reedição pela editora Autêntica, em 2015. Neste trabalho, utilizaremos tanto a edição da Autêntica (1ª reimpressão, 2015) de ambas as obras, quanto as edições de 1992 do Círculo do Livro de "Hospício é Deus" e a edição de 1968 de "O sofredor do ver" da José Alvaro editor.

²² Cf. fala do jornalista Maurício Meireles em entrevista no programa “Arte do artista” no link: <https://tvbrasil.ebc.com.br/artedoartista/episodio/escritora-maura-lobes-cancado-e-lembrada-no-arte-do-artista>. Acesso em: 23 dez. 2021.

também sua mudança para o Rio de Janeiro em 1951 e seu trabalho no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, bem como o contato com os intelectuais contemporâneos, tudo de modo breve e intenso. A partir de então, sua escrita alça voos que mesclam os delírios entre o real e o ficcional, além de reflexões sobre sua própria situação de internada, carregando o inevitável peso do título de “louca”.

Ao leitor fica o retrato pintado por letras, de uma vida enclausurada, mas, ainda assim, essas mesmas letras tornam-se um fio condutor a guiar pelo caos interno de sua mente. Há na obra traços claros de uma intenção literária, seja pelo cuidado com a linguagem, a complexidade das metáforas, assim como citações de autores renomados e epígrafes, revelando a densidade leitora de Maura Lopes Cançado e sua formação intelectual e autônoma. A escrita terá, portanto, um papel de gestora das inquietudes da autora, descrevendo suas apreensões, ao mesmo tempo em que denuncia a situação precária e repressiva presente nas instituições psiquiátricas. Ao valsar entre a dor interna e a coletiva, a escrita de Maura Lopes Cançado revela sua potência literária, gerando inquietude e incitando, no leitor, a vontade de compreender suas ideias. Tais mistérios são duplamente estimulados tanto pela mística criada no entorno do que venha a ser um sujeito louco, quanto pela própria vida de Maura Lopes Cançado. O fato de sabermos pouco a respeito de sua vida – matéria-prima de sua literatura – seja porque o que se tem é sua visão narrativa ancorada em seus próprios desejos, seja porque sua família sempre apresentou uma resistência em publicizar seu trabalho, grande parte da investigação acerca de quem realmente foi Maura Lopes Cançado ficou a cargo de seus leitores (e pesquisadores).

Os títulos das obras já nos impactam pela força de suas analogias, convidando-nos à (possível) decifração, assim como os títulos dos contos a serem analisados, *Espiral ascendente* e *No quadrado de Joana*. As simbologias ali suscitadas apontam para a porta entreaberta do inconsciente, pois constroem-se através de signos que concentram uma considerável semântica poética, para além da pretensa denotação objetiva de um relato de denúncia social. Sua literatura incita uma reflexão acerca de suas particularidades, indo além da mera psicologização de subjetividades.

Apoiando-se nos simbolismos da linguagem, Maura Lopes Cançado vai recompor, por meio da escrita, suas emoções alquebradas e realizar-se como sujeito, assumindo-se enquanto escritora. Conforme Pelbart (2009, p.17), sua obra tende a suscitar uma dicotomia interpretativa, com abordagens distintas e “irreconciliáveis sobre a loucura: o clínico e o cultural”. Para o autor, em um polo estariam médicos psiquiatras e outros profissionais da saúde mental, responsáveis pelo tratamento do sofrimento mental, ao passo que, para os pesquisadores sobre a loucura, ficaria a reflexão a respeito das questões “que confluem com nossa modernidade cultural, poética e filosófica. E coadunando com seu pensamento, também estamos de acordo que “*Sofrimento psíquico e subversão estética*, é entre esses dois polos incompatíveis que oscila nossa visão da loucura” (PELBART, 2009, p.17. Grifo do autor.).

Sua situação de louca oprimida, fera enjaulada e porcamente alimentada pode, porventura, dar a falsa ideia de alguém incapaz de versar além das próprias dores em seus frágeis laços com a realidade e as pessoas. No entanto, a autora faz a passagem da confissão de sua primeira obra para a criação na segunda obra. Ainda que *O sofredor do ver* sofra bastante influência de *Hospício é Deus*, a lucidez com que Maura Lopes Cançado se coloca diante da escrita é de uma potência indelével, a ponto de nos sentirmos na vertigem do caos que era sua própria vida.

No diário, a autora vai revelar não apenas seus sentimentos, reflexões e angústias, mas também assumir-se como parte de um grupo social de sujeitos excluídos. Desse modo, seu relato possibilita não apenas a estruturação de suas memórias de vida, mas também apresenta suas vivências sofridas no hospício, sem as quais se perderiam no mar de tantas outras vidas marcadas e segregadas pela violência e opressão institucional psiquiátrica. Sua literatura é um resgate de sua subjetividade, ao passo que denuncia os maus tratos sofridos pelos internos e também por ela mesma. Além disso, narra suas experiências naquele espaço com os afetos e desafetos que ali construiu.

Em seus livros, Maura Lopes Cançado abre a possibilidade de o leitor aproximar-se não apenas de seu universo pessoal de dilemas, crises e busca de saídas, mas também do universo de todo o grupo que ela representa ao descrever a realidade do hospital psiquiátrico, dando nome e identidade à massa disforme da loucura. Ela abre frestas de luz sobre a desrazão, permitindo um vislumbre mais profundo desse mundo desconhecido. Maura Lopes Cançado traz, em seus livros, uma aproximação de seu microcosmo mental e também de uma classe social que

causa tanto “desconforto” por não se encaixar na engrenagem utilitarista do capitalismo. Sua literatura nomeia o conjunto anônimo dos loucos e de sua loucura, desvelando as obscuridades da desrazão. Tanta pontualidade nos leva mesmo a desconfiar até que ponto Maura Lopes Cançado era de fato louca, se considerarmos a fala de Pelbart (2009), apoiando-se em Hegel:

Mais louco é aquele que mais está em guerra com sua loucura. O mais louco é aquele que mais está distanciado de sua loucura. O mais louco, enfim, é aquele que está mais consciente de sua própria loucura. Na classificação hegeliana das doenças mentais, a insensatez é diretamente proporcional à consciência que se tem desta insensatez. Apenas em aparência um paradoxo. Muito menos um jogo de palavras. Pois loucura para Hegel é [...], contradição no interior da razão, conflito, distância de si para si. Não é de espantar, pois, que o critério de Hegel na mensuração da loucura não seja a insensatez do discurso, mas o grau de conflito interior que gera essa insensatez. O sujeito humano "são", por sua vez, é aquele que consegue superar esse conflito, fazendo da loucura uma etapa necessária do eu no seu processo de autonomização em que ele se torna uma reflexividade absoluta (PELBART, 2009, p. 49).

Dentro de sua loucura, há a sensatez literária, pois Maura Lopes Cançado faz uma reflexão absoluta sobre sua própria condição e torna-se uma porta-voz dos loucos enquanto narradora e protagonista. Ela oscila entre a ficção e a realidade, o testemunho e a estética, em uma intercalação que gera uma intermitência investigativa e, ao mesmo tempo, admirável. Da mesma fonte (seu diário), jorram duas potências, loucura e literatura, as quais, segundo Plaza (1986), relacionam-se segundo a necessidade de:

deixar fluir, nos intervalos entre as palavras e as racionalidades, sequências de experiência que ele [o autor] viveu na ruptura e na plethora, sob o jogo do Outro. O escrito sobre a loucura é, pois, um compromisso: entre a outra significação que impôs as suas leis durante a loucura, e o julgamento da realidade inerente à publicação; entre as asperezas dos abismos e as superfícies necessariamente lisas do testemunho. O autor tenta, pelo seu escrito, assinar com o mundo um novo pacto que lhe permitirá, após as dores da objetivação, inter-relações e reconhecimento recíprocos. Realiza um trabalho para se demonstrar a si próprio e mostrar ao leitor que recuperou toda a sua razão. O seu texto é, pois, a expressão e o lugar de um renascer para o mundo, de um renascer que ele levará a cabo em plena e lúcida consciência (PLAZA, 1986, p. 115).

Desse modo, Maura Lopes Cançado renasce como protagonista e narradora de sua própria obra, narrando a loucura a partir do viés interno e não baseando-se em teorias e relatórios externos à sua própria condição. No entanto, sua comunicação é universal, pois fala a partir de uma coerência literária. Maura Lopes Cançado e, mais

propriamente, seu diário são uma personificação da loucura e dos abismos de seu universo.

De tom mais confessional e realista, o diário da autora mescla o real e o fictício, explorando este último em maior profundidade em sua segunda obra, que apresenta uma abordagem mais imagética e onírica. Percebemos, assim, que a loucura da autora está diretamente atrelada à sua veia poética e criativa, pois aspectos como a fluidez da imaginação podem ser encontrados tanto em artistas loucos quanto em artistas sãos. Seu processo criativo apresenta sofreguidão quando, de alguma forma, vê-se dele apartada: “Sem ler nem escrever vi-me em pânico. Todas estão dormindo bem quietas. Sou a mais maluca deste hospital: qualquer doida bem doida dorme. Eu não. E como sou complicada. Só eu e minhas vítimas sabemos” (CANÇADO, 1992, p. 166).

A literatura, para ela, constitui, portanto, uma espécie de libertação, e por isso sua escrita traz a lucidez de um desabafo, recorrendo ao fio da memória e da cultura. Nela, Maura Lopes Cançado despeja todas as suas indignações, esperanças e revoltas. Pela incisão das denúncias sociais concernentes aos tratamentos precários aos quais os pacientes e colegas de Maura Lopes Cançado são submetidos, seu discurso assume uma postura política, sustentando, ao mesmo tempo, as agruras da realidade e os floreios da criatividade, por mais que o espaço que a cerque seja dos mais estéreis.

Em sua segunda obra, objeto maior de nossa análise, a autora permite-se explorar a linguagem em seus aspectos imagéticos, insólitos e assumidamente delirantes, quando não esdrúxulos. Em *O sofredor do ver*, Maura Lopes Cançado apresenta sua grandiloquência, ampliando a realidade pelas lentes da fantasia e do assombro, chegando ao âmago do sentimento de solidão, cuja metáfora maior se dá nas paredes de vidro que erige ao seu redor, na sensação mineral de se tornar uma pedra ou na prosopopeia do olhar, representando seus traços esquizofrênicos de despersonalização. A ficção permite-lhe todos os delírios criativos que o pretense compromisso do relato autobiográfico não admitiria por completo, de modo que, em seus contos, são temperados de arroubos, faltas, rebeldias, hesitações, fascínios e descobrimentos, gerando uma literatura que se constitui através de uma linguagem que toma de um só fôlego a loucura e a razão, num olhar ímpar para a vida .

1.5.2 - Um corpo reto como um muro: *No quadrado de Joana* e a nudez de uma língua louca

“Crazy
 Over the rainbow, I am crazy
 Bars in the window
 There must have been a door there in the wall
 When I came in
 Crazy, over the rainbow, he is crazy”
 The trial, Pink Floyd

A estreia de Maura Lopes Cançado como escritora deu-se com o conto *No quadrado de Joana* em novembro de 1958, nas primeiras páginas do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil. Em entrevista à pesquisadora Maria Luisa Scaramella (2010), o jornalista e colega de Maura Lopes Cançado, José Louzeiro, conta como se deu a publicação:

Quando foi publicado aquele conto dela na primeira página do jornal, ela não sabia de nada, ela ficou tão surpresa que no dia seguinte, nós estávamos na redação – era uma redação só para o suplemento, um espaço muito bem iluminado, o chão muito cheio de sinteco –, ela se atirou no chão pra agradecer o Reynaldo Jardim, de joelhos. Escorregou, esfolou os dois joelhos, nos deu um trabalho. Tivemos que levar a Maura na farmácia pra remendar o joelho, ficou todo esfolado. Essa era a Maura (SCARAMELLA, 2010, p. 86).

Segundo a pesquisadora (Cf. SCARAMELLA, 2010, p. 86), Maura Lopes Cançado teve apenas dois contos publicados no Suplemento. O segundo conto, intitulado *No quadrado de Joana*, foi publicado em 1958 sendo muito aclamado por seus pares. O conto narra a história de Joana, uma mulher catatônica que ocupa seu tempo caminhando reta e firmemente pelo pátio do hospício. Sua trajetória quadrática e inflexível denota o estado de seu esgotamento emocional. A narradora pinta um quadro de Joana por entre retas, pedras, cinzas e ângulos na incorruptibilidade da justeza de seu passo. Apesar da busca de Joana pela suposta perfeição maquínica de um tempo geométrico e pétreo, a escrita de Maura Lopes Cançado é fluida e ondulante, diametralmente oposta aos traços retos do neoconcretismo. Segundo Scaramella (2010, p. 86), “Se, em alguns momentos, seu trabalho reflete-os, deve-se mais por uma influência momentânea do entorno do que por um caminho que tenha seguido”. Em depoimento à *Revista Leitura*, a autora relata sobre o processo criativo do conto:

Escrevi meu primeiro conto, *No Quadrado de Joana*, em 1959, parece-me. Dei-o a Maria Alice Barroso, que deslumbrada o bateu a máquina e levou. Foi publicado imediatamente, ocupando toda a primeira página. A Maria Alice eu conhecia vagamente da Biblioteca onde trabalhava e ninguém me dava importância. Mais tarde mandava meus contos escritos em papéis ordinaríssimos, até de embrulho, geralmente escritos a lápis. Assis batia-os à máquina. Talvez por isso me considerassem sublime. Não o fazia por atitude: quase sempre encontrava-me no hospício (onde passava longas férias), sem nenhum apetrecho para escrever (CANÇADO, 1968, p.20)²³.

Além de fazer uma intertextualidade entre seus contos, a saber *No quadrado de Joana*, *Introdução a Alda* e *O sofredor do ver*, sobre o primeiro ela tece considerações em seu diário:

A curiosidade em torno de mim: “ – Esta é Maura Lopes Cançado, a que escreveu *No quadrado de Joana*? – O conto é realmente bom, mas pensar que a personagem dele é louca catatônica passou a aborrecer-me (como as pessoas são estúpidas, ainda se pretendem ser gentis). Minha posição me marginalizava. As coisas simples não se ajustavam a nada em que eu pudesse tocar, sentir. Era a impressão (CANÇADO, 1992, p. 28).

Sua narrativa apresenta a solidão intrínseca de uma mulher louca, experienciando o progressivo processo de mergulho entre a sanidade (da narradora) e a catatonia (da personagem); o que torna tênue a linha que as divide sabendo-se dos fatos biográficos da autora. Esses limites são transpostos em sua escrita, expondo, ao mesmo tempo, a dor de Joana e sua consciência alterada do espaço que a cerca. Ainda que a narrativa retrate o microcosmo delirante de Joana, o texto nos leva a refletir sobre como a manifestação da doença mental pode devastar as perspectivas de vida de um indivíduo. Como trata-se de uma mulher, o fato de não encaixar-se nos padrões sociais do patriarcado, que exige dela um modelo de educação e comportamento submisso em um casamento (fim maior de uma mulher em período reprodutivo), resta a ela o confinamento higienista de um hospício.

A narrativa da trajetória de Joana nos dá a ideia de movimento, da loucura como ponto de partida, de entrada em outros caminhos que a sanidade não alcança. Em outras palavras, tem-se uma expedição a um local peculiar, inacessível aos que dele ficam de fora. Não é incomum relacionar a ideia de loucura à imagem de um andarilho, de alguém sem lar ou antecedentes que o designem como cidadão. Isso ocorre porque há uma tendência institucional de apagar as identidades e subjetividades dos doentes

²³ QUEM É Maura Lopes Cançado. *Revista Leitura*, Rio de Janeiro, n. 110, Ano XXVI, dez.1968, p. 20-21

mentais. Por isso, é recorrente nas imagens literárias da loucura a representação da viagem sem destino ou retorno, seja no trem de doido de Guimarães Rosa ou na nau dos loucos de Michel Foucault. O que se tem é a representação da solidão, apartando os que ficam nas margens como observadores. O texto louco, enquanto cifragens que não se deixam traduzir, é possuidor de uma linguagem peculiar, a qual o senso comum não é capaz de compreender. Sobre isso, Foucault faz considerações sobre a loucura e a liberdade, sendo sua falta a marca da exclusão da sociedade

responsável por todas as doenças do espírito. Contudo, quanto mais o homem é coagido, mais sua imaginação divaga. Quanto mais estritas forem as regras às quais seu corpo está submetido mais desregrados serão seus sonhos e suas imagens. De modo que a liberdade aprisiona melhor a imaginação do que as correntes, uma vez que ela confronta sem cessar a imaginação com o real e dissimula os sonhos mais estranhos nos gestos mais familiares. A imaginação silencia na vagabundagem da liberdade (FOUCAULT, 2008, p. 432-3).

Assim, Joana é um corpo aprisionado em um hospício, mas livre em sua própria mente, capaz de criar trajetórias, linguagens e tempos ainda não conhecidos. A personagem de Maura Lopes Cançado é retratada em um conflito mental, em que o mínimo descontrole físico (ou seja, qualquer movimento que não seja a retidão) pode significar uma completa ruína física e mental. Joana então usa a lógica da imobilidade para não incorrer no erro “Uma pausa completa. Como na pedra” (CANÇADO, 2016, p. 15). Sua dança maquinal, assim como em *Quad I+II* de Beckett, repete-se até o esgotamento, ainda que ela pense que “a dança dos sons é a característica fútil de um subtempo e ela não deve perder-se” (CANÇADO, 2016, p. 17).

Em sua trajetória, vemos o conflito da protagonista para não ceder às leis do hospício representadas nas ondulações e circularidades da peçonha: “Está só, no quadro ainda infecto de moscas e serpentes ondeadas. Dançam ao seu redor e Joana não tem palavras. No tempo quadrado vive-se sem elas na perfeição das coisas” (CANÇADO, 2016, p. 17). O simbolismo das moscas pode representar a precariedade higiênica da instituição, já que a própria Maura Lopes Cançado a denunciou em seu diário “Hospício + Bidu Saião + Cemitério + Auda G. A. + Cemitério+ Hospício + + + + + Ao lado o sanitário imundo” (CANÇADO, 1992, p. 146). As serpentes figuram a intervenção médica de enfermeiros e psiquiatras, representados pela sinuosidade das cobras, animal conhecido pela malícia de seu bote. Por isso, Joana mantém-se no

polo oposto de sua perfídia, ela é “plana-lisa-justa” (CANÇADO, 2016, p. 16). Segundo Mariana Patrício Fernandes,

Como o constatou Joana, não basta andar de costas para o fantasma para renunciar a esses corpos fetichizados que reboam como serpentes ondedas oferecendo-nos a maçã da integração e do sucesso no mundo capitalista, (no mundo dos normais para usar um termo de Maura) (FERNANDES, 2011).

O espaço de Joana é mais que um quadrado mental, é a “jaula” de um hospício, seu pátio. Nele, ela refaz incessantemente o trajeto em linha reta, sem dobrar os joelhos para não apenas respeitar a rigidez de suas próprias regras, mas também para oferecer resistência ao vindouro e violento ataque médico, cujos responsáveis tentam “abatê-la” na horizontal: “ – Joana. Movem-se ao seu redor. Sente que querem forçá-la. Joana, sem se virar, marcha de costas dois passos, para sentir-se hirta, ainda antes da queda” (CANÇADO, 2016, p.19). Em seu diário, escrito após o conto, Maura Lopes Cançado também apresenta esse *locus*, repetindo seu nome à exaustão como na marcha de Joana no sentido de representar o quanto esse lugar lhe rouba a vida e os sonhos:

- Quem me roubou o direito de provar que sofro?
- O pátio.
- Que vivo?
- O pátio.
- Que quero?
- O pátio.
- Quem me ouviria?
- O pátio.
- Quem não me ouviria?
- O pátio.
- Quem sabe?
- O pátio.
- Quem não sabe?
- O pátio.

Pátioooooooooo (CANÇADO, 1992, p. 147).

Esse trecho representa o silenciamento das loucas, seu confinamento, sua viciosa repetição, cuja tristeza e opressão são intransponíveis como a dureza da pedra, como a normatividade violenta do hospício, pois “a realidade é o pátio” (CANÇADO, 1992, p. 146). A agonia do último termo “Pátioooooooooo” seria o eco de vozes das outras internas “mudas, incomunicáveis, olhando nada aparentemente, talvez percebendo em excesso” (CANÇADO, 1992, p. 146).

A narrativa em terceira pessoa fala da busca de Joana por “uma nova língua” (CANÇADO, 2016, p. 18), que dá a entender uma forma comunicativa além e aquém da materialidade das palavras. A língua de Joana dá-se pela justeza dos passos, a

retidão de números imaginados e a rigidez de um corpo que nega a submissão ao controle médico. Sua busca é por uma “nova língua que a dança dos sons talvez esteja impedindo de encontrar” (CANÇADO, 2016, p. 18), o que significa que Joana se afasta da fluidez rítmica da dança e suas ondulações, apegando-se à dureza de sua marcha, pois ela “não deve ferir-se nas curvas ou se deixar mutilar” (CANÇADO, 2016, p. 18). Ela “teme um laço de fita cor de rosa” e “a curva da pétala” (CANÇADO, 2016, p. 18), sabendo que essas seriam sua derrocada, já que não deve perder-se nos subterfúgios da poesia e da beleza. Como um animal acuado, Joana foge não apenas da realidade, mas de ser “capturada” e jogada em uma cela-forte ou solitária e, por isso, ela se defende, cumprindo com afinco sua dança viciosa e inquebrantável: “Antevê-se amassada, e junto a outros ingredientes, aproveitada numa construção” (CANÇADO, 2016, p. 19).

Retornando à epígrafe deste tópico, a música *The trial* da banda inglesa *Pink Floyd* faz parte do cd e filme *The wall*, em português, “o muro”. Seu criador, o baixista e vocalista Roger Waters, põe, em suas icônicas canções, memórias de infância e juventude, traumas da escola, abusos parentais e de substâncias tóxicas, mas o mais marcante: a metáfora do muro torna-se a medula dos fantasmas de sua esquizofrenia. Quando Waters clama na música citada *O julgamento*, “There must have been a door there in the wall” em português, “Deve ter havido uma porta lá no muro”, Waters assim como Joana não quer ser mais um tijolo na infinidade de almas que perdem suas identidades no rolo compressor de vidas que é o hospício.

Para Joana, o contato com o que há de humano, ou seja, sinuoso, incerto, emotivo e até belo, significaria abrir mão de sua trajetória, o que em última instância significa a liberdade de cumprir sua marcha no pátio, e conseqüentemente não submeter-se aos protocolos médicos, pois “ela não se desviaria tanto da lógica, mesmo pensando num momento de descuido, e a lógica está no quadro” (CANÇADO, 2016, p. 16).

Ao falhar em sua missão de continuar a marcha reta, Joana escuta uma “palavra nova” (CANÇADO, 2016, p.19): “CA-TA-TÔ-NI-CA”, disposta graficamente em letras maiúsculas e separada por sílabas, exatamente para chamar a atenção para a força e o peso da rotulação que a doença tem sobre quem a sofre. Assim como Joana esquivou-se das nomenclaturas da doença usadas para conceituar descontroles emocionais, acabou vencida por tal título já que “Não lhe foi dada ainda uma linguagem adequada e não consegue pensar sem palavras” (CANÇADO, 2016,

p. 16). Segundo a classificação do Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais (DSM-5):

A característica essencial da catatonía é uma perturbação psicomotora acentuada que pode envolver atividade motora diminuída, participação diminuída durante entrevista ou exame físico ou atividade motora excessiva e peculiar. [...] A imobilidade motora pode ser grave (estupor) ou moderada (catalepsia e flexibilidade cética). Igualmente, a participação diminuída pode ser grave (mutismo) ou moderada (negativismo)²⁴.

A etimologia do termo trata, segundo Nascentes, de: “CATATONIA: Do gr. *Katá*, para baixo; *ton*, raiz alterada de *teino*, estender e suf. *ia*” (NASCENTES, 1955, p.103), uma extensão para baixo marcada pela rigidez corpórea, exatamente como Joana se comportava. O conto finaliza-se com tal termo, tomando para si a força de condenar a protagonista aos cuidados do hospício, já que ela não foi capaz de esquivar-se do rótulo que descreve o retesamento retilíneo de seu corpo. Ao escutar essa palavra, Joana desmorona diante dela, sem conseguir decodificar seus significados, pois já está fechada em seu próprio entendimento de mundo. O que se pode concluir da protagonista e, de maneira geral, sobre a escrita de Maura Lopes Cançado é que ambas se colocam num entrelugar, para além do ensimesmamento. A personagem cria para si um espaço que abarca o interno (sua mente) e o externo (o pátio). É o fechamento sobre seu próprio corpo e a abertura para um novo tempo e uma nova linguagem, cuja marca se dá na vontade de fuga e na criação de ligações, constituindo-se assim como potência.

²⁴ AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION. *DSM-5 – Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais*. Porto Alegre: Artmed, 2014, p. 163.

1.5.3 – *Espiral ascendente*: um giro angustiado para dentro de si

“Nada, nada te move, tu és a roda que corre de si
mesma e não conhece descanso”.
Angelus Silesius

O conto *Espiral ascendente* traz em si um caráter marcadamente autobiográfico. Na narrativa, a protagonista e narradora apresenta o espaço e enredo através de algumas falas diretas, mas sobretudo com seu fluxo psicológico irrequieto. Trata-se de uma doente mental internada e medicada, descrevendo os delírios que mesclam fatos passados à sua imaginação. As expressões como “tantas médicas” (CANÇADO, 2016, p. 10), “médico idiota” (CANÇADO, 2016, p. 10), “sonifene” (CANÇADO, 2016, p. 11), “um sanatório de doentes mentais?” (CANÇADO, 2016, p. 11), “casa de loucos” (CANÇADO, 2016, p. 11) e “enfermeiras presunçosas” (CANÇADO, 2016, p. 11) são algumas das “pistas” deixadas pela narradora que nos permitem aproximar a autora da personagem. A autora coloca-se no conto também nos momentos em que critica indiretamente o hospício em sua gestão, seus profissionais e até sua estrutura física. Tem-se ali um local pensado para a perda das subjetividades, para a subserviência silenciosa.

Por várias vezes, Maura Lopes Cançado denuncia a precariedade dos hospícios em seu diário e, ainda que isso não aconteça explicitamente em seu conto, a narradora vale-se de seu intenso fluxo psicológico para expressar suas angústias, as quais podemos depreender que relacionam-se com tal espaço: “Médicos. Sim? – Levem-me. Preciso falar. Deixei de falar há tanto tempo. Estou sozinha e assim foi sempre. Não quero dormir. Foi dormindo que permiti que se construísse esta teia que me envolve e me perde” (CANÇADO, 2016, p.14). Dentre as muitas memórias e fatos esparsos narrados pela protagonista, um se destaca por seu teor doloroso, ela conta um abuso sexual sofrido na tenra infância: “Estou chorando. Triste? Sim, triste e sozinha. Já escutei antes este choro. De mim mesma? Mamãe. Seis anos? Seis ou cinco” (CANÇADO, 2016, p.13). No conto, há tanto uma menção mais profunda sobre o ocorrido, assim como em seu fechamento:

Mas a tarde pesava acusadora, quando encontrei mamãe, sentada na varanda, conversando. De vestido branco, tranquila. Via-a distante, boa. Foi inútil tentar pôr-me no colo. Entardeceu mais, olhei-a maravilhada. Meus

olhos escurecidos de vergonha. (Ou medo? Naquele tempo, que nome dar aos sentimentos?) Fiquei ali. A distância enorme do vestido branco, à barra dos meus cabelos pesados. Chorei ali. Sentida. Degraus misturados elevavam a escada às proporções conhecidas nos futuros pesadelos. Tinha febre quando escondi-me sob os lençóis brancos. Mamãe. As mãos corriam nos cabelos mais longos e escuros de peso. Disseram que alguém fugiu naquela noite, da fazenda. (CANÇADO, 2016, p. 13)

Quando a narradora lembra-se de sua idade, ela nos remete ao início de *Hospício é Deus*, onde Maura Lopes Cançado relata sua primeira e traumática experiência sexual, abuso cometido por um funcionário da fazenda do seu pai. Ainda que uma análise literária não objetive a *comprovação* de fatos, é inegável que o último excerto se reconheça no trecho abaixo:

Sentindo-me molhada, julguei que ele houvesse feito pipi nas minhas pernas (eu devia ter cinco anos). Deu-me as balas e fui para casa. Era de tarde. Todos se achavam sentados na varanda. Mamãe também. Usava um vestido branco, parece-me. Ao ver-me, tentou pôr-me no colo. Recusei-me. Achei-a limpa, inocente e bonita. Corri para casa, deitei-me sob os lençóis, sem me lavar. Mais tarde, durante muito tempo, ao me deitar para dormir, à noite, olhando mamãe andar pelo quarto, lembrava-me do que acontecera e chorava (o rapaz desaparecera na madrugada do dia seguinte, deixando a impressão de que ficara louco. Não compreendi a razão de sua fuga, nada revelei a ninguém) (CANÇADO, 1992, p. 20).

Além desse episódio, outra passagem também revela-se autobiográfica. Trata-se do momento em que a protagonista e seus colegas de hospício estão ensaiando para representarem *Hamlet*, seguido de um passeio à cachoeira. No diário, Maura Lopes Cançado refere-se aos seus colegas como “hóspedes”, pessoas idosas e muitos eram seus admiradores, assim como “senhoras respeitáveis geralmente na menopausa” (CANÇADO, 1992, p. 99-100). Um colega, um senhor semiparalítico, o senhor Monteiro, levando em consideração a aptidão artística de Maura Lopes Cançado, resolveu adaptar a obra *Hamlet*, na qual Ofélia seria a personagem principal, dando a Maura Lopes Cançado esse papel : “Doutora Usiris seria a Rainha-Mãe; um médico, Hamlet; o velho meu amigo o fantasma do Rei, e, muito naturalmente eu, Ofélia. Tudo corria bem. Decorei meu papel, andava pelo hall da Casa de Saúde recitando o dia todo” (CANÇADO, 1992, p.100-101). Entretanto, ávida por emoções, no dia da estreia, Maura Lopes Cançado decide ir até a cachoeira que ficava perto do hospício e escalar o alto de suas pedras. Lá, ela arranca suas próprias roupas, deixando os funcionários do hospício em polvorosa: “Nesta cachoeira desempenhei um dos maiores papéis da minha vida, ameaçando atirar-me de grande altura, ficando

nua, achando-me muito bonita e terminei laçada e arrastada por uma corda depois de três horas de rogo para que eu saísse de lá. Assim Ofélia foi salva, nua, das águas da cachoeira” (CANÇADO, 1992, p. 101). Esse episódio é ficcionalizado no conto, onde a protagonista tenta (ou encena?) um suicídio, mesclando os fatos duplamente à literatura: à sua e à de Shakespeare. É válido ressaltar que a primeira página da narrativa possui uma disposição gráfica que muito avizinha-se da poesia concreta. A autora exprime sua queda na água através dos espaços em branco do termo “indo” e também do “não”. A composição final nos dá a ideia dos ecos da vertigem de seu salto na água:

Por que não se dedica ao teatro?
 Por que não?
 Não Não
 Não
 Estou caindo
 Indo
 Indo
 (Dormindo talvez morra)
 NÃO
 Emerjo.....
 Emerjo lentamente, exposta à curiosidade.
 - Cuidado – escuto.
 E as vozes alfinetam meus ouvidos, perdendo o sentido no
 impacto (CANÇADO, 2016, p.1).

Em seguida, o conto prossegue como um relato, descrevendo as cenas após o resgate da personagem já de volta ao ambiente hospitalar e a confusão mental de sua protagonista. A narradora-personagem descreve imagens recreativas de uma bola colorida, ao mesmo tempo em que indica o início de sua encenação quando "o pano sobe" (CANÇADO, 2016, p. 9), com mais uma referência teatral. O desenrolar da narrativa nos leva a crer que a personagem passa por um surto, em grande parte ocasionado pelos efeitos colaterais da medicação calmante nela aplicada, o que se justifica em sua fala “A língua pesada é o sinal de alarma” (CANÇADO, 2016, p. 10). A destreza literária de Maura Lopes Cançado está em mesclar recursos poéticos a fatos biográficos e estados mentais alterados, tudo num giro orquestrado entre beleza, verdade e pavor.

Maura Lopes Cançado narrou o evento da cachoeira em seu diário e, por mais que ele situe entre a tragédia e o riso, as consequências foram mais profundas, pois, a partir daí, a autora foi submetida a diversas doses de sonifene, chegando mesmo a ser o primeiro título do conto: “Apanhei o livro da peça, encaminhei-me para uma

cachoeira, perto do sanatório (esta passagem está descrita no meu conto ‘Sonifene’)” (CANÇADO, 1992, p. 101). Maura Lopes Cançado sente-se mal com a medicação e percebe-se num estágio vicioso entre a prostração e as crises nervosas, justamente pela recusa em tomar o remédio. Assim, as linhas entre a ficção, o drama inventado e o real vão se estreitando cada vez mais, tornando a autora sufocada. Se antes sua internação fora voluntária, buscando aconchego, amor e compreensão, agora os muros do hospício só faziam oprimi-la.

Espiral ascendente vai expressar uma fragmentação do eu, um distanciamento causado tanto por elementos internos quanto externos, dando-nos a impressão de estar em um vórtice ou um afogamento, de onde a protagonista vai, de modo intermitente, recobrar e abrir mão do próprio controle físico: “Sem coordenação sintome sem peso ante esta iminência: vida. Meu coração ventava forçando o peito. Dormio” (CANÇADO, 2016, p.10). Assim, o processo de despersonalização de Maura Lopes Cançado vem não somente de seu quadro esquizofrênico, mas de toda uma estrutura institucional pensada para o apagamento das individualidades. Maura Lopes Cançado relembra no diário de quando internou-se voluntariamente na clínica particular Casa de Saúde do Alto da Boa Vista, onde era bem tratada até suas crises começarem e ela ter o primeiro – e traumático – contato com sonifene. De lá, fora transferida para um hospício público na Tijuca, onde sentiu seu quadro piorar, passando grande parte do tempo sem consciência. Desse momento em diante, Maura Lopes Cançado é assombrada constantemente pela ideia que sua vida não existira antes de ser hospiciada: “Minha cabeça era um tambor: soava. De onde eu começara? Para trás ficara uma vida, sabia meu ser formado de momentos – quando me esquecia, antes mesmo de constatar que existia” (CANÇADO, 1992, p.102).

Apesar de apresentar uma estrutura com fluxos psicológicos herméticos e inesperados, a narrativa possui trechos extremamente tocantes: “A fita gira ressaltando as *palavras: ilhas solitárias*. Mais luz e ficarei hirta, moldada no gesso, ou queimada nas pupilas. A lua atroa. Crescendo nos caminhos invisíveis o som impõe-se” (CANÇADO, 2016, p. 10. Grifo nosso.). A personagem sabia, portanto, dos limites expressivos da linguagem. Não obstante, pelo buril da dor e incompreensão, fez saltar de seus “arquipélagos”, sentidos mais humanizadores para seu sofrimento mental. Indo mais a fundo, o texto trata de um resgaste para sua tentativa de suicídio e, apesar de todos os cuidados médicos, ela reage com desconfiança e agressividade: “Tantas médicas juntas. Duas, três.” (...) “por que este médico idiota limpa o rosto?”

(CANÇADO, 2016, p. 10). A narradora ainda prossegue em seus insultos a médicos e enfermeiros, afinal “Eu necessitava fazer sofrer. Teria a médica sofrido com o tombo no lodaçal?” (CANÇADO, 2016, p. 12). Isso nos mostra que sua necessidade de atenção estava também ligada a um aspecto negativo, ela precisava ser notada, nem que para isso precisasse incomodar aos que a rodeavam. Na sua busca pela liberdade e pelo desconhecido, a protagonista via em sua nudez não apenas um modo de sinceridade extrema, mas de chocar e rebelar-se contra as normas que lhe eram impostas: “Resolvi despir-me. Antes imaginei a cena: caras retorcidas. Atirei as calças compridas, perdi a blusa na correnteza. Não me senti envergonhada. Vi-me bonita. Branca, respingada de lama. Desafia-os minha nudez. Selvagem. Insolente! Inocente!” (CANÇADO, 2016, p.12).

Para Maura Lopes Cançado, a aceitação da condição de louca é, a um só tempo, um conflito e luta, pois, para alguém com seu nível de criticidade, é inconcebível a ideia de que o doente mental não é apenas alguém cuja consciência é transtornada por seus próprios demônios, mas um sujeito tido como incapaz de sobreviver fora dos muros do hospício. Em outros termos, alguém incapaz de sustentar a identidade que carregava antes, de ser respeitado, de ser ouvido. No afã de fazer-se entender e na busca inerente por comunicação, o doente se rebela contra a estrutura institucional que impõe seu poder, tornando seu sofrimento mental ainda maior. Maura Lopes Cançado coloca-se entre o sentimento de falência por saber que é reduzida a nada além de uma doença mental em prontuários médicos, com todo o peso determinista que esse discurso de poder carrega, e a rebeldia de não aceitar tal condição: “Seria falta de inteligência o que me levou a sofrer tão anonimamente? Faço coisas sem nenhum sentido: permaneço horas deitadas no corredor do hospital, danço balé sobre os bancos escandalizando as guardas. Estou constantemente penalizada de mim: sou espectadora de mim mesma” (CANÇADO, 1992, p. 52).

O conto apresenta, por seu teor excessivamente psicológico, certo intrincamento, além do sofrimento mental que integra uma experiência traumática carregada de dores, pois um corpo sofrido como o de Joana tende a apartar a intrínseca relação humana entre expressão da linguagem (comunicação) e o pensamento, dadas as sofridas vivências anteriores. Numa espécie de despersonalização, a mão da grafia quer distância do corpo, o qual tomando consciência de seu encarceramento tende a transformar-se num observador de si mesmo. Isso significa dizer que quaisquer outros indivíduos de corpos sofridos que

também habitassem o hospício – obviamente, desde que tivessem alguma capacidade de escrita literária - poderiam expressar uma lacuna em sua linguagem. Essa falta e incompreensão silenciada é expressa no conto: “Outra vez, Sonifene. A cortina amarela tremendo. Tudo se distanciando, como sempre. Não me deixem. Quero falar. Tenho medo. Tenho de falar. Dançam carregados de distância, na TARDE SEXO MAMÃE MEDO” (CANÇADO, 2016, p. 14). A partir da estrutura narrativa, é possível depreender que a fala desconexa da protagonista assim se dá devido ao efeito da medicação (sonifene), marcado por repetições, incoerências, medo, desarticulação e vontade de falar.

A elaboração dos traumas de Maura Lopes Cançado dá-se em sua escrita, na tentativa do aumento gráfico das letras, quando seus anseios são diminuídos por olhares e paredes indiferentes. As palavras em letras maiúsculas marcam graficamente os anseios da personagem numa progressão, assim como a imagem de uma espiral ascendente sugere. Contudo, em vez de iluminação espiritual, essa espiral representa o crescendo de pensamentos confusos que passam pela mente da narradora, terminando o texto em um apelo que lembra seu corpo suicida em queda pela cachoeira. O fim do abismo de seu espetáculo de violação é um baque surdo como as pedras que povoavam sua mente: “MEDO” (CANÇADO, 2016, p. 14) e nada mais.

Eixo 2 – O que nos circunda: o espaço literário como potência

“É por demais sabido que a principal forma de relação entre o homem e a natureza, ou melhor, entre o homem e o meio, é dada pela técnica. As técnicas são um conjunto de meios instrumentais e sociais, com os quais o homem realiza sua vida, produz e, ao mesmo tempo, cria espaço. Essa forma de ver a técnica não é, todavia, completamente explorada”.

Milton Santos, *A natureza do espaço*.

Buscando investigar as noções de espaço inexploradas, sobretudo aquelas que versam sobre a atmosfera literária, este eixo terá por objetivo mostrar alguns dos múltiplos caminhos em que espaço e literatura se entrecruzam, emergindo de ambas as imagens literárias. Assim, trabalharemos também as noções de espaço na concepção de cada autor e em cada uma de suas obras escolhidas, compreendendo o entendimento do espaço de confinamento, e finalizando com a dicotomia entre o tempo e os espaços narrativos.

Uma das imagens surgidas da relação entre o espaço e a literatura é o mito, o qual, mesmo apresentando um caráter fictício, pode auxiliar-nos a elucidar grandes abstrações da existência, principalmente para as primeiras civilizações humanas, devido ao seu grande poder didático acerca de valores morais, uma vez que seus personagens são deuses e/ou semideuses. Dessa maneira, o mito representa a potência imaginária da antiguidade clássica.

Segundo Pierre Grimal (2005), o mito, de uma perspectiva mais funcionalista, irá fundamentar normas de convívio básico numa narrativa de intenção religiosa, “de desejos morais, de submissões sociais, de certezas e, até, de necessidades práticas” (GRIMAL, 2005, p. VII). Sua função, portanto, é de codificar a crença, a moral, a ritualística e a eficácia das normas que regem a vida humana. O mito representa, assim, uma forte história de *criação* e não mera inteligência ou arte clássica, “mas um privilégio pragmático da fé primitiva e da sabedoria moral” (GRIMAL, 2005, p. VIII).

O espaço nasceu do conflito, da vontade de afastamento e da necessidade de paz. Segundo Hesíodo, em sua obra *Teogonia: a origem dos deuses* (2007) na parte *História do Céu e da Terra*, o espaço surgiu de uma castração paterna em que Cronos (Tempo), filho de Gaia (Terra), castra Urano (Céu) seu pai. O princípio mitológico – longe do Verbo - foi o deus Caos, que significa queda, precipício. Segundo Jaa

Torrano, tradutor da *Teogonia* para o português e professor especialista em mitologia grega, “a raiz do nome Kháos, ‘Caos’, e do verbo khaíno, que significa ‘abrir-se; entreabrir-se; fender-se’(...). [Isso] permite-nos entender Kháos como o nome da ação de entreabrir-se e fender-se” (TORRANO, 2012, pg. 31-2. Trecho adaptado). É preciso ressaltar aqui que, logo no primeiro elemento de criação da vida, os gregos inserem uma noção de espaço, visto que o Caos inclui abertura e queda, e, para que esses eventos aconteçam, é necessário haver um espaço, ainda que desorganizado. Além disso, sobre o Caos, é importante afirmar que ele representa um não-espaço, uma ausência que ocorre concomitantemente à criação do Universo no tempo, e por isso é entendido como um traço inerente ao próprio Universo, já que o Caos limitava a potencial semente cósmica antes de sua aparição. Dessa forma, segundo o filólogo russo Nicolaiev Toporov (2016),

o continuum espaço-temporal não só está firmemente ligado ao tempo, numa ligação de recíproca influência e determinação, mas também ao próprio enchimento por objetos (primeiro criador, deuses, homens, animais, plantas, elementos de topografia sagrada, objetos [sic] ligados à esfera da cultura sacralizados e mitologizados, etc.), isto é, a tudo o que de um modo ou de outro “organiza” o espaço, o “reúne”, o liga, o introduz num centro único (a linguagem do espaço comprimido e reduzido a um ponto) (TOPOROV, 2016, p. 17).

Após a reprodução por cissiparidade de Caos, surgiu Gaia, que deu à luz Urano. Gaia representava o fim da queda, interrompendo a angústia de uma queda sem fim. Acoplado em cópula infinda com Gaia, Urano a cobria com suas constelações e também com uma prole crescente, ávida por sair de sua mãe. Urano, contudo, impedia seus filhos de emergirem à tona, e por isso Gaia arquitetou um plano de vingança que acabaria com sua dor e a de seus filhos. Ela os convocou, mostrando-lhes uma foice de aço, e perguntou quem seria aquele que traria alívio a todos. Cronos, o filho mais novo, se ofereceu para o embate e, de fato, no momento da esperada cópula, castrou seu pai Urano, atirando suas genitálias ao mar. Os salpicos de sangue fizeram nascer “as Erínias punitivas, e os belicosos Gigantes, e as ninfas dos freixos, de que se fazem as lanças e da espuma do pênis flutuando no Mar nasceu Afrodite, dita *philommedea*, ‘amor-do-pênis castrado’; o Céu impreca os filhos com o epíteto de Titãs com a previsão de castigo por serem tão altivos” (TORRANO, 2012, p.35-36). Quando o espaço se abre num delta entre Gaia e Urano, há a possibilidade para a existência, a primeira condição material para a vida por cima – e não mais por

dentro – de Gaia, habitada por mortais. Graças a Cronos (Tempo), a vida finita foi possível e, junto com o espaço, surge também a noção de temporalidade e finitude.

Sobre o mito, é possível afirmar que ele é regularmente contraposto à realidade, já que eles nascem da imprecisão do conhecimento. Os mitos permanecem atuais pois, segundo o geógrafo Yi-Fu Tuan, “o conhecimento humano permanece limitado. Hoje em dia os mitos políticos são tão comuns como as plantas daninhas” (1983, p. 96). A frase publicada em 1983, na obra *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*, soa dolorosamente condizente com o atual cenário político brasileiro, pois, apesar de termos acumulado mais conhecimentos geográficos e espaciais desde a Antiguidade, o mesmo não se pode dizer acerca dos valores éticos e sociais. Acerca da noção de mito e sua relação com o espaço, Tuan afirma seu aspecto coletivo, enquanto uma crença dificilmente verificável pelo entendimento humano, dado que este é limitado pelas subjetividades dos interesses. Tuan considera que os espaços míticos

bem descritos pelos eruditos sobre as sociedades iletradas e tradicionais, persistem no mundo moderno. Eles persistem porque, tanto para os indivíduos como para os grupos, sempre haverá áreas do imprecisamente conhecido e do desconhecido, e porque é possível que algumas pessoas serão sempre levadas a compreender o lugar do homem na natureza de uma maneira holística (TUAN, 1983, p. 97).

Assim, podemos observar que a cosmogonia hesiódica nos ensina que os antigos gregos já possuíam uma apurada noção de dualidade entre o eterno e o finito, assim como uma compreensão espacial. Com essa ideia de um espaço mitológico que evoca diversas imagens, é importante refletirmos sobre as implicações do espaço na arte, sobretudo na literatura. Mas o que seria, de fato, o espaço literário? Diante de tal proposição, abriremos o presente Eixo com investigações acerca do conceito de espaço (teorias, espaço literário e espaço de confinamento) e como eles se aplicam nas obras literárias/artísticas selecionadas.

E por qual razão importa estudar o espaço? Porque, tal como a pele abriga o corpo, o espaço nos circunda, delimita, expande e encolhe, e nos enreda em tantos acontecimentos quantos são possíveis numa existência. Pesquisamos o espaço não apenas para entender a nós mesmos e ao mundo, mas também para mergulharmos, sobretudo na literatura, que já foi exaustivamente estudada pelo viés do outro lado desta moeda chamada realidade: o tempo. Ainda que a escolha do espaço como um

dos temas principais deste trabalho tenha sido feita nos idos de 2018, durante a elaboração do projeto de pesquisa inicial como requisito para o processo seletivo do doutorado, é inegável que um estudo sobre espaços de confinamento e loucura venha (infelizmente) a calhar em tempos pandêmicos de Covid-19. Como os espaços são múltiplos, passearemos entre teorias de filósofos, literatos, antropólogos e geógrafos para construirmos um mosaico da espacialidade na literatura.

No *Dicionário de símbolos: mitos, formas, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números* (2020), os autores Jean Chevalier e Alain Gheerbrant assim conceituam o simbolismo de espaço:

O espaço, inseparável do tempo, é não somente o lugar dos possíveis - e, nesse sentido, *simboliza o caos das origens* -, mas também o das realizações - nesse caso, *simboliza o cosmo, o mundo organizado*. Nele continuam borbulhando as chamadas energias dissipativas, como diz hoje em dia Prigogine, das quais resultam, sempre, imprevisíveis ordens novas. *O espaço é como uma extensão incomensurável*, cujo centro se ignora e que se dilata em todos os sentidos; *simboliza o infinito onde se move o universo*, e é simbolizado pela cruz em três dimensões e seis direções, bem como pela esfera, mas por uma esfera em movimento e de expansão ilimitada. Assim, o espaço engloba o conjunto do universo, com suas atualizações e suas potencialidades (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2020, p. 451. Grifo nosso).

A princípio, é necessário compreender a importância de pensar o espaço, uma vez que nele ocorrerão todas as nossas ações (tanto as reais quanto as fictícias). Da hegemonia historiográfica do registro do tempo às invenções da urbanidade, o espaço foi preterido em relação ao tempo dentro dos estudos literários. As reflexões sobre o tempo ajudavam a registrar os grandes feitos e experiências heroicas; no entanto, na contemporaneidade, o fluxo psicológico ganha importância, e conseqüentemente, passa-se a prestar maior atenção aos espaços ocupados pelos personagens.

Consideremos, portanto, o espaço como essa força infinita que figura a gênese do mundo, como mostrado no mito hesiódico e sublinhado por Chevalier e Gheerbrant. É preciso pensar também na relação desse espaço, que, enquanto organizador, estabelecerá sua ligação com os objetos. Nesse ponto, nos aproximaremos brevemente do pensamento do filósofo Immanuel Kant, cuja criação de conceitos – uma das grandes propriedades da Filosofia enquanto campo do saber – estava atrelada à sensibilidade.

Partindo da leitura da *Primeira seção da Estética Transcendental: Do Espaço* presente em sua obra-prima *Crítica da razão pura* (1781), Kant irá, através do transcendentalismo, sustentar a tese de que o ser humano tem a faculdade racional

que, *a priori*, subordina a viabilidade do engendramento de todas as possibilidades de cognição. Esse pensamento é sustentado pelas noções de sensibilidade e entendimento, sendo esse último o trajeto da intuição na relação entre os objetos dados pela experiência e o próprio entendimento. Dito de outra forma, o entendimento kantiano considera que as regras fundamentais de se pensar um objeto não são dadas no mundo e abstraídas pelo intelecto, ele se encontra na verdade originariamente no intelecto.

Seu pensamento foi considerado revolucionário para a história da filosofia moderna como um todo, pois, até então, consideravam-se tanto o espaço quanto o tempo como grandezas externas ao sujeito. Chamada de revolução copernicana, a proposta de Kant foi a interiorização dessas instâncias espaço-temporais junto ao sujeito. Até o pensamento de Kant, toda a lógica da objetividade era pensada de acordo com o sentido cartesiano, vivendo-se a partir do materialismo e formulando-se o conhecimento de forma externa. O apriorismo kantiano traz o tempo e o espaço, antes elementos externos, para a percepção e sensibilidade do sujeito.

Entendendo que esses elementos (tempo e espaço) são matérias, seria viável realizar uma ciência com objetividade, já que é possível decompor, classificar, espacializar e descrever suas funções de acordo com sua objetividade. O que é produzido objetivamente a partir do objeto é aquilo que está presente na matéria; no entanto, isso não passa de uma descrição, pois nenhum conhecimento é acrescido ao objeto ou ao próprio conhecimento, apenas notas são feitas a partir daquilo que está presente na matéria.

O pensamento de Kant é considerado inovador, pois ele interpreta o espaço e o tempo como condições do sujeito e não como grandezas pertencentes à matéria e aos objetos. Isso significa que as condições de possibilidade do conhecimento de um objeto estão relacionadas ao sujeito, que é o único possuidor da sensibilidade. Portanto, se não existe um sujeito, também não existem o tempo e o espaço. Assim como um dos pilares da filosofia de Kant está na subjetividade, sua importância também é fundamental para a literatura, pois é ela que possibilita a produção do conhecimento de um objeto. Toda narrativa, seja ela filosófica, histórica, literária ou poética, só pode nascer dessas condições subjetivas.

A sensibilidade, segundo Kant, ocorre na medida em que reconhece que o espaço e o tempo são uma condição da sensibilidade humana e não algo com o qual somos afetados, pois o espaço não é dado tal como a um objeto. Encontra-se na

sensibilidade e no sujeito as condições mediante as quais os objetos aparecem, fornecendo-nos as intuições.

Advinda da relação entre o mundo e os objetos, a estética transcendental kantiana é o modo como fazemos para adquirir conhecimento de acordo com nossa sensibilidade. Já a lógica transcendental irá descrever esse processo segundo nosso entendimento. Diz-se estética, pois sua base teórica é a sensibilidade e é também transcendental, pois investiga o modo como o indivíduo chega até o conhecimento sensível. Por isso, o próprio filósofo considera-a “uma ciência de todos os princípios da sensibilidade *a priori*” (KANT, 1974, p. 70). A estética transcendental vai tratar, portanto, de dois modos de intuição como fonte de conhecimento: o tempo e o espaço.

A forma como o conhecimento se relaciona com um objeto é a intuição, porém apenas através da sensibilidade é que são fornecidas essas intuições. Toda intuição que se relaciona com o objeto da sensação é empírica, de modo que consideramos o termo sensibilidade como o ato de tocar, sentir um objeto e, conseqüentemente, o entendimento proveniente dessa ação. Diferente do entendimento, a intuição é uma representação imediata de um objeto, ou seja, a intuição externa é como podemos ser afetados pelos objetos. Sobre nossa relação com os objetos, diz Kant:

De qualquer modo e por qualquer meio que um conhecimento possa relacionar-se com objetos, é a intuição o modo como ele se refere imediatamente a objetos e ao qual como um meio tende todo o pensamento. Esta intuição, contudo, só acontece na medida em que o objeto nos for dado; o que, por outro lado, pelo menos a nós homens, só é possível enquanto o objeto afeta de certa maneira o ânimo. A capacidade (receptividade) de obter, representações segundo o modo como somos afetados por objetos denomina-se *sensibilidade*. Portanto, por intermédio da sensibilidade são-nos dados objetos e apenas ela nos fornece *intuições*; pelo entendimento, ao invés, são os objetos *pensados* e dele originam-se *conceitos*. (KANT, 1974, p.39. Grifo do autor).

Dessa maneira, é possível dizer que, a partir do pensamento kantiano, sentir é criar conceitos. Para além das relações entre intuição e sensação, Kant considerava que todo objeto que não passa por uma intuição empírica chamava-se fenômeno, o qual compunha-se de matéria e forma. A matéria diz respeito às diversas formas de sensações ao entrarmos em contato com determinado objeto, enquanto as formas são *a priori*, existindo mesmo que todo o conhecimento acabe.

Aquilo que é dado pela sensibilidade irá limitar a possibilidade de conhecimento do sujeito, sendo o fenômeno o conjunto de condições formais da minha percepção. Em outros termos, não se trata do conhecimento dos objetos em si mesmos, mas sim

de suas disposições inerentes no espaço. É por isso que ocorre a diferença entre a "coisa em si" e o "fenômeno". Seria, então, a experiência (provocada pela sensibilidade) o limite final do pensamento? Sobre esse questionamento, diz Kant:

Esta forma pura da sensibilidade denomina-se também ela mesma *intuição pura*. Assim, quando separo da representação de um corpo o que o entendimento pensa a respeito como substância, força, divisibilidade, etc., bem como o que pertence à sensação como impenetrabilidade, dureza, cor, etc., resta para mim algo dessa intuição empírica, a saber, extensão e figura (KANT, 1974, p. 39).

Ou seja, restará o espaço e o tempo. O espaço é, *a priori*, não deriva da experiência, mas é sua condição de possibilidade, externo ao nosso ânimo. Anterior aos objetos, ele não é uma representação que é abstraída dos objetos ou obtida por meio dos objetos, tampouco uma propriedade, mas constitui-se como uma forma de todos os fenômenos dos sentidos externos. O espaço kantiano vai funcionar como uma condição de sensibilidade, diante da qual percebemos os objetos e como um ordenamento do múltiplo sensível.

Se o espaço vai ser um conjunto de condições formais do aparecimento dos objetos, para determinar os objetos, é preciso também determinar esse espaço. O qual não se encontra nos objetos, mas fora deles, e para conhecer o espaço e o objeto, é necessário determiná-los no espaço, ações condicionadas pela sensibilidade. O conceito de espaço, portanto, não pode ser adquirido pela experiência, pois, *a priori*, já temos a noção de que as sensações se encontram externamente, fora de nós.

Temos, por exemplo, a noção de que os objetos ocupam diversos lugares no espaço, mas, se tentarmos retirar qualquer objeto do lugar, perceberemos que o espaço continuará a existir. Contudo, não há como representar a ausência do espaço, por isso ele existe independente dos objetos que o preenchem. Esse espaço também é uno (único), ou seja, existe apenas um, o que vemos e presenciamos são diversos lugares de um mesmo espaço.

O espaço não é nenhum conceito empírico tirado de experiências externas. Pois para certas sensações relacionarem-se com algo fora de mim (isto é, com algo em um lugar do espaço diverso daquele em que me encontro), e igualmente para eu poder representá-las como fora de mim e uma ao lado da outra - por conseguinte, não simplesmente como diferentes, mas como situadas em lugares diferentes, - deve a representação do espaço servir-lhe já de fundamento. Logo, não pode a representação do espaço ser tomada emprestada, mediante a experiência, das relações do fenômeno externo, mas

esta própria experiência externa somente é possível mediante referida representação (KANT, 1974, p.41).

O espaço é, por conseguinte, uma grandeza infinita dada, uma intuição a priori e não um conceito. O espaço e o tempo kantianos são como formas de sensibilidade, condições do sujeito que é afetado pelos objetos, ou seja, são determinações e também relações das coisas. O tempo também está a priori e é uno, ou seja, existe apenas um tempo, mas esse também não é um conceito derivado da experiência, pois existe independente dela. A sua diferença em relação ao espaço é o que identificamos internamente e não externamente, já que o que modifica são os objetos e não o tempo, que permanece o mesmo. Por fim, o tempo mantém-se em suas diferentes sucessões, o que se transforma são os objetos de nossas intuições internas.

O tempo é uma representação necessária, que serve de fundamento a todas as intuições. Não se pode, com vistas aos fenômenos em geral, suprimir o próprio tempo, não obstante se possa muito bem eliminar do tempo os seus próprios fenômenos. O tempo é, portanto, dado *a priori*. Toda a realidade dos fenômenos é possível unicamente nele. Os fenômenos podem ser todos suprimidos, mas o tempo mesmo (como a condição universal da sua possibilidade) não pode ser suprimido (KANT, 1974, p. 44)

Kant foi influenciado pela estética transcendental romântica, assim como pela ideia de imaginação, ao recuperá-la como um esquema transcendental no qual as formas são percebidas a priori e compreendidas como parte da razão. Além de dar à imaginação “a dignidade de ‘rainha das faculdades’ após ter sido tratada como a ‘louca da casa’ por tanto tempo pelos outros racionalistas, e de havê-la dotado de funções específicas na construção de seu monumento filosófico” (TURCHI, 2003, p.1983).

É possível questionar qual a importância do pensamento de Kant para a literatura, em especial. O fato de tanto o apriorismo kantiano quanto a literatura partirem da subjetividade humana e produzirem um conhecimento novo é o que os aproxima. O espaço, enquanto uma grandeza científica, será mencionado aqui apenas a título de possibilidade de leitura, o que possibilita um conhecimento objetivo. No entanto, nosso foco está na produção subjetiva que o espaço pode proporcionar ao sujeito. Em outros termos, pesquisaremos o espaço como condição de possibilidade para a escrita literária e sua subjetividade, pois tanto o espaço quanto a literatura assemelham-se no sentido de sua ininterrupta capacidade de criação de mundos possíveis.

Diante do exposto, podemos considerar uma das representações do tempo alegorizado como a morte (física e das memórias, esquecimento), já o espaço pode ser considerado como alegoria das experiências (sensações). Partindo do apriorismo kantiano em que o espaço vem antes do pensamento, vamos nos aproximar do raciocínio do fenomenólogo francês Gaston Bachelard, no qual a imagem (sobretudo a poética) virá antes do pensamento.

Essa busca pelas imagens espaciais é o que valida a leitura fenomenológica de Gaston Bachelard em *A Poética do Espaço*, onde o filósofo afirma que a percepção que capta a imagem relaciona-se diretamente com a experiência (empirismo). Em contrapartida, o ser humano, por meio da imaginação, redimensionará sua compreensão acerca da realidade, pois “toda grande imagem é reveladora de um estado de alma” (BACHELARD, 1988, p. 155). Enquanto formadora de imagens, a imaginação vai dar seu “tom” às matérias fornecidas pela percepção, recriando e modificando o modelo de imagem original. A imagem pede, portanto, uma junção entre o dado e o imaginado pois, “por sua novidade, por sua atividade, a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio. Ela advém de uma *ontologia* direta” (BACHELARD, 1988, p. 155. Grifo do autor). É preciso, portanto, para a ação imaginária, uma desfiguração das imagens da razão, de modo que o que mais se aproxima da imaginação é, antes da imagem, o próprio imaginário, dada sua potência criativa, nova e essencialmente mental. Por conseguinte, o entendimento de espaço bachelardiano passa, em sua interpretação fenomenológica, pelo imaginário: “O espaço compreendido pela imaginação não pode ficar sendo o espaço indiferente abandonado à medida e reflexão do geômetra. É vivido. E é vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação” (BACHELARD, 1988, p.108).

Na obra *A Poética do Espaço* (1957), o autor apresenta uma leitura bastante poética e tocante de objetos e espaços representativos da intimidade, segundo a ótica investigativa fenomenológica. Como o nome indica, a fenomenologia é um ramo da filosofia responsável por estudar os fenômenos, ou seja, tudo aquilo que é dado e que nossa consciência pode perceber. Assim, se tomarmos o fenômeno como uma experiência, a fenomenologia irá questionar o racionalismo - assim como o movimento existencialista - e objetivará estudar os objetos, as coisas, os fenômenos tal como eles se manifestam, sem a interferência de ideias pré-concebidas. Segundo Maria Aparecida Viggiani Bicudo,

A fenomenologia, portanto, é um pensar a realidade de modo rigoroso. O que a caracteriza não é ser ou procurar ser esse pensar, mas o modo pelo qual age para perseguir essa meta. Falar em "modo pelo qual" pode pôr em destaque os procedimentos, os métodos pelos quais faz isso. Os procedimentos, porém, são inseparáveis do fenômeno interrogado, e, portanto, do pesquisador. Neles estão presentes a busca do rigor e algumas concepções que dizem da interpretação do mundo, como: fenômeno, realidade, consciência, essência, verdade, experiência, *a priori*, categoria, intersubjetividade (BICUDO, 1994, p. 17).

Colocando-se entre o materialismo e o idealismo, a fenomenologia procura compreender como a mente humana interpreta os fatos, focando suas forças nas descrições. Tal corrente entende o próprio planeta enquanto fenômeno, revelando seus sentidos para se aproximar do que o mundo - ou o objeto em questão - de fato é. Bachelard começa seu livro falando da imagem da casa e não por acaso, já que a casa representa nosso abrigo, em suas palavras "a casa é nosso canto no mundo" (1988, p. 112). A casa, segundo sua visão, não vai apenas nos proteger das intempéries naturais, mas também das emocionais. A casa, sobretudo a casa natal, com seus deuses domésticos, vai concentrar em si imagens de memórias familiares, da infância, das emoções enfim, já que "sem ela, o homem seria disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela é corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano" (BACHELARD, 1988, p. 113). Em sua fenomenologia da imaginação, Bachelard objetiva chegar à pureza, e não ao purismo, da imagem na genuinidade embrionária de sua essência e sobre isso discorre dizendo:

Para esclarecer filosoficamente o problema da imagem poética é preciso voltar a uma fenomenologia da imaginação. Este seria um estudo do fenômeno da imagem poética no momento em que ela emerge na consciência como um produto direto do coração da alma, do ser do homem tomado na sua atualidade (BACHELARD, 1988, p. 96).

Para atingir o cerne das imagens, Bachelard parte de um estudo que põe em comunicação áreas diversas como a Psiquiatria, a própria Filosofia, a Psicologia e, não menos importante, a Literatura. Enquanto fruto de uma linguagem das novidades, Bachelard recomenda que a análise dessa imagem poética se dê sem uma metodologia rígida, já que para ele "é preciso para isso associar sistematicamente o ato da consciência criadora ao produto mais fugaz da consciência: a imagem poética" (BACHELARD, 1988, p. 97). O percurso para atingir a imagem poética em seu cerne

passa necessariamente por um sistema de autorreferenciação quando a imagem se reafirma:

Admitindo uma imagem poética nova, experimentamos seu valor de intersubjetividade. Sabemos que repetiremos para comunicar nosso entusiasmo. Considerada na transmissão de uma alma para outra, vê-se que uma imagem poética escapa às pesquisas de causalidade. [...] nada prepara uma imagem poética, nem a cultura, no modo literário, nem a percepção, no modo psicológico. Portanto, chegamos sempre à mesma conclusão: a novidade essencial da imagem poética coloca o problema da criatividade do ser falante (BACHELARD, 1988, p. 100).

O filósofo avança em seus estudos a partir do que chamou de “topoanálise” a qual para ele “seria então o estudo psicológico sistemático dos lugares físicos de nossa vida íntima” (BACHELARD, 1988, p. 114). Trata-se de uma análise espacial em termos fenomenológicos, privilegiando inferências interdisciplinares da relação do ser humano com o mundo; em outros termos, a topoanálise também vai representar “a investigação do espaço em toda sua riqueza, em toda sua dinamicidade literária. O topoanalista busca desvendar os mais diversos efeitos de sentido criados no espaço pelo narrador: psicológicos ou objetivos, sociais ou íntimos, etc” (FILHO, 2007, p. 33).

A obra de Bachelard (1988) é composta de dez capítulos nos quais o autor debruça-se sobre as imagens da intimidade, “imagens que atraem” (BACHELARD, 1988, p.108), ou seja, os espaços da casa, seus móveis, segredos, cantos, interiores e equivalentes na natureza, como o ninho e a concha. Bachelard inicia a obra pormenorizando a imagem poética que, enquanto uma linguagem da novidade não se afirma pela retroalimentação do passado; pelo contrário, o autor coloca a imagem poética em sua fenomenologia como a presentificação do instante (tempo) em uma imagem, um objeto (no espaço). Para tal tarefa, Bachelard elenca o fenomenólogo como alguém apto a investigar as imagens poéticas com a devida sensibilidade, pois, ainda que se trate de imagens dolorosas, a poesia, pela beleza de sua linguagem, faz despertar uma purificação em quem a estuda, (no caso, o fenomenólogo).

Bachelard coloca-se contra a psicologização da leitura poética, muitas vezes feita por psicólogos e psiquiatras, os quais buscam entender o comportamento dos poetas em vez de procurarem na poesia a transcendência da lógica humana: a emoção, a imaginação e a criatividade da linguagem poética. Segundo o autor, o primeiro peca pelo excesso de descrição, o segundo pelo excesso de interpretação dos sentimentos que motivaram a criação da imagem poética. Apesar de se valer de uma abordagem interdisciplinar, Bachelard, em nome da fenomenologia, irá preferir

outros campos do saber por não isolarem a imagem poética em suas análises. Ou seja, na leitura literária fenomenológica é que o entendimento e a significação da imagem poética tomam corpo, fazendo do leitor e de sua subjetividade coautores do texto literário. Cabe ressaltar que é uma marca qualitativa de uma literatura que se propõe a dialogar, instigar e convidar o leitor a participar de sua trama.

O autor estende suas críticas também à figura do filósofo, que por seu excesso de explicações grandiloquentes, acaba por perder a poesia que mora nas pequenezas. Para ele, o filósofo “deve esquecer seu saber, romper com todos os hábitos de pesquisas filosóficas, se quiser estudar os problemas colocados pela imaginação poética” (BACHELARD, 1988, p. 95). Não menos importante foi a crítica de Bachelard dirigida aos críticos literários, cuja leitura, a seu ver, é excessivamente rígida pois, “julga uma obra que não poderia fazer, e mesmo, no testemunho de fáceis condenações, uma obra que ele não desejaria fazer” (BACHELARD, 1988, p. 101). A leitura ideal para o autor, baseia-se numa completa devoção à fruição da leitura, pois ele considera que “a arte é, então, uma reduplicação de vida, uma espécie de emulação nas surpresas que excitam nossa consciência e a livram do torpor” (BACHELARD, 1988, p. 106).

Faremos, aqui, um parêntese no sentido de esclarecermos brevemente os conceitos de crítica e teoria literárias segundo a ótica dos estudos literários, para vermos como a fenomenologia de Bachelard se aproxima do papel da teoria literária, assim como sua concepção de crítica literária se aproxima - guardadas as devidas proporções epistemológicas - do conceito de crítica pela própria área literária.

Diferentemente da aplicação de “teoria” em outras áreas, a teoria literária não ensinará como escrever um romance ou criar alguns versos rimados. A teoria literária compreende o conhecimento, a aprendizagem e o descritivismo acerca da obra literária. Deve-se falar de uma experiência com a literatura, não excluindo as sensações e percepções, ainda que estejam sob o jugo de serem rotuladas como “não-acadêmicas”. Teorizar literatura é falar sobre implicitudes, e para isso é necessário desenvolver a sensibilidade. Fruto dos ideais românticos, a teoria da literatura nasceu no século XIX, relacionando-se com as considerações filosófico-estéticas acerca da natureza, da arte e sobre o conceito de beleza e valor. Antoine Compagnon, em sua importante obra *O demônio da teoria: literatura e senso comum*, esclarece o devido papel da teoria:

Mas teoria da literatura não é filosofia da literatura, não é especulativa nem abstrata, mas analítica ou tópica: seu objeto são o/os discursos sobre a literatura, a crítica e a história literárias, que ela questiona, problematiza, e cujas práticas organiza. A teoria da literatura não é a polícia das letras, mas de certa forma é sua epistemologia. [...] A teoria se opõe ao senso comum. (COMPAGNON, 2001, p. 20-21. Grifo do autor. Trecho adaptado.)

Antes de mera glosa ou leitura injuntivas, a teoria vai analisar as práxis literárias como a crítica e a história e seus pormenores epistemológicos. Seu caráter reflexivo torna-a uma metacrítica que espelha a autorreferencialidade da própria obra. Convém, aqui, uma definição de crítica e sua divergência com a teoria, ainda que seus limites sejam bastante tênues.

Herança grega, do *kritikós*²⁵, o termo “crítica”, que antes se designava como o trabalho de restauração, comparação, classificação e julgamento de textos da antiguidade, manteve muito de sua raiz categorizante. A crítica atual irá analisar textos literários específicos e seu discurso irá acentuar a *experiência* literária, avaliando os sentidos e efeitos da literatura. Por projetar-se na obra e emitir juízos de valor, “seu lugar ideal é o salão, do qual a imprensa é uma metamorfose, não a universidade” (COMPAGNON, 2001, p. 22). Diferente da teoria, a crítica tem grande circulação em jornais voltada para um público heterogêneo e, portanto, apresenta um nível de informatividade linguística mediana. Na tentativa de estabelecer maior nitidez conceitual acerca dos estudos literários, Roberto Acízelo de Souza assim define a crítica:

Com relação à crítica literária, podemos chegar às formas de sua atualidade verificando os significados atribuídos hoje à expressão, que são os seguintes: 1º - sistema do saber sobre a literatura, significado coincidente com o termo *teoria da literatura*; 2º - estudo analítico de composições literárias específicas, norteado por conceitos e métodos da teoria da literatura (ou da crítica literária, tomando-se essa expressão no sentido anteriormente referido); 3º - apreciação pessoal de composições literárias específicas, sem preocupação analítica e de modo alheio a qualquer sistema de conceitos reconhecíveis (SOUZA, 1992, p. 380).

Ao pensarmos a literatura como um elemento em si mesma, é preciso considerar seu contexto histórico-social, a fim de posicioná-la na sociedade. Esta última sofreu um grande impacto com a inserção dos novos meios de comunicação através dos dispositivos eletrônicos: o modo de experienciar a vida mudou

²⁵ Cf. SOUZA, Roberto Acízelo de. “Teoria da literatura”. In: JOBIM, José Luis. (org.). *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1992, p. 378. Aqui, o autor discorre acerca das acepções originárias do termo “crítica” até a sua evolução atual.

completamente, como um *mise en abyme* de informações ansiosas. Tempos sofismáticos, nos quais a vertigem da velocidade não permite ao indivíduo vivenciar plenamente os aprofundamentos aos quais o texto literário nos convida. Os estudos bachelardianos coadunam, portanto, com a ideia literária de resistência ao tempo da pressa, já que tanto a fruição da leitura literária como a análise fenomenológica exigem de seu agente sensibilidade, paciência e perspicácia.

De acordo com Bachelard, a percepção que capta a imagem relaciona-se diretamente com a experiência (empirismo); em contrapartida, o ser humano irá, através da imaginação, redimensionar sua compreensão acerca da realidade, pois “toda grande imagem é reveladora de um estado de alma” (BACHELARD, 1988, p. 155). Enquanto formadora de imagens, a imaginação vai dar seu “tom” às matérias fornecidas pela percepção, recriando e modificando o modelo de imagem original. A imagem pede, portanto, uma junção entre o dado e o imaginado, pois, “por sua novidade, por sua atividade, a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio. Ela advém de uma *ontologia* direta” (BACHELARD, 1988, p. 155. Grifo do autor). É preciso, portanto, para a ação imaginária, uma desfiguração das imagens da razão, de modo que o que mais se aproxima da imaginação é, antes da imagem, o próprio imaginário, dada a sua potência criativa, nova e essencialmente mental. Segundo o pensador Michel Maffesoli, o imaginário é assim entendido:

Em geral, opõe-se o imaginário ao real, ao verdadeiro. O imaginário seria uma ficção, algo sem consistência ou realidade, algo diferente da realidade econômica, política ou social, que seria, digamos, palpável, tangível. [...] *Não é a imagem que produz o imaginário, mas o contrário. A existência de um imaginário determina a existência de conjuntos de imagens.* A imagem não é o suporte, mas o resultado (MAFFESOLI, 2001, p. 74-76. Trecho adaptado. Grifo nosso).

Nessa direção, o imaginário será caracterizado por Bachelard como uma dada quantidade de imagens mentais que vão, através da imaginação, suplantar as imagens originais da realidade, livrando-se de tal matriz empírica. Este espaço do imaginário é também o da memória, posto que essa é fruto da seleção de imagens passadas pelo crivo das paixões do indivíduo experienciadas no tempo. Em sua relação indissociável com o tempo, o espaço vai figurar como o “chão”, o pano de fundo dos acontecimentos, através dos quais cremos ser possível nos reconhecer ou aos que nos são próximos, quando na realidade o que se pode perceber é

uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo, que no próprio passado, quando vai em busca do tempo perdido, quer 'suspender' o vôo [sic] do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. O espaço serve para isso (BACHELARD, 1988, p.114).

Lembrando a obra-prima de Marcel Proust *Em busca do tempo perdido*, cujo narrador em primeira pessoa e protagonista vai em busca de suas antigas vivências para além do icônico e lindo excerto onde Marcel (o narrador) acessa as ditas memórias involuntárias num êxtase saudosista quando molha as *madeleines* no chá, essa obra é considerada uma catedral literária de mais de três mil páginas, apresentando diversos momentos nos quais tanto o tempo quanto o espaço e até mesmo o narrador estão suspensos na angústia do momento: "E quando despertasse no meio da noite, como ignorasse onde me encontrava, nem mesmo saberia, no primeiro instante, quem era" (PROUST, 2004, p. 22). Isso ocorre pois não é possível reviver os fatos passados; apenas podemos elencá-los numa grande abstração sucessiva. O narrador proustiano vagueia entre tempos e espaços, sublinhando a ação corrosiva do tempo e revivendo-a através do espaço. Sua narrativa, tão íntima quanto os espaços bachelardianos, vai transportar não só o protagonista, mas também os leitores, dada a riqueza descritiva e sinestésica dos ambientes. Coadunando com a poética proustiana, Bachelard diz: "É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de uma duração concretizados em longos estágios. O inconsciente estagia. As lembranças são imóveis e tanto mais sólidas quanto mais bem espacializadas" (BACHELARD, 1988, p.115).

Além de ser um lugar de imagens e memórias, o espaço também se torna uma trilha do devaneio, conceito caro a Bachelard, sobretudo quando analisado na literatura. O autor afirma que, na poesia, o devaneio é muito mais um estado de espírito, uma consciência em expansão, organizadora e compositora de imagens, do que uma fantasia ou doença psíquica. O devaneio poético vai figurar como uma linguagem que se constrói à revelia dos extremos da razão, brincando com as palavras:

O filósofo intelectualista que quer manter as palavras na precisão de seu sentido, que toma as palavras como as mil ferramentzinhas de um pensamento lúcido, não pode deixar de espantar-se diante das temeridades do poeta. Entretanto, um sincretismo da sensibilidade impede que as palavras se cristalizem em sólidos perfeitos. Uma ambiência nova permite à palavra entrar não só nos pensamentos, mas também nos devaneios. A linguagem sonha (BACHELARD, 1988, p. 205)

O sonho bachelardiano prega “peças” na formalidade linguística, afluindo, nas palavras, a maleabilidade daquilo que é novo, o frescor do lirismo que traz a capacidade de dialogar com figuras dissonantes, irreais, tão próximas do universo onírico. Se brincar é o ato próprio da criança, nada é mais coerente, posto que é ela o poeta em efervescência, dado o olhar despido de todo automatismo e verniz social que irmana-se do seu olhar artístico.

O espaço tem, na obra de Bachelard, um papel central, sobretudo a implicação do espaço com a literatura, e desta em sua forma mais imagética: a poesia. De acordo com Luis Alberto Brandão (2013), os aspectos que compõem a imagem espacial sob a ótica fenomenológica na obra bachelardiana passam pela ideia do arquétipo, cujas figuras são estruturadas e pressupostas de um conhecimento já difundido, sem margens para elucubrações contingenciais ou incertezas. O arquétipo parte de uma imagem formada no inconsciente coletivo, herdada biologicamente, não passando pela variação histórica, sendo uma “concepção de arte que outorga a si mesma valores indiscutivelmente perenes” (BRANDÃO, 2013, p. 91).

Enquanto um fenômeno do ser, a imagem bachelardiana “sempre é singular, simples, anterior ao pensamento, pressupondo assim uma consciência ingênua” (BRANDÃO, 2013, p.89), a qual coaduna com a visão infantil do mundo, cuja visão e curiosidade serão uma espécie de inauguração perceptiva do mundo. Na esteira da topofilia, onde analisam-se as imagens de espaços felizes e o seu ideal, a obra de Bachelard é considerada com “alta carga de sedução” (BRANDÃO, 2013, p. 89), já que esse regime positivo traz uma função terapêutica para a imaginação e uma recusa das imagens dissidentes da modernidade, quando o filósofo exclui de sua análise a figura das cidades. Segundo Brandão, Bachelard apresenta em seu trabalho características mais conservadoras, como ambiguidade e preferência por artistas românticos e, por isso, ele se coloca contra as figuras de ruptura da modernidade:

Apesar de ser recorrente em vários textos, e de estar presente na definição de imagem, a ambivalência não desempenha papel transgressivo no pensamento bachelardiano. Pelo contrário, o movimento que ela torna possível opera em nome da busca de reequilíbrio imaginária. Assim, não é incorreto inferir que a noção de imagem espacial do autor é tendencialmente conservadora. Trata-se, porém, de um conservadorismo ambíguo, já que a imaginação bachelardiana atua, prioritariamente, contra o império da razão e contra a prevalência da “imaginação formal” (BRANDÃO, 2013, p. 90)

Sua ambivalência está em lançar mão de uma análise arquetípica que parte de figuras já estruturadas e, ao mesmo tempo, requerer do fenomenólogo um olhar de novidade que a imagem poética relacionada ao espaço traz, relacionando-se com o olhar de estranhamento. Essa ideia de não-familiaridade vai se relacionar com a ideia de ruptura da modernidade, abrindo também um caminho para nos aproximarmos das obras tipicamente modernas dos autores escolhidos para esta tese.

Brandão assinala, por fim, a imagem do espaço bachelardiano como um local de transição por colocar-se ao lado da arte e da imaginação, teorizando sobre o cotidiano em detrimento de uma racionalização excessiva capaz de expurgar a sensibilidade poética e estável dos mitos e arquétipos através da historicização radical, pois, na imagem bachelardiana, “pode-se reconhecer uma espécie benevolente, simpática de anacronismo ou de ingenuidade – a qual, porém, é francamente a-histórica e sobremaneira metafísica” (BRANDÃO, 2013, p. 91).

O que se pode afirmar da bela obra de Gaston Bachelard é que ela compõe uma união entre o espaço e a literatura através das (belas) figuras da poesia enquanto lar da linguagem, sem excluir as experiências pessoais do rigor científico com que analisa os arquétipos humanos em suas reminiscências psicológicas enquanto um “processo de desfolhamento gradual e paciente das camadas das coisas, até atingir seu significado mais íntimo” (DIMAS 1985, p. 44).

Trataremos, por fim, dos espaços de confinamento, que, no entendimento de Erving Goffman (1974), são chamadas de instituições totais, cuja característica maior se dá pelo simbolismo do “fechamento”, uma barreira social em relação ao mundo exterior. São pensadas para abrigar pessoas incapazes, mas inofensivas, como é o caso dos asilos e orfanatos; para abrigar os ditos incapazes de cuidarem de si, mas que oferecem certo risco à sociedade (ainda que de forma não intencional), caso dos leprosários, hospícios e clínicas de reabilitação; há também as instituições criadas para proteger a sociedade de indivíduos que oferecem um risco intencional, como no caso de prisões, reformatórios e campos de prisioneiros de guerra; existem também instituições cujo objetivo é realizar algum trabalho de modo mais intenso, caso dos quartéis, escolas internas, navios e campos de trabalho. Por fim, há locais que oferecem uma certa fuga do mundo por via da religiosidade, como no caso de conventos, mosteiros, claustros e locais de retiro espiritual.

O confinamento traz uma conotação negativa por apresentar como característica das referidas instituições a proibição de saídas, um sistema de segurança para que essas saídas não aconteçam, como muros altos, arames farpados, câmeras de segurança, grades e cercas. Outra grande característica desses locais é que todas as atividades (o descanso, o lazer e o trabalho) são feitas no mesmo lugar, com um grande grupo de pessoas e em horários pré-estabelecidos pela gerência da instituição. O confinamento, portanto, é uma reclusão, é colocar-se à parte da sociedade e do mundo, e isso pode se dar não apenas nas referidas instituições ou na mera solidão; é possível confinarmos-nos em plena multidão no cárcere mais sutil, não obstante real: na prisão da mente. Segundo a Organização Mundial de Saúde (OMS)²⁶, nos tempos pandêmicos de confinamento social em que todos passamos pela experiência do recolhimento, a incidência do aumento de doenças mentais foi muito significativo, mas o que isso nos diz? Que o estudo acerca do confinamento representado pela arte pode nos auxiliar não apenas a lidar com o confinamento social, mas compreender as camadas mais sensíveis do comportamento humano em situações extremas como no caso das doenças mentais.

Grande parte da obra de Maura Lopes Cançado foi escrita por ela, enquanto estava internada em hospícios. Suas revelações, além de uma crítica social sobre a situação precária na qual se apresenta estas instituições, é também uma prova da potência literária de transpor a dor da doença em beleza e sensibilidade. Os espaços fechados também fizeram parte do projeto estético de Samuel Beckett, fossem na prosa, poesia, teatro ou televisão. Em *Malone morre* o personagem definha num quarto de asilo, em *Companhia* o personagem perde-se em pensamentos num quarto escuro sozinho, em *Play*, *Fim de Partida* e *O inominável* vemos personagens encerrados em jarros/latões, assim como vemos também o confinamento físico nas cadeiras de roda ou no simples sentar imóvel como em *Rockabye*, *Última fita de Krapp* e *Improviso de Ohio*, para citar apenas alguns trabalhos nos quais os espaços de confinamento estão presentes. Beckett não apenas criou esses espaços, mas trabalhou com eles, ao tornar-se dramaturgo e diretor, experienciando o espaço em sua ação estética. Suas obras provêm da imaginação de um espaço de confinamento que sugere sempre a existência de outros espaços, ainda que eles não se concretizem como no caso de *O despovoador*: O cilindro é um espaço fechado, mas os

²⁶ Cf. <https://bvsmis.saude.gov.br/saude-mental-e-a-pandemia-de-covid-19/>

buscadores, exatamente por buscarem inutilmente uma saída, criam os nichos, ou seja, microespaços dentro do cenário que já fora apresentado, possibilitando ao leitor e ao pesquisador uma multiplicidade de leituras interpretativas.

A escolha por locais fechados pode não apenas mostrar um interesse pessoal por parte dos autores – lembrando que as internações de Maura Lopes Cançado foram voluntárias –, mas propiciar novas leituras e explorar múltiplos significados estéticos, filosóficos e políticos que a manipulação dos corpos dos personagens destes espaços demonstram.

Nossa intenção, aqui, é buscar uma forma de enxergar esses temas tão complexos através da literatura, como os espaços fechados podem ajudar a criar significados dentro das obras, sobretudo por causa da proximidade cultural entre espaços de reclusão e doenças mentais e quais imagens estão vinculadas a ambos. A importância deste trabalho se dá por tentar compreender os espaços de reclusão pela ótica artística, enquanto um retrato humanizador das doenças que não sangram, mas nem por isso são menos pungentes. Enquanto seres do século XXI, somos bombardeados com imagens, e estudá-las em seus significados e simbolismos é trazer um pouco de luz para o jorro de informações que nos rodeiam. Dessa forma, nosso trabalho irá investigar como as imagens dos espaços de confinamento irão contribuir para a loucura dos narradores/personagens.

2.1 – Situando a poética: o espaço e a criação de imagens na literatura

“Um mundo[...] é sempre uma distribuição polêmica das maneiras de ser e das ‘ocupações’ num espaço de possíveis”.

Jacques Rancière, *A partilha do sensível: estética e política*.

A faculdade da visão dentro da literatura é importante, não apenas para que possamos, através dela, codificar os signos linguísticos em mensagens, mas também para que possamos criar imagens mentais construídas através das narrativas. Por isso, é coerente quando afirmamos que estamos rodeados de imagens, tendo elas um grande poder tanto de atração quanto de expulsão. E qual seria o papel das imagens na sociedade hoje? A imagem é um reflexo do mundo engendrado pela (e na) mente humana. De acordo com a autora Anne-Marie Christin, “a escrita nasceu da imagem e, seja qual for o sistema escolhido, o do ideograma ou do alfabeto, sua eficácia procede unicamente dela” (2006, p. 17). Nesse sentido, ao pensarmos nas imagens na literatura, é possível compreender o quanto a imagem contribuiu para a invenção e evolução da escrita, em outras palavras “a escrita não reproduz a palavra mas a torna visível” (ARBEX, 2006, p. 17).

Segundo Walter Benjamin (1996), a experiência provinda da narrativa está em vias de extinção, pois agora o homem moderno foi aureolado com o episódio da degradação moral e da pobreza: a guerra. Benjamin afirma que os combatentes voltaram “mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável” (1996, p.198). Não é mais possível que tenhamos a nostálgica narrativa de marujos ou camponeses, profundos em seus conhecimentos sobre o espaço e o mundo. Tudo o que resta agora é a solidude – do romance – e o silêncio. O narrador clássico é uma figura magistral coroado por Benjamin como o “justo que se encontra consigo mesmo” (1996, p. 221); contudo, as características dos personagens-narradores das narrativas pós-modernas aqui elencadas vão se afastar desse modelo, ao apresentarem traços de personalidades complexas, plurais e mutáveis. Para Eduardo Coutinho

O pós-moderno põe em xeque princípios como valor, ordem, significado, controle e identidade, que construíram premissas básicas do liberalismo burguês, e se erige como um fenômeno fundamentalmente contraditório, marcado por traços como o paradoxo, a ambiguidade, a ironia, a

inderterminação e a contigência.(...) Em virtude de seu cunho contraditório e do fato de operar dentro do próprio sistema que procura subverter, o pós-moderno dificilmente pode ser considerado como um novo paradigma, porém é inegável que ele sinaliza a arena de emergência de algo novo” (COUTINHO, 2008, p. 40).

Apesar de o pós-moderno apresentar conceitos bastante “escorregadios”, optamos, nesta pesquisa, por adotar a visão de Coutinho no que tange ao *corpus* literário escolhido. Tal volatilidade da estrutura de composição narrativa justifica-se para possibilitar a movimentação do olhar dos personagens-narradores que irão reverberar nos sucessivos estratos do foco narrativo, visando à manifestação da alteridade. As sucessivas focalizações narrativas de um ou outro personagem-narrador em suas aproximações, distanciamentos (e até interferências) vão favorecer a visão para – e sobre – o que é diferente. Em outros termos, “a ficção existe para falar da incomunicabilidade de experiências: a experiência do narrador e a do personagem. A incomunicabilidade, no entanto, se recobre pelo tecido de uma relação, relação esta que se define pelo olhar” (SANTIAGO, 2000, p. 52).

O personagem-narrador pós-moderno é socialmente um produto político que estimula a busca por inovações nos meios de construção e recepção de produtos culturais na sociedade pós-industrial, ao mesmo tempo em que contesta a ideia de lugar-comum como meio de obliteração da alteridade. Associando-se ao pensamento de Benjamin, Silviano Santiago também falará da informação (ao invés da experiência) como uma potência narrativa da modernidade, pois o narrador pós-moderno é aquele que “quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador (...) [é] o narrador que olha para se informar (e não o que narra mergulhado na própria experiência)” (SANTIAGO, 2000, p. 45).

Portanto, voltaremos nossos olhares para os personagens-narradores das obras escolhidas, como forma de elaborar um discurso acerca da pobreza não apenas da experiência, mas da própria palavra, que, apoiando-se nas imagens e no espaço, irá comunicar a experiência da loucura. A literatura aqui elencada basear-se-á na movimentação do olhar e “de corpos que se deslocam com sensualidade e imaginação, inventando ações silenciosas dentro do precário. Inventando o agora” (SANTIAGO, 2000, p. 58).

As obras pós-modernas, com seus enredos que refletem o desencanto e o mal-estar de uma sociedade emocionalmente esgotada, destacam-se por apresentar imagens que chamam a atenção para a sua importância. Essas imagens, como o

quadrado, a espiral e o cilindro, ganham destaque em detrimento dos grandes feitos de um provável herói literário, porque elas articulam toda a frustração do discurso pós-moderno, expressando sua afinidade semântica com a desrazão. O espaço e as imagens nessas obras veiculam a confusão mental e a desarticulação presentes nas narrativas, refletindo as pobrezaas da experiência benjaminiana. Essas imagens, portanto, desempenham um papel fundamental na representação e compreensão do contexto pós-moderno retratado nas obras literárias.

No último tópico, comentamos acerca das noções espaciais kantianas e de suas inegáveis relações com a subjetividade da percepção do sujeito. Assim como o fazer literário ancora-se na organicidade sensitiva, as imagens que compõem o espaço literário irão depender da sensibilidade perceptiva do leitor.

Nessa esteira da construção de experiência da *sensibilia*, a obra de Maura Lopes Cançado forja, enquanto uma vivência estética, uma maneira peculiar – ainda que sob o signo da loucura – de criar coerência para si e para o espaço que a envolve. Tal atitude a aproxima, de certo modo, de um quadro esquizofrênico, já que ela se reparte em outra metade, em um movimento guiado pela subjetivação ficcional, o que lhe permite, mesmo estando rodeada pelos muros de uma loucura institucionalizada, criar para si outras vivências que a arte literária pode possibilitar.

Maura Lopes Cançado se destacou no espaço literário por sua forte denúncia social, que se reflete em sua narrativa com uma articulação simbólica simultaneamente poderosa e sensível. Através da subjetividade de um olhar autobiográfico e dos inevitáveis reflexos entre sua vida e obra, Maura Lopes Cançado se envolveu intensamente em sua escrita. Ela era um sujeito ativo em seu corpo físico, movimento, escrita, olhar, rebeldia, reflexão e sentimentos vivos, os quais foram incorporados em sua história, juntamente com tantos outros sinais de dor trazidos por suas memórias de hospícios.

Seu espaço é construído a partir de símbolos imagéticos e metafóricos, não pelo purismo racional, mas, através da percepção, a autora vai traçando sua ambientação narrativa. Segundo o filósofo Maurice Merleau-Ponty “Na percepção, nós não pensamos o objeto e não nos pensamos pensando-o, nós somos para o objeto e confundimo-nos com esse corpo que sabe mais do que nós sobre o mundo, sobre os motivos e os meios que se têm de fazer sua síntese (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 320)”. Sua relação com o espaço extrapola tanto a experiência estética quanto sensitiva, constituindo-se numa implicação de afeto com seu universo. As sensações

físicas da narradora são transferidas para essa atmosfera, emaranhando-se em corpo, emoções, imagens, transformando tudo isso numa só consciência narradora:

Portanto, nós não reduzimos a significação da palavra e nem mesmo a significação do percebido a uma soma de “sensações corporais”, mas dizemos que o corpo, enquanto tem “condutas”, é este estranho objeto que utiliza suas próprias partes como simbólica geral do mundo, e através do qual, por conseguinte, podemos “frequentar” este mundo, “compreendê-lo” e encontrar uma significação para ele. (MERLEAU-PONTY, 1999, p.317).

Para Merleau-Ponty a fala age enquanto uma modalidade de expressão, segundo a qual o sujeito falante age conforme sua vontade de comunicação. O filósofo classifica a comunicação entre fala falada e fala falante. A linguagem falada classifica-se como “aquela que o leitor trazia consigo, é a massa das relações de signos estabelecidos com significações disponíveis, sem a qual, com efeito, ele não podia ter começado a ler” (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 41). Assim como a fala falante é, para o autor “a interpelação que o livro dirige ao leitor desprevenido, é aquela operação pela qual um certo arranjo dos signos e das significações já disponíveis passa a alterar e depois transfigurar cada um deles” (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 41). Desse modo, é possível afirmar que não há, para o filósofo, o pensar que se desarticule da vontade comunicativa em suas mais variadas nuances expressivas (linguagens verbais, linguagens não-verbais, texturas, cores, enfim, todos os signos que visem a comunicação).

A espacialidade verbal de Maura Lopes Cançado cria uma amálgama entre as funções físicas do corpo da escritora, as relações com outras personagens, sua interação com o espaço e a densidade de sua influência no conteúdo narrativo. A particularidade que a autora coloca no sentido do olhar, a riqueza sinestésica que é possível perceber nessas metáforas, dá a elas um alojamento de memórias através dos sentidos na simbiose quase infantil onde ver, pegar, escrever é *sentir*: “Meus olhos perdidos. Sou olhos. Sou?” (CANÇADO, 2016, p. 11).

Segundo Custódio e Jardim, “A linguagem literária de Maura é a de corpo-vivido ou corpo-próprio, não há dicotomia entre realidade e consciência, ou seja, entre o corpo da narradora e o meio, resvalando, para uma perspectiva fenomenológica merleau-pontyana, com um novo modo de conceber o corpo” (CUSTÓDIO; JARDIM, 2013, p. 281). Os autores ainda afirmam que “o tempo para Maura é sempre o presente” (CUSTÓDIO; JARDIM, 2013, p. 284), o que se faz bastante coerente diante

da escrita do diário *Hospício é Deus* e de muitos dos contos que compõem *O sofredor do ver*. Contudo, apesar de concordarmos com o posicionamento apresentado, é preciso ressaltar que, no conto *No quadrado de Joana*, Maura Lopes Cançado não exatamente nega o passado, mas quer criar um novo tempo. Em outros termos, ela vai além de uma mera negativa temporal ou diacrônica e suplanta essa formalidade através de experimentações da linguagem, atingidas por performances físicas da personagem Joana. Isso coaduna com o discurso dos autores, de certo modo, mas eles deixam de lado um detalhe importante relativo à temporalidade e à linguagem, ou seja, um dos pilares estéticos da escrita de Maura Lopes Cançado. Alguns trechos do conto comprovam essa busca de um tempo inventado, uma linguagem virgem, seja por causa da condição psicológica, ou seja, por uma inovação literária: o seu tempo é alegação de uma substância movediça.

Na busca pela “nova linguagem” e, por querer escapar das amarras das convenções linguísticas, a narradora prefere dizer que sua personagem “Nasceu inaugurando um tempo. É o marco da nova época” (CANÇADO, 2016, p. 17) a chamar isso de presentificação e cair nas malhas do óbvio, pois “Não lhe foi dada ainda uma linguagem adequada e não consegue pensar sem palavras.[...] Joana enquadra-se no momento” (CANÇADO, 2016, p. 16. Grifo nosso). Esse novo tempo e nova linguagem são compostas, portanto, dos movimentos de Joana, de sua extrema consciência corporal, das formas imagéticas espalhadas pelo pátio numa dualidade entre curvas e retas, onde “Joana acredita no que é e na certeza do seu tempo. Está só, no quadro ainda infecto de moscas e serpentes ondeadas. Dançam ao seu redor e Joana não tem palavras. No tempo quadrado vive-se sem elas na perfeição das coisas” (CANÇADO, 2016, p. 16-17).

Desse modo, pode-se afirmar que não há uma preservação física do tempo passado, pois o entendimento é constantemente do tempo presente; o sujeito ancora-se no instante, jamais em fatos pregressos. Isso posto, toda interpretação será capaz de gerar novos sentidos, novas percepções dos acontecimentos. Segundo Merleau-Ponty, tais eventos são assim observados: “um fragmento conservado do passado vivido no máximo só pode ser uma ocasião de pensar no passado, não é este que se faz reconhecer; o reconhecimento, quando se quer derivá-lo de qualquer conteúdo que seja, sempre se precede a si mesmo” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 554). Na fenomenologia de Merleau-Ponty, o tempo é entendido como uma fluência contínua, um campo de experiência que está intimamente ligado à nossa corporeidade. Em vez

de uma noção objetiva e quantificável, o tempo é vivido e sentido através de nossas experiências concretas. O corpo é considerado central na percepção do tempo, pois é o meio pelo qual experienciamos as mudanças e os eventos que ocorrem ao nosso redor.

A fenomenologia da percepção de Maurice Merleau-Ponty e a obra de Samuel Beckett têm algumas semelhanças, principalmente em relação à abordagem da experiência humana e à questão da subjetividade, dando destaque aqui às questões do espaço, percepção e corpo. Para o filósofo, o corpo é um instrumento fundamental de interação com o mundo, argumentando que nossa percepção é sempre incorporada e situada em um contexto específico. Segundo Rabelo (2008, p.117), “antes que as coisas sejam apreendidas pela reflexão como entidade objetiva, existe uma comunicação com elas, que se nutre de nosso co-pertencimento a um ambiente ou espaço existencial”.

Portanto, é possível afirmarmos que ao longo de nossa existência insuflamos nos objetos, no espaço, no tempo, a nossa materialidade. Nossa interação física com o mundo – dos mais banais movimentos, como tomar um café, ao disparo de uma arma – indica uma inegável interação de nossos corpos numa troca com os objetos, alargando os sentidos. Nessa ação, o corpo sustenta uma conexão entre as coisas e com outros indivíduos. Assim, Merleau-Ponty assegura “A identidade da coisa através da experiência perceptiva é apenas um outro aspecto da identidade do corpo próprio no decorrer dos movimentos de exploração” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 252). O trabalho do filósofo investiga, dentre outras temáticas, como o corpo e a experiência sensível influenciam a compreensão e a interpretação do mundo ao nosso redor. Contudo, cabe trazeremos a opinião de Rabelo para este debate: “Na *fenomenologia da percepção* a temática do espaço ocupa papel de destaque. Não me parece exagerado dizer que a fenomenologia do corpo é também uma fenomenologia do espaço no sentido em que corpo e espaço formam um sistema integrado” (RABELO, 2008, p. 107). Desse modo, o corpo analisado pelo viés merleau-pontyano, será um corpo em interação com o espaço, um corpo dotado de percepção, um corpo que é mais olhos que qualquer outro órgão, a fim de sentir tudo que o cerca.

Ao aplicar os princípios fenomenológicos de Merleau-Ponty na obra de Samuel Beckett, podemos examinar como o espaço teatral em "Quad I+II" reflete a relação entre os personagens e o ambiente em que estão inseridos. Merleau-Ponty argumenta que a percepção e a compreensão do espaço são moldadas pela perspectiva e

experiência subjetiva do indivíduo. Portanto, ao analisar o espaço na peça de Beckett, podemos investigar como ele é construído e vivenciado pelos personagens, e como essas vivências afetam sua percepção do mundo e sua própria identidade no contexto teatral. Além disso, a fenomenologia de Merleau-Ponty destaca a importância do corpo e da ação como elementos essenciais da experiência humana.

No caso de "Quad I+II", é relevante explorar como os personagens interagem com o espaço cênico e como essa interação influencia sua percepção e existência durante a encenação. Isso pode envolver a análise dos gestos corporais, das relações espaciais entre os personagens e os elementos cênicos, bem como a consideração da linguagem teatral utilizada na peça. Há, em *Quad*, uma exploração artística da limitação física e da repetição, na qual os personagens executam seus movimentos em um ciclo contínuo. Mediante essa estrutura repetitiva, Beckett aborda questões existenciais e filosóficas de grande relevância, como a natureza da identidade, as interações humanas e a busca por significado.

De maneira geral, as obras aqui elencadas possuem uma força imagética na seleção de suas formações que transcendem os liames da linguagem expressiva, incitando-nos não apenas à aventura interpretativa, mas ao jogo das sensações sinestésicas. As obras irão pendular entre a catedral e o laboratório na experiência do olho: "O narrador que olha é a contradição e a redenção da palavra na época da imagem. Ele olha para que o seu olhar se recubra de palavra, constituindo uma narrativa" (SANTIAGO, 2000, p. 60). Se o narrador apenas olha, é porque já não há o que contar, somente observar. Então, o que resta é explorar o espaço literariamente, já que esse possui em suas virtualidades a realização de eventos. Em outros termos, o espaço antecede a possibilidade de acontecimentos, assim como a imagem, quando se afirma recortada do espaço, do contexto das palavras e histórias, apresenta uma força icônica que dispara ao se esgotar. Assim, espaço e imagem ganham força semântica e imagética quando intentam esgotar o possível: "O que conta na imagem não é o conteúdo pobre, mas a prodigiosa energia captada, prestes a explodir, fazendo com que as imagens nunca durem muito tempo. Elas se confundem com a detonação, a combustão, a dissipação de sua energia condensada" (DELEUZE, 2010, p. 48).

2.2 – Na terra *Samuelis*²⁷

Ser é colocar a forma constantemente em perigo.
Samuel Beckett

Samuel Beckett era artisticamente um escritor bastante dinâmico, investigativo e até provocativo em suas reflexões. Uma de suas últimas obras, *Disjecta* (1983), é dedicada a ensaios e críticas de arte, nas quais o autor demonstra sua extrema consciência crítica e o já conhecido senso disruptivo acerca das certezas calcificadas sobre o tema. Em uma conversa com Georges Duthuit sobre a pintura dos irmãos Van Velde, Beckett expõe não apenas sua opinião em relação às composições do universo pictórico, mas explicita um ponto fulcral de seu próprio projeto estético como um todo: a inescapabilidade da expressão.

Agora, tudo aquilo que deveria nos ocupar e a ansiedade da relação em si mesma, aguda e crescente, como que deslocada para uma zona de sombra mais e mais intensa por um sentimento de invalidez, de inadequação, de existência às custas de tudo aquilo que ela exclui, tudo que ela obscurece. A história da pintura, lá vamos nós de novo, é a história de suas tentativas de escapar do sentimento de fracasso, por meio de novas relações entre aquilo que representa e o representado, relações mais autênticas, mais amplas, menos excludentes, numa espécie de tropismo em direção a uma luz, sobre cuja natureza as melhores opiniões ainda continuam a variar, e com uma espécie de terror pitagórico, como se a irracionalidade de *pi* fosse uma ofensa contra a deidade, para não falar da sua criatura. Meu argumento, já que estou na chuva, é que Van Velde é o primeiro a desistir deste automatismo estetizado, o primeiro a admitir que ser artista é falhar, como ninguém mais ousou falhar, que o fracasso é o seu mundo e que recuar diante dele é deserção, artesanato e habilidade, prendas domésticas, vida. Não, não, permita que eu expire. Sei que tudo que é preciso agora, para conduzir este assunto horrível a uma conclusão aceitável, é fazer desta submissão, desta admissão, **desta fidelidade ao fracasso, uma nova ocasião um novo termo da relação, de cujo ato, incapaz de agir, obrigado a agir, ele gera, um ato expressivo, mesmo que apenas de si mesmo, de sua impossibilidade e de sua obrigatoriedade** (BECKETT, 2001, p. 182. Grifo nosso.).

O uso das formas e das imagens é certamente muito significativo para Beckett. Contudo, o contrário também é verdadeiro: a imagem do próprio Beckett é importante para as imagens, assim como os aspectos de sua prática artística desenvolveram uma lógica estética que aumenta nosso entendimento da imagem no campo artístico.

²⁷ O termo em questão referencia (e homenageia) o neologismo de um dos grandes teóricos brasileiros sobre a obra de Samuel Beckett: Fábio de Souza Andrade. O professor utiliza o termo em seu livro “Samuel Beckett: o silêncio possível” (2001), indispensável não apenas para o conhecimento da obra beckettiana, mas de sua recepção no Brasil.

Partindo do pressuposto de que a imagem requer do seu espectador uma interpretação, consideremos que essa interpretação da imagem interaja com processos de pensamento. Primeiramente, a imagem enquanto “coisa” exige uma decodificação, a qual o cérebro irá interpretar com base em sensações significativas e colocá-las junto a outros sistemas sógnicos, tal como a linguagem. Por isso, a imagem interage com o processo de criação do pensamento, pois se instaura de maneira mais profunda do que ele.

De fato, a imagem, como algo que é primeiramente sentido e depois relacionado às sensações físicas e à sua apreensão, pode ser entendida como um elemento-chave dentro do processo cognitivo. Para Uhlmann (2007, p. 3), mais do que a criação ou estruturação de um pensamento, a imagem também precede e excede o processo cognitivo. A imagem pode ser entendida como um signo, mas nem sempre. Isso significa que um indivíduo pode falhar na compreensão de uma imagem, ao passo que outro pode encontrar um sentido múltiplo e mutável para ela. Assim, o significado de uma imagem pode ultrapassar os significados atribuídos a ela através de um sistema de significação.

Ademais, o fato de a imagem preceder e exceder o pensamento é algo de igual importância tanto para a área da literatura quanto para a filosofia, apesar de cada uma ter usos específicos da imagem. Essa é uma das maneiras, então, de compreender como a literatura e a filosofia podem interagir com as imagens. As imagens podem transitar entre o discurso literário e o filosófico, sem dúvida, sendo transformadas no processo de tradução, mas também carregando consigo algo em comum, um componente traduzível que é inerente à imagem que é posta em circulação. Esse processo pode ser, e é, uma via de mão-dupla. Ou seja, um filósofo pode pegar emprestada uma imagem de um escritor de ficção, e o contrário também é verdadeiro. Vamos, então, começar com a primeira aproximação.

Enquanto um leitor voraz e um escritor que transitava entre muitas áreas do saber, tais como matemática, música, artes plásticas, teatro, TV, psicanálise, entre outras, a filosofia de muitos pensadores está presente nos trabalhos de Samuel Beckett. Dentre elas, há uma em especial, cuja temática versa a respeito da percepção e, por isso, julgamos sua aproximação com as obras do *corpus* uma interpretação coerente. Trata-se do preceito do bispo George Berkeley (filósofo conterrâneo do autor), *Esse est percipi*, que significa “ser é ser percebido” (DELEUZE, 1997, p. 33). Berkeley afirma que uma substância material não pode ser conhecida em si mesma,

o que se pode conhecer são as qualidades reveladas durante o processo perceptivo. Dessa maneira, o que existe verdadeiramente são conjuntos de sensações; é por isso que "ser é ser percebido". Conhecidamente, Beckett utilizou-se desse pensamento para construir o pensamento de *Film* (único filme de sua carreira), mas isso não quer dizer que o pensamento não possa ser aplicado em outras obras, pois, como vimos anteriormente, em sua conversa com Duthuit, há grande coesão e fidelidade temática em seu projeto estético e poético como um todo.

George Berkeley defendia o Imaterialismo (1710), o qual consistia na afirmação esdrúxula, mas coerente, de que a matéria não existe; em outros termos, o mundo enquanto matéria não existe fora do indivíduo, pondo abaixo o pensamento de muitos pensadores importantes, como Locke, Aristóteles, Descartes e Newton. Segundo a lógica berkeleyana, as coisas que estão no mundo independem do indivíduo para existirem, ou seja, tudo que deixa de ser percebido deixa de existir, reafirmando, assim, a lógica do ser é ser percebido (*esse est percipi*). Assim, a percepção sensível parte do próprio indivíduo, a qual, segundo Berkeley, seria irrefutável. Contudo, para transpor o problema da inexistência do mundo material e sua contingência à sensibilidade humana, Berkeley propôs as seguintes soluções, no sentido de diferenciar a imaginação da realidade concreta: a realidade material é considerada uma ideia que se mostra mais acentuada e ocorre de modo independente da vontade do indivíduo.

O filósofo irá considerar, então, que as coisas permanecem acontecendo independentemente da vontade ou da visão de um sujeito, pois existe uma visão e vontade maiores: a onipotência e onipresença divina de Deus. Por mais que seu cargo clerical justificasse o uso teológico em seu pensamento, Berkeley complementa sua teoria afirmando que ser não é apenas perceber, mas **poder perceber**. O filósofo sustenta que a realidade dos objetos externos é a garantia de que o indivíduo pode vir a percebê-los. Para Mendes (2007, p. 6), apesar de Berkeley apresentar um pensamento que nega a materialidade, já que sua existência não depende do ser humano, "sua filosofia está em perfeita *sintonia com o senso comum*", pois

o que Berkeley explicitamente considera ser "perceber" [...] é tudo aquilo que pode estar *presente a uma mente*, sejam idéias (sic) ou objetos dos sentidos, sejam idéias ou objetos compostos, sejam idéias ou objetos da imaginação, sejam paixões da alma. Além disso, a existência de todos esses [...] [elementos] abrangidos pelo "ser é ser percebido" está em serem percebidas,

conhecidas, imaginadas ou sentidas (todos significados considerados equivalentes) por alguma mente, espírito, alma ou eu (MENDES, 2007, p. 6. Trecho adaptado.).

Baseando-se, então, no axioma do filósofo irlandês, Beckett produziu em 1965 o curta-metragem *Film*, dirigido por Alan Schneider e estrelado por Buster Keaton. Este representa o papel de "O", de objeto, que foge assustado do olhar de "E" (do inglês "eye", que significa olho), representando a câmera-personagem, a qual não consegue escapar da própria percepção. Sob a sombra de Berkeley, Beckett fará de sua temática perceptiva a inanição da visão e a epistemologia essencialmente corrompida que dela deriva. Sua elaborada reintrepretação da fórmula de Berkeley captura também a ambivalente duplicidade do sujeito/objeto que Beckett escolheu investigar. A inexorabilidade da autopercepção aponta para a linguagem, quando esta é alcançada pelo sujeito através de sua alienação para com esta própria linguagem. Vemos que a experiência é atingida através da linguagem e pode ser estimada somente como uma experiência linguística. A presença, portanto, só pode ser reconhecida no movimento dos signos, isto é, na presença dos traços que diacronicamente articulam visibilidade e autopercepção. Enquanto no cinema beckettiano há a crítica visual, em termos narrativos ele expressará o poder do tempo e o valor do silêncio. Borges assevera que

Ao ser perseguido, O é protegido pelo ângulo de imunidade de 45°, mas quando este é ultrapassado, O entra na zona da agonia da percepção. Nestes momentos, O passa a ser percebido não somente pelo outro, mas também toma consciência de si mesmo. Beckett afirma que não deve ficar explícito até o final do filme que o perseguidor, metaforizado pela câmera, não é alguém alheio, mas o próprio eu. [...] Beckett não tinha muito conhecimento dos recursos técnicos, mas queria que um outro tipo de imagem fosse usado para representar o olhar de O. Porém, recusava-se a usar recursos como imagens compostas, planos duplos, sobreposição de imagens, pois não queria muita sofisticação técnica, preferia que a técnica fosse usada a favor do tema, característica que continuou presente nos seus trabalhos para a televisão alguns anos mais tarde (BORGES, 2009, p. 35. Trecho adaptado.).

Ao explorar a técnica a favor do tema, Beckett potencializa as imagens geradas em suas peças, de modo a insuflá-las de significados. Sobre a questão da percepção e visão trabalhadas no curta-metragem, o autor parte da noção fragmentária e tendenciosa que o ser humano faz de si mesmo, e que, ainda assim, é incompleta e falha. O jogo da autopercepção e da percepção alheia estão bastante presentes nas obras de Beckett, nas quais os personagens agonizam o ver a si mesmo e ser visto

por outrem, como nas peças *But the clouds* (1976), na qual M, personagem principal, oculta-se na escuridão para lembrar os tempos que viveu com a mulher amada, em *Improvisto de Ohio* (1980) os dois personagens da peça Leitor e Ouvinte estão um de frente para o outro, ambos cobrindo os olhos com uma das mãos, o que os impede de se olharem, além do cenário estar mergulhado na penumbra.

Já em *Film*, apesar de Beckett utilizar o *esse est percipi* de Berkeley como mote para sustentação da personagem principal em sua relação perceptiva, a frase não aparece explicitamente na obra. A percepção acontece no ato de perceber e ser percebido, já que o indivíduo garante sua existência apenas porque vê o objeto, e este, por que é observado pelo indivíduo. Dessa maneira, a percepção não se dá nas coisas, mas em seu interstício.

Como discutido, a percepção e a visão foram amplamente trabalhadas nas temáticas das obras de Beckett. Uma delas foi *O despovoador* (1970), cuja relação se estabelece no limite entre a ficção narrativa e a reflexão política. Segundo Knowlson em sua obra *Damned to fame: the life of Samuel Beckett* (1996) - única biografia autorizada do escritor - há muitos debates entre os críticos se o conto é alegórico ou retórico (Cf. KNOWLSON, 2014, p. 497).

O texto beckettiano pode ser considerado retórico devido à sua resistência a interpretações simplistas, muitas vezes apresentando ao leitor nada além de ficção. No entanto, também é possível interpretá-lo como alegórico, se considerarmos que a ficção representa uma alegoria do mundo "real". Nessa perspectiva, a obra retrata um espaço onde cada personagem está em busca de seu "despovoador", subindo escadas inutilmente ou se escondendo em nichos escuros, agindo com mais animalidade do que empatia. Considerando as devidas proporções, nosso texto inclina-se mais para a segunda opção, pois nela encontramos uma maior riqueza investigativa.

O conto analisa como os dispositivos de vigilância roubam uma alta carga física e emocional dos sujeitos envolvidos em espaços manipulados tecnologicamente. A consequência de tudo isso são pessoas menos tangíveis e mais desumanas. A obra escrita em 1970, foi também a época em que os primeiros computadores²⁸ pessoais eram desenvolvidos. Aproximando ficção da realidade, Beckett vaticinou, em sua

²⁸ Ironia publicitária ou solecismo da Apple? "Em 1997, os computadores da Apple lançaram uma campanha publicitária (na imprensa e na televisão) que nos pedia para 'pensar diferente' e Samuel Beckett era um dos ícones da Apple" (Cf. BOULTER, 2019, p. vi).

narrativa, o panorama comportamental tecnológico atual: o excesso de contato com mídias digitais, o excesso de exposição em redes sociais, o excesso de tempo que se passa nelas e a sensação generalizada de estarmos todos presos a essas tecnologias, por mais que, em alguma medida, elas nos consumam (talvez mais do que nós a elas). Enfim, *O despovoador* trabalha, em sua narrativa, o interior da consciência, assim como as relações pessoais, numa espécie de espelhamento da sociedade, porém confinada a um cilindro de borracha de 200 metros, pelo bem da matemática e da ironia, sempre muito prezadas pelo autor.

A premissa de Berkeley, *esse est percipi*, declara que os indivíduos internalizam a impressão de estarem sendo observados, de tal modo que determina a mente humana, tal qual uma espécie de configuração. A aderência de Beckett à máxima berkeleyana é intensamente representada na obra *O despovoador*, na qual a sensação de ser observado é estabelecida desde o início. Com fluidez sedutora, a narração se desenrola em uma paisagem esparsamente delineada, a qual Mary Catanzaro (2013) entende como um retrato da consciência. Ela afirma:

A vida no cilindro é um modelo da história humana. O observador anônimo, que não é um dos corpos, mas sabe pelo menos tanto sobre o cilindro quanto seus habitantes e[...] é a personificação da mente humana, que, apesar de estar preso à terra, pode, no entanto, compreendê-la e aprender a verdade sobre ela.[...] É por isso que o resultado de sua especulação, o relatório do observador (o texto de *O Despovoador*), não está escrito na primeira pessoa (CATANZARO, 2013, p. 184).

Quanto ao narrador, pode-se afirmar que sua organização perspicaz de assuntos no espaço do cilindro demonstra a capacidade maliciosa de modular o comportamento dos personagens. Conseqüentemente, a inquietação decorre da mobilização desses personagens, cujos instintos básicos de sobrevivência são habilmente explorados pela voz narrativa, a qual resume o indivíduo à sua função perceptiva. Assim, Beckett assume o pensamento de Berkeley e reduz as experiências sensoriais a ideias dentro da narrativa. Reafirmando esse pensamento, Catanzaro declara:

Para Berkeley, “ideias” e “sensações” são sinônimos. Com isso, Berkeley quis dizer que interações de natureza recíproca ocorrem entre “ideias” e os sujeitos resolvem problemas nessas interações, que também são ideias, na medida em que são percebidas. Na medida em que não são percebidas, as interações entre os indivíduos não existem (CATANZARO, 2013, p. 184).

Temos, portanto, uma instância - a percepção - que determina as relações entre os indivíduos e destes com o seu espaço. Na obra, é possível interpretarmos que as possibilidades entre os elementos citados (a relação de um indivíduo com outro indivíduo; a relação de um indivíduo com o espaço; a relação de um indivíduo com o tempo; a relação do espaço com o tempo) fazem com que o espaço narrativo da obra seja mais do que um mero "pano de fundo" para os sujeitos fantasmagóricos que o habitam. Segundo Boulter, o que Beckett faz em sua prosa final (incluindo *O despovoador*) é

prosseguir com sua exploração da ideia do *sujeito pós-humano*: o sujeito que está além da categoria do humano (o humano entendido como alguém corporificado, como alguém localizado historicamente e espacialmente, como alguém possuindo algum grau de continuidade subjetiva). O que encontramos na prosa curta [...] é o fascínio sustentado de Beckett pela ideia da possibilidade de estar além do humano. Encontraremos personagens que podem afirmar estar mortos, que habitam espaços misteriosos, talvez até pós-apocalípticos, que estão inexplicavelmente presos no que parece ser algum tipo de vida após a morte que, de fato, pode até desafiar até mesmo a categoria filosófica do pós-humano (BOULTER, 2019, p. 2. Grifo nosso).

Partindo de uma perspectiva blanchotiana da pós-humanidade, na qual há a “*subjetividade sem nenhum sujeito*” (BLANCHOT, 1995, p. 38. Grifo do autor), faremos uma leitura destes sujeitos que parecem estar recortados de si mesmos e da sociedade (por que estariam confinados em um cilindro? Tiveram uma vida anterior a ele?), assim como do espaço que parece querer comunicar algo, talvez até mais do que as próprias personagens, tamanha a desumanização em que chegaram. Vejamos o que fala Blanchot a respeito de uma atmosfera onde impera a ruína:

Levinas fala da subjetividade do sujeito. Se alguém deseja usar esta palavra - por quê? mas por que não? — talvez devêssemos falar de uma *subjetividade sem sujeito*: o espaço ferido, a dor do moribundo, o corpo já morto que ninguém jamais poderia possuir, ou jamais dizer dele, *eu, meu corpo*. Este é o corpo animado apenas pelo desejo mortal: o desejo de morrer – desejo que morre e não cessa. A solidão ou a não-interioridade, a exposição ao exterior, a dispersão sem limites, a impossibilidade de se manter firme, dentro de limites, encerrado - tal é o homem privado de humanidade, o suplemento que nada fornece (BLANCHOT, 1995, p. 38. Grifos do autor).

Blanchot apresenta, nesse trecho, itens que constituem o “eu”, os quais ainda não foram aniquilados, mas transpostos: o sujeito foi apagado, pois o senso de si

mesmo do eu perdeu-se, assim como a viabilidade da subjetividade como refúgio do eu. Sobram apenas as sobras de um eu descorporificado: um *espaço*. Esse é um espaço onde há uma disjunção entre alguma versão do eu “despovoado”, ou seja, um eu desconectado da própria consciência e preso a uma realidade paralela, assim como os personagens da obra - e o eu que Blanchot aproxima do corpo: “eu, meu corpo” (BLANCHOT, 1995, p. 38), com todo o senso de identificação que a corporeidade traz em si. Contudo, apesar de estar morto, “o corpo já morto que ninguém jamais poderia possuir” (BLANCHOT, 1995, p. 38) ele, contraditoriamente, guia-se pelo desejo: “Este é o corpo animado apenas pelo desejo mortal: o desejo de morrer – desejo que morre e não cessa” (BLANCHOT, 1995, p. 38). Ora, se alguém já morreu, mas ainda tem em si desejos, a premissa básica de humanidade o deixou: a vida. Não obstante, poderíamos afirmar que o desejo é a roda que gira o mundo e também os seres humanos, portanto o sujeito de quem fala Blanchot dá um passo além do que se entende por humanidade: é além do humano, pós-humano, espectral.

Aproximando o pensamento de Blanchot à narrativa beckettiana, é possível afirmar que há, em ambos, semelhanças estruturais da pós-humanidade espectral como corpos evanescentes e presenças intangíveis. Para Boulter, “Beckett não está, eu sugeriria, nos pedindo para ler sua prosa curta como alegorias do limbo ou inferno (ou céu); ele não está nos pedindo para dobrar sua imagem do espectro em alguma noção em última análise reconfortante, porque compreensível e assimilável, do fantasma como traço do humano” (BOULTER, 2019, p. 12). É preciso, portanto, considerar a pós-humanidade em Beckett como um espectro sem alma.

Falemos, então, do espaço que abriga o pós-humano beckettiano, o cilindro de angústias reflete os sujeitos em si alojados, sendo um lugar catastrófico. Esse espaço instaura seu caos nos habitantes, tornando-os também expressões de ruínas. Para Boulter, “O pós-humano beckettiano torna-se espacializado na medida em que se torna um complemento da catástrofe” (BOULTER, 2019, p. 110). A expressão “catastrófico” pode nos remeter a algumas situações quando falamos de espaço. A primeira delas é a imagem da “terra arrasada”, antiga tática de guerra na qual destrói-se qualquer coisa que possa ser proveitosa ao inimigo enquanto este avança ou recua em uma determinada área. Isso significa um local que possui marcas de catástrofe, um refúgio incerto ou onde alojam-se perdas extremas. A segunda imagem é a do sujeito que ocupa o espaço de catástrofe, sendo ele um sujeito da perda e da própria catástrofe; falamos aqui de espaços de confinamento - mencionados no primeiro eixo

do trabalho - tais como hospícios, asilos, prisões, etc. Esses espaços de cárcere marcam as possibilidades e limites dos caminhos que o sujeito pode traçar em sua trajetória.

Há uma correlação desse espaço entre o desejo do sujeito e o pós-humano espectral do qual falou Blanchot, o qual apenas consegue desejar. O seu desejo é ligar-se com o objeto de sua perda. No caso dos espaços de confinamento carcerários (espaços catastróficos), a lógica é bastante simples: se o sujeito perdeu sua sanidade, sua liberdade, sua dignidade, sua alegria de viver, é isso, pois, o que ele deseja.

Ao refletirmos sobre a relação entre o sujeito e o espaço que o abriga, abre-se uma questão bastante peculiar acerca da primeira palavra que inicia o conto, trazendo exatamente o sentido de um espaço de moradia, dentre outros significados. Na versão brasileira da editora Martins Fontes, traduzida por Eloisa Araújo Ribeiro, temos a seguinte frase: “*Recinto* onde corpos vão buscando cada um seu despovoador” (BECKETT, 2008, p. 5. Grifo nosso.). Vejamos agora, as versões inglesa e francesa²⁹: “*Abode* where lost bodies roam each searching for its lost one” (BECKETT, 2012, p. 113. Grifo nosso.), “*Séjour* où des corps vont cherchant chacun son dépeupleur” (BECKETT, 2013, p. 7. Grifo nosso.). Partindo do pressuposto de Bachelard “*traduttore, traditore*”³⁰ (BACHELARD, 1988, p. 100. Grifo do autor.), do qual não há equivalência idiomática e quem se aventura no trabalho de equilibrar pratos semânticos entre duas línguas, está fadado a perder significados em alguns caminhos e a ganhar em outros.

Isso posto, analisemos o sentido dos primeiros termos utilizados na obra beckettiana. Em francês, segunda língua do autor, Beckett utilizou o termo “*séjour*”, que significa residência, estadia. Em inglês, seu idioma pátrio, Beckett optou por uma palavra mais complexa, talvez propositalmente, já que era afeito a jogos linguísticos, sobretudo com relação ao nome de suas personagens. A escolha pelo substantivo “*abode*” pode, inicialmente, parecer previsível quando seu significado apresentado seja o de *casa, residência*. Contudo, o vocábulo provém do verbo “*abide*” que está no mesmo campo semântico de habitar, permanecer, tolerar, aguentar, subsistir, conformar, **aguardar, continuar**. E a tradução brasileira foi bastante acurada pois,

²⁹ Vale ressaltar que o próprio Beckett traduzia a si mesmo do inglês para o francês, colocando nesse ato, muitos jogos linguísticos.

³⁰ Do italiano: tradutor, traidor.

“recinto” significa o interior de um espaço circunscrito ou vedado, ou seja, um espaço fechado, exatamente aquilo que o espaço da obra *O inominável* é.

Vimos, então, que o termo “abode” combina em si a contradição de ir e de ficar, lembrando uma das frases mais marcantes da obra beckettiana, a qual demonstra sua escolha estética, a falha da expressão e, não obstante, a sua necessidade. Tal dizer tornou-se quase um bordão, representando, a contento, o *modus operandi* beckettiano, ao admitir que não há como prosseguir com a narrativa em seus moldes tradicionais. Ainda assim, a narrativa prossegue para instaurar uma nova estética literária, forjada nos destroços dos pilares narrativos realistas: “you must go on, I can’t go on, I’ll go on” (BECKETT, 1965, p. 414) da obra *The Unnamable* (1949). Na tradução brasileira de *O inominável*, realizada por Ana Helena Souza, a frase ficou da seguinte forma: “é preciso continuar, não posso continuar, vou continuar” (BECKETT, 2009, p. 185). O que se pode concluir dessa reflexão é que Beckett insufla, no termo, os ecos da contradição. Uma casa onde se vai, mas, ao mesmo tempo, se fica; tolera-se estar ali, habitar aquela catástrofe.

Esse espaço, portanto, é *ativo* em sua influência sobre os sujeitos que abriga, numa relação quase prosopopeica. A voz narrativa parece fazer o cilindro respirar através do movimento das luzes e suas cores, confluindo com o ato da inspiração e expiração deste espaço-corpo que não traz acolhimento, mas caoticidade:

Luz. Sua debilidade. Seu amarelidão. Sua onipresença como se os quase oitenta mil centímetros quadrados de superfície total emitissem cada um seu clarão. O arquejo que o agita. Pára de quando em quando como um suspiro no final. Todos se imobilizam então. Talvez seja o fim de seu recinto. Ao cabo de alguns segundos tudo recomeça. [...] Temperatura. Uma respiração mais lenta a faz oscilar entre o quente e o frio. Ela passa de um extremo a outro em aproximadamente quatro segundos. Ela tem momentos de calma mais ou menos quentes ou frios. Eles coincidem com aqueles em que a luz se acalma. Todos se imobilizam então. Talvez seja o fim de tudo. Ao cabo de alguns segundos tudo recomeça (BECKETT, 2008, p. 5-6).

Numa leitura mais otimista, mas nem por isso ingênua, Bachelard aproxima a relação de personalização entre o corpo físico e o espaço da casa:

a casa é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. [...] O passado, o presente e o futuro dão à casa dinamismos diferentes, dinamismos que frequentemente intervêm, às vezes se opondo, às vezes estimulando-se um ao outro. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela é corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano. Antes de ser ‘atirado ao mundo’, como o professam os metafísicos apressados, o homem é colocado no berço da casa. E sempre, em nossos devaneios, a casa é um grande berço” (BACHELARD, p. 113, 1988).

Aqui, o autor metaforiza a casa enquanto berço do ser humano no sentido de acolhimento. Assim, poderíamos, por extensão e metonímia, relacionar o espaço da primeira casa ao colo materno, colocando-nos no ponto inicial da reflexão na relação entre o corpo físico e o espaço. Sobre este último, é importante ressaltar seu vínculo com a demarcação da temporalidade, o que nos leva a crer que os sujeitos beckettianos de *O despovoador* podem, em alguma medida, terem tido algum acontecimento relativo ao tempo, dado que estão cercados por espaço fechado. Em alguns momentos, o narrador deixa escapar pistas de que, possivelmente, esses sujeitos tiveram uma vida anterior ao cilindro: “E os olhos subitamente recomeçam a buscar tão famintos quanto o *impensável primeiro dia*” (BECKETT, 2008, p. 18. Grifo nosso.), “um homem num *passado impensável* abaixou enfim uma primeira vez a cabeça se tal noção for mantida” (BECKETT, 2008, p. 34. Grifo nosso). “Assim por diante *ao infinito* até que rumo ao *impensável fim*” (BECKETT, 2008, p. 33. Grifo nosso).

A impensável, inaceitável temporalidade é expressa - mais uma vez - de modo ambíguo, já que o tempo ali não parece funcionar de modo compreensível. O narrador fala de um começo inaceitável, um passado inaceitável e, ao que nos parece, os sujeitos permanecerão confinados infinitamente até o inaceitável fim. O leitor se vê em um espaço onde as referências de segurança temporal como memória e futuro estão esmaecidas. Se Bachelard apresenta um espaço antropomorfizado, pois trata-se de uma casa onde habitam *peessoas*, seres humanizados e com senso identitário o mesmo não ocorre com o pensamento de Blanchot. Ele nos apresenta, juntamente com a narrativa beckettiana, um espaço que abriga espectros pós-humanos por isso o abrigo em *O despovoador* não é, especificamente, um espaço de memória, de história, ou mesmo de prospecções futuras.

Há, na obra, um apuro extremo das afetividades, sobre as quais a perda é aquela a sobressair-se como o sentimento imperativo do local. Mas qual é o sujeito que reside nesse espaço de perda? Uma das possíveis respostas é que estes sujeitos tornaram-se meros corpos, e mesmo o contato sexual não é capaz de humanizá-los: “Os corpos se roçam com um ruído de folhas secas” (BECKETT, 2008, p. 6). Em suma, esses despovoados são apenas corpos em busca de outros corpos perdidos através do espaço de confinamento, onde esses sujeitos são resumidos a corpos cujo afeto que os determina é a perda, sobretudo de sua

humanidade. Trata-se, em outras palavras, de um espaço carcerário onde o sujeito é reduzido apenas ao estatuto de corpo, e de um afeto único e definidor: o afeto da perda. Mas esse afeto ainda está lá, como um espectro de uma emoção extinta, um fantasma de uma emoção que outrora teria sido significativa, já que, semanticamente, a perda comunica-se com a memória e com a falta.

A lógica de Beckett é implacável: se a perda é a única emoção ou afeto em ação aqui neste espaço carcerário, a emoção perde seu significado. Contudo se a perda é o único afeto operando neste espaço de confinamento, a emoção não tem mais sentido de existir ali. Sabendo que perda se relaciona com a temporalidade (sobretudo o passado), cabe perguntarmos como se configuram as perdas dos sujeitos despovoados, dado que a temporalidade daquele espaço funciona sob o jugo do *impensável*, ou seja, daquilo que não é suportável. Podemos levantar as hipóteses de que as perdas aconteceram anteriormente ao evento do cilindro, contudo sua marca indelével transformou-se em instinto, não de sobrevivência, mas de espectralidade e por isso temos buscadores tão ávidos, tão mecânicos, quase matemáticos em “buscar em vão” (BECKETT, 2008, p. 5), assim como qualquer “fuga seja vã” (BECKETT, 2008, p. 5).

É possível, então, pensarmos no espaço da obra como um espaço de perda instintiva e despropositada, pois os buscadores são assim retratados: “Pois se nestes últimos ou sedentários a vontade de escalar morreu, ela não deixa de estar sujeita a estranhas ressurreições” (BECKETT, 2008, p. 8). São um grupo cuja vontade de escalar pode assaltar-lhes tanto quanto a falta dessa mesma vontade, assim como podem ser representados por alguém completamente desimportante, quase um “Zé-ninguém”: “O fulano deixa então seu posto e parte em busca de uma escada livre ou se junta à fila de espera menos longa ou mais próxima” (BECKETT, 2008, p. 8-9).

Tais excertos nos permitem compreender as descrições narrativas dos comportamentos inexpressivos dos outros quando um casal resolve ter relações sexuais, ou então quando os sujeitos se olham mutuamente com a mesma indiferença que olham para o nada. A planície afetiva indica que os sujeitos não buscam necessariamente outro de si, ou talvez alguma parte de si mesmo, pois “Ninguém olha para dentro de si onde não pode haver ninguém” (BECKETT, 2008, p. 17). É possível inferir, a partir disso, que talvez não haja, no interior destes sujeitos, qualquer espécie de memória, dado que eles não estão realmente - enquanto buscadores que são - à procura de outros parceiros, amigos ou cônjuges: “A dois passos de distância marido

e mulher se ignoram para só falar do mais íntimo de todos os vínculos. Que eles se aproximem ainda um pouco até poder se tocar e trocar sem que parem um olhar. Se eles se reconhecem não parece. O que quer que busquem não é isso” (BECKETT, 2008, p. 20). Nossa hipótese é de que os sujeitos catastróficos da narrativa perderam a concepção do mundo como ele se apresenta. Pois entender o mundo é, de alguma forma, colocar-se nesse mundo, ser e estar nele: *ocupá-lo*.

A declaração da voz narrativa: “a paixão de buscar é tal que obriga a buscar por toda a parte” (BECKETT, 2008, p. 28), dá um encaminhamento ao conto bastante peculiar, em que um homem se aproxima de uma mulher, separa-lhe os cabelos, mirando em seus olhos:

Lá está ele portanto se for um homem reabrindo os olhos e ao cabo de *um certo tempo* abre um caminho até essa primeira vencida tão *frequentemente* tomada como ponto de referência. De joelhos ele afasta a pesada cabeleira e levanta a cabeça que não oferece resistência. Devorado o rosto assim posto a nu os olhos enfim pelos polegares solicitados abrem-se sem acanhamento. Nesses calmos desertos ele passeia os seus *até que* primeiro estes últimos se fechem e a cabeça solta *volte* a seu velho lugar (BECKETT, 2008, p. 34. Grifo nosso).

A passagem demonstra uma passagem de tempo complexa através das expressões “um certo tempo”, “frequentemente”, “até que”, “volte”, não deixando, ao certo, o que realmente ocorreu. O sujeito em questão é chamado de “último” homem a caminhar para o “impensável fim” (BECKETT, 2008, p. 33) do espaço catastrófico “o *último estado* do cilindro” (BECKETT, 2008, p. 34. Grifo nosso). E no que aparenta ser seu derradeiro momento, esse último homem entrega-se a um possível ato de ternura, reafirmando as contradições da narrativa beckettiana.

Há, nessa passagem, muitos aspectos a serem considerados. O homem olha a mulher face a face, reconhecendo-a em sua individualidade, assustador, ameaçador até, para quem apenas olha para o nada e busca em vão. Haverá nesse olhar uma troca, uma cumplicidade ou apenas o “devorar” vazio do outro? Não há validação de que haja reciprocidade nesse olhar, a visão encontra no outro “calmos desertos” (BECKETT, 2008, p. 34), não há nada para ser visto ali, nada para ser testemunhado. Desse modo, esse derradeiro homem volta ao seu lugar, já que o arremedo do último envolvimento amoroso somente endossou a natureza de perda deste cilindro catastrófico. A frase final da narrativa corrobora com o aspecto de possível, infinito e “impensável fim” (BECKETT, 2008, p. 33), pondo em suspensão todas as afirmativas: “Eis grosso modo *o último estado* do cilindro e desse pequeno povo de buscadores

dos quais um primeiro se foi um homem num passado impensável abaixou enfim uma primeira vez a cabeça *se tal noção for mantida*" (BECKETT, 2008, p. 34. Grifo nosso). A circularidade dessa passagem deixa entrever, concomitantemente, fim e início absolutos, intermináveis, ou, nas palavras do narrador: impensáveis. Nesse espaço, a perda dá a entender que possa haver uma restituição, definindo o sujeito que **perde** mais uma vez sua humanidade, tal qual as paixões mal resolvidas que nunca se deixam expor.

Ao longo dessas reflexões, é possível perceber em *O despovoador* um jogo de noções antitéticas, como o fora e o dentro, a percepção e a construção, a transparência e a opacidade, feito pelo narrador como uma experiência sensorial, um testemunho de uma linguagem contingencial e aporética. Apesar disso, o conto irá prosseguir tão somente através da linguagem; este impasse evidencia, portanto, o confronto das noções de experiência, paisagem e percepção contra o próprio texto. Dado o clamor de visibilidade do conto contraposto à tensão inerente da narração, é que se abre uma brecha para explorar a subjetividade da percepção e do objeto percebido, da posição do observador e das condições materiais da visibilidade (Cf. CASELLI, 2005, p. 185).

A aporia beckettiana da falta de diálogo, contrastada pela descrição excessiva do narrador, abre uma grande possibilidade para as adaptações audiovisuais, quando estas irão transpor as antíteses sógnicas através do som e da imagem. Pensando nas implicações de visibilidade e experiência sensorial às quais o texto evoca, é que Sarah Kenderdine e Jeffrey Shaw foram levados a criarem uma adaptação audiovisual de *O despovoador*, resultando em uma instalação que remonta ao cilindro dos errantes corpos beckettianos, baseando-se na seguinte passagem da obra em questão: "Similarmente aqueles surpreendidos escalando ou carregando a escada ou *fazendo o infactível amor* ou agachados nos nichos ou rastejando nos túneis cada um a seu modo sem que seja útil entrar em detalhes" (BECKETT, 2008, p. 21. Grifo nosso). A sensibilidade de Kenderdine e Shaw, ao voltarem-se para expressões aparentemente secundárias, jaz em sua capacidade de agregar um valor tão alto para a releitura quanto para a obra-prima: ao ressaltarem mais uma das recorrentes aporias beckettianas, a dupla aponta para a incorrigível humanidade que se espraia ubíqua até mesmo em lúgubres cilindros dantescos.

Enquanto o texto tem incontestável valor seminal, a imagem não deixa margens para dúvidas. *Unmakeablelove* (Amor infactível, numa livre tradução) trata-se de uma

revisão de um tema inicial beckettiano, o qual enfoca e torna interativamente tangível um estado de confronto e interpolação entre nós mesmos e outra sociedade cujas operações se dão em grave estado de entropia física e psicológica. Ambas as obras avançam sob passadas matemáticas de agência algorítmica, de artificialidade da vida, de comunidades virtuais, de computadores com interação humana, de virtualidades aumentadas, numa mescla entre realidade e desempenho multimidiático, para envolver as questões primárias humanas e acenar para a contemporaneidade.

O espaço da instalação possui um diâmetro de cinco metros e uma construção hexagonal, com seis telas traseiras projetadas e estereoscópicas, que apresentam a visualização em 3D utilizando doze projetores, filtros e vidros de Polaroid (Cf. Figura 5). *Unmakeablelove* utiliza seis lanternas montadas, colocadas à frente dessas telas, para permitir que os visitantes investiguem o mundo virtual. Os feixes de luzes virtuais gerados por essas lanternas interativas se cruzam e iluminam as figuras geradas por computador que habitam seu interior virtualmente representado. Para articular mais explicitamente a conjunção entre os espaços reais e virtuais da instalação, é possível que a lanterna de um espectador possa iluminar os espectadores que estão de pé em frente a eles, no outro lado da instalação (Cf. Figura 6).

Figura 5: Hexágono de telas. Figura 6: Instalação com lanternas interativas



Fonte: KENDERDINE; SHAW (2011).

Essa realidade aumentada é obtida usando câmeras infravermelhas posicionadas em cada tela, apontando para seus respectivos operadores de lanterna, e as imagens de vídeo são renderizadas em tempo real na tela de cada espectador, de modo a criar a aparência de iluminar as pessoas que se encontram à sua frente. A ambiguidade resultante, experimentada entre a realidade real e processada das presenças dos espectadores nesta instalação, reforça as tensões perceptivas e psicológicas entre “eu” e “outro”. Os confrontos dramáticos e cinestésicos entre o real

e o virtual, gerados pelas estratégias de simulação interativa incorporada da instalação, conclamam não apenas a presença do espectador, mas sua cumplicidade e coautoria enquanto sujeito crítico e reflexivo.

Ao produzir um filme ou obra audiovisual baseado em um texto, é possível transferir elementos da narrativa textual. Essas transferências ocorrem porque há elementos compatíveis entre as duas mídias. Cores e adjetivos, oposições e expressões faciais, iluminação e pontuação são as linhas que bordam o tecido dialógico da transposição intermediática. Anne-Marie Christin evidencia a imposição imagética sobre o espectador:

Como devemos definir a imagem? Eu diria que ela é, em primeiro lugar, uma *presença*, isto é, um dado visual preexistente ao sujeito que o percebe, um 'sempre-já-ai-antes' cuja evidência e cujo enigma se impõem ao olhar de modo tão imperioso quer se trate de um sonho ou de um quadro. Isto não significa que essa presença aniquile seu espectador ou o esgote em seu fascínio (CHRISTIN, 2004, p. 284).

Em outras palavras, a proposta de Christin é falar de imagens que convidem à participação do texto e também do leitor/espectador, antes da soberania pictórica ou da inevitável evocação do ut "pictura poiesis": O texto beckettiano deixa entrever tal convite de modo discreto, mas profundo:

É o interior de um cilindro rebaixado com cinquenta metros de circunferência e dezesseis de altura em nome da **harmonia** [...] **Harmonia** que só pode agradar a quem por longa frequência conhece a fundo o conjunto dos nichos a ponto de ter deles uma imagem mental perfeita. É pouco provável que exista alguém assim (BECKETT, 2008, p. 5-7. Trecho adaptado. Grifo nosso).

Quando o narrador cita o termo "harmonia" e a improbabilidade de seu entendimento, é possível depreender que esse conhecimento deriva da experiência de uma "imagem mental perfeita", onde os elementos irão compor um produto final, no qual as partes são agrupadas pelo fio da coerência e semelhança. Contudo, a observação dos nichos e a conclusão de sua disposição harmônica só podem decorrer da experiência extrema à qual o observador não possui acesso, levando o leitor a um loop em que "a experiência sensorial é criada por uma imagem mental, a qual, por sua vez, é criada pela experiência sensorial" (CASELLI, 2005, p. 185).

O observador não pode ser externo nem interno: o texto afirma uma disposição harmônica que nega a existência de um sujeito interno dentro do cilindro capaz de

experimentá-la, enquanto também nega a existência de um espaço a partir do qual a observação poderia ter ocorrido.

Dessa impossibilidade e necessidade de observação e experiência é que Kenderdine e Shaw utilizam o dispositivo *Re-Actor*, o qual lança mão de uma aplicação de realidade aumentada em tempo real, com interfaces de lanternas para “iluminar” o teatro cibernético e instalação artística adaptada de *O despovoador*. O cilindro é transformado em um hexágono de telas de projeção para visualização interativa com as lanternas, os duzentos buscadores encolhem para 30 figuras fantasmas em 3D, as quais perambulam em vão no espaço escuro. Para a utilização do sistema *Re-Actor*, Jeffrey Shaw inspirou-se na “miríade de extraordinários dispositivos como o Fotorama dos irmãos Lumière, o ciclorama, o cosmorama, o cineorama, o neorama, o uranorama, etc.” (KENDERDINE, SHAW, 2011). Segundo Grau (2016), a adaptação de Shaw e Kenderdine

Resultou no mais poderoso reaparecimento da fantasmagoria, conceito de realidade aumentada do século XVIII — que aqui resulta numa privação, talvez até mesmo como um ícone para nós que vivemos num mundo web 2.0 de “isolamento conectado” — e claro que as suas alusões são provenientes das tragédias humanas do século passado (GRAU, 2016, p. 39).

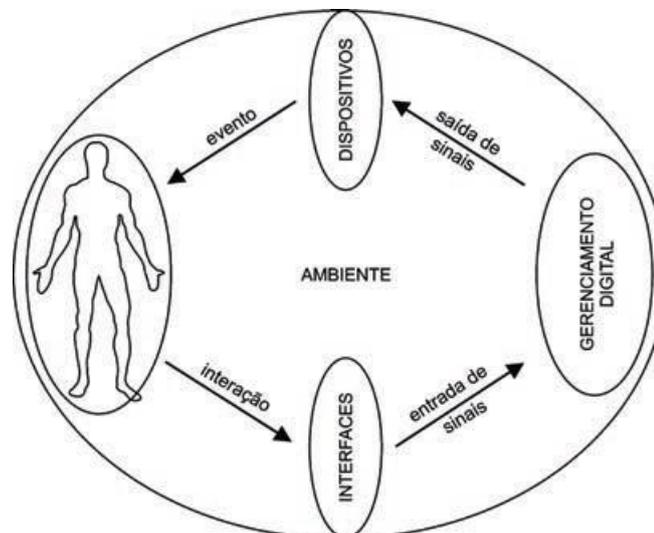
Em *Unmakeablelove*, os habitantes do cilindro ignoram sua condição, e nós, os espectadores de seu mundo, com nossas lanternas e olhares indiscretos, somos posicionados como o “outro”, forçados a experimentar as anomalias de uma percepção do desequilíbrio, o qual nos envolve nesta narrativa alienada. A ambiguidade, enquanto agente e resultado da obra em questão, reforça a tensão perceptual e psicológica entre o “eu” e o “outro” gerada pelas simulações estratégicas da realidade, enquanto um modo de incorporação que não apenas conclama, mas exige a cumplicidade ativa do leitor-espectador.

Utilizou-se as noções primárias de instalação, interação e adaptação para sua concretização. Voltemos nosso olhar para estes pilares. O conceito de instalação implica, inevitavelmente, a ideia de espaço da obra. No caso do texto em questão, por tratar-se de uma instalação interativa mediada por tecnologia digital, há no espaço onde o público ingressa algum evento acontecendo, seja uma imagem, som ou a existência de algum aparato físico. Podendo encontrar também apenas um espaço vazio à primeira vista. Vale ressaltar que a presença do público com suas ações (andar, movimentar-se, no caso em questão, a movimentação de luzes) é o suficiente para causar alterações no ambiente. De acordo com Sogabe (2010, p. 63), essas

alterações proporcionadas por um sistema digital (o *Re-actor*) recebe essas informações, processa e devolve para o ambiente uma nova informação, provocando um novo ciclo incessantemente. Replicando o espaço diegético ao espaço físico, a organização espacial da instalação deve estar relacionada aos conceitos da obra. Questões como clareza e escuridão, espaço aberto ou fechado, são cruciais na construção do ambiente, não apenas por necessidades técnicas, mas também por aproximação literária. Ainda para Sogabe, “uma instalação não precisa necessariamente ser uma sala retangular, fechada e escura.” Pode ter todas as formas possíveis, adaptando-se aos objetivos do projeto (2010, p.64).

Já a instalação interativa, caso específico de *Unmakeablelove*, trata-se de um sistema vivo, onde o público dialoga fisicamente com a instalação no ambiente, a qual se modifica de acordo com as interações do público (Cf. figura 7). De acordo com Sogabe (2010), se a obra não incorporar o espaço ambiente em seu conceito, ela pode ser considerada um objeto interativo e não uma instalação, sem que isso implique qualquer juízo de valor sobre esse fato.

Figura 7: Esquema de funcionamento de instalação interativa.



Fonte: SOGABE, 2010, p.62.

Enquanto subcategoria da instalação de arte, a instalação interativa apresenta diversas composições, incluindo instalações baseadas na web, galeria de instalações, instalações digitais, instalações eletrônicas, instalações móveis, etc. Com o avanço da tecnologia, surgiram também as chamadas instalações de realidade virtual

imersiva, nas quais os artistas estão mais aptos a explorar os limites do conceito de arte, que, até então, nem haviam sido imaginados. As mídias utilizadas são mais experimentais e ousadas; os artistas costumam empregar diferentes meios envolvendo sensores de movimento, que influenciam a reação do público ao olhar para as instalações. Utilizando a realidade virtual como meio, a arte imersiva da realidade virtual é provavelmente a forma de arte mais profundamente interativa e em total sintonia com o *modus vivendi* da atualidade, a ponto de não nos surpreendermos ao ver máquinas de realidade virtual instaladas em shoppings ou pequenos dispositivos de simulação virtual que podem ser acoplados ao celular, proporcionando aos espectadores diversas sensações, que vão do horror ao riso.

Contudo, nenhuma destas formulações poderiam prosseguir, não fosse a ideia inicial de adaptação. Vinda do cinema, a adaptação tratava-se de espécie de “tradução” da obra inicial (o texto literário) para o roteiro e esse, para a produção fílmica. No *Dicionário teórico e crítico de cinema*, Aumont e Michel assim conceituam a adaptação:

A adaptação é, em certo sentido, uma noção vaga, pouco teórica, cujo principal objetivo é o de avaliar ou, no melhor dos casos, de descrever e analisar o processo de transposição de um romance para roteiro e depois para filme: transposição das personagens, dos lugares, das estruturas temporais, da época onde se situa a ação, da sequência de acontecimentos contados etc. Tal descrição, no mais das vezes avaliadora, permite apreciar o grau de fidelidade de adaptação, ou seja, recensear o número de elementos da obra inicial conservados no filme. [...] Na escola dos *Cahiers du Cinéma*, depois da guerra, defendeu-se a adaptação como meio paradoxal de reforçar a especificidade cinematográfica; para tanto, a adaptação deve evitar procurar “equivalentes” fílmicos das formas literárias e, ao contrário, ficar o mais perto possível da obra inicial [...] A noção de escritura fílmica desempenhou um grande papel na modificação da problemática tradicional da adaptação, frisando os processos significantes próprios a cada um dos meios de expressão em questão: as palavras para o romance, a representação verbal e gestual para o teatro, as imagens e os sons para o cinema (AUMONT; MICHEL, 2006, p.11-12. Trecho adaptado).

Segundo Andrew (1984), a pretensa fidelidade que a adaptação deveria ter em relação à obra original não se trata de mera reprodução, mas sim de transmitir algo de sua “essência”, “espírito” ou “tom”. Essa transmissão envolve a complexidade da transposição ou “transformação” dos elementos de um sistema (literário) para outro (cinematográfico). Para tanto, é necessário contar com a intuição e a sensibilidade artísticas.

O tema da fidelidade é motivo para querelas entre teóricos do cinema. Robert Stam posiciona-se de modo bastante claro em seu artigo *Beyond fidelity*, ao explicar

a herança de moralidade do pudor vitoriano no que tange à infidelidade, ainda que não se trate de relações extraconjugais. As “deformações”, “traições”, “violações” artísticas só podem ocorrer em relação à obra primária e, apesar dessas terminologias apresentarem um sentido bastante negativo, suas ações nada mais são que a criação artística que se dá através das adaptações cinematográficas:

Uma variação do tema da fidelidade sugere que uma adaptação deva ser fiel não tanto ao texto-fonte, mas à essência do meio de expressão. Essa abordagem de "especificidade do meio" pressupõe que todo meio é inerentemente "bom em" certas coisas e "ruim em" outras. Uma essência cinematográfica é posta como favorável a certas possibilidades estéticas e excluindo outras, como se uma estética específica estivesse inscrita na própria celulose (STAM, 2000, p. 58-59. Tradução nossa).

O cinema passa de uma reflexão externa dos fatos para uma motivação interna, enquanto a literatura age de modo contrário. Embora não haja uma equivalência perfeita entre ambos os sistemas (literário e cinematográfico), há certamente uma aproximação ou elementos “combinantes”. De acordo com Andrew (1984, p.33), a adaptação é possível, mas não é perfeita, pois cada obra artística é, em si, um construto de elementos dispostos de modo não ortodoxo dentro de seu próprio sistema sócio-cultural. O autor afirma ainda que palavras e imagens possuem sistemas e signos diferentes, mas ambos compartilham diversas semelhanças, como nos códigos perceptivos, referenciais e simbólicos, possibilitando a interrelação entre romances e filmes, quando muitos de seus códigos reaparecem na obra contraposta. Condenados à conotação, cinema e literatura inevitavelmente fazem surgirem imagens: verbais e pictóricas. Desse modo, há um grande potencial comparativo entre ambos, considerando que essas imagens buscam seus espaços em uma história.

Entre os fatores que tornam um texto inteligível, está o seu nível de informatividade, ou seja, a quantidade de novas informações presentes em um texto, tornando-o menos previsível. É não apenas recomendável, mas também esperado que um autor meça cuidadosamente o número e a natureza das informações que colocará em sua obra, sob o risco de distanciar seu público, seja pelo estranhamento, seja pela obviedade. Desse modo, o desejo do autor é que a história fale por si mesma, deixando por conta da interpretação e interação do público o preenchimento das lacunas semânticas.

Para Hutcheon (2011, p.73), o cinema é o gênero que apresenta mais vantagens ao adaptar um romance, pois possui diversas mídias, principalmente a

câmera, cuja percepção permite flexibilizar as possibilidades adaptativas. No entanto, pode haver perdas semânticas neste processo, o que resulta na condensação do enredo, tornando necessário o uso de repetições e reduções em relação ao texto original, além da inclusão de músicas e elementos visuais. A adaptação nesses termos mostra-se coerente, pois reduz a obra aos termos essenciais sem deixar de proporcionar ao público uma mudança de expectativas.

Partindo da obra primária a adaptação pode consumir, apagar, questionar, homenagear e simplesmente, copiar o original. Hutcheon se posiciona a favor da adaptação enquanto uma “homenagem contestadora” (2011, p. 29) quando recria indo além do simples secundarismo, questionando as abordagens críticas dadas aos trabalhos frutos de adaptações, quase sempre pautadas na ótica da fidelidade à obra primária. Ainda que a adaptação se valha também dos ecos da obra primária, essa possui uma estética peculiar ampliando as perspectivas de análise, já que “quando um filme se torna sucesso financeiro ou crítico, a questão de sua fidelidade raramente vem à tona” (HUTCHEON, 2011, p. 28).

Muito sabiamente disse Beckett: “o fim está no começo e no entanto continua-se” (2002, p. 128). A coerência de sua assertiva vale tanto para a postura de suas personagens e narradores quanto para a querela dos processos adaptativos artísticos, que não “maculam” ou acabam com a obra original. Ambos, personagens e adaptações, vão responder a um diálogo silencioso (mas tácito) proposto pela obra inicial. As aporias dicotômicas do narrador funcionam como perguntas ao leitor, respondidas na pessoa do artista através da obra adaptada.

A arte moderna, na qual a narrativa beckettiana se insere, tem por característica a representação de um mundo de lacunas e fissuras, numa *mimesis* distorcida. O ato representativo já seria um ato de interferência e modificação na forma primária, real. Isso mostra a impossibilidade de representação do real, pois toda representação implicará na subjetividade e parcialidade da visão de um sujeito, tornando a possibilidade de apreensão do real absoluto uma utopia.

A fim de criar uma esfera atemporal, contra a longa dominação da lógica do tempo, suas obras misturam os tempos, desconsiderando qualquer tipo de fim ou resolução. Ao aceitarem o convite, Kenderdine e Shaw vão repaginar o inferno cilíndrico, apresentando-o na roupagem artística contemporânea dos dispositivos eletrônicos, conclamando o público a prestar também ovações à imemorial angústia e solidão humanas e suas heranças dantescas e beckettianas.

As obras de Beckett aqui elencadas são marcadas por serem espaços fechados, os quais contêm uma movimentação de sujeitos em seu interior, criando imagens de caoticidade, repetição, vazios espaciais e emocionais. Além da desconexão com marcas cronológicas concretas, tanto os espaços em questão quanto os sujeitos (já que não têm a profundidade psicológica para o status de um personagem nomeável) parecem estar suspensos da realidade, ou imersos em uma realidade obscura/desconhecida.

O espaço, em *Quad*, possui um caráter simbólico profundo e suscetível a interpretações diversas. Uma das mais ricas é, por sua antítese, a pobreza do esgotamento de recursos que se esvaem pela repetição. Esse pensamento, de autoria do filósofo Gilles Deleuze (2010), aponta não apenas para a originalidade, mas também para uma metáfora muito aproximada da condição humana, na qual os personagens encontram-se confinados em suas próprias realidades individuais, limitados por barreiras físicas e emocionais. No ensaio “O esgotado” (2010), Deleuze afirma que

Há, portanto, quatro modos de esgotar o possível:

- formar séries exaustivas de coisas,
- estancar os fluxos de voz,
- extenuar as potencialidades do espaço,
- dissipar a potência da imagem.

O esgotado é o exaustivo, o estancado, o extenuado, o dissipado (DELEUZE, 2010, p. 49).

Beckett irá, em diferentes obras, atender a cada um dos itens de esgotamento deleuzianos. A saber, em *Molloy*, a personagem homônima forma uma série exaustiva entre pedras achadas na orla e enreda o leitor sobre como e em quais bolsos do casaco irá colocar suas pedras. Em *Breath*, já não há voz, mas apenas um monte caótico de lixo hospitalar e uma respiração pesada, tal qual o último resquício de vida que se esvai de um corpo. Em *Film*, o protagonista tenta a todo custo não se deixar perceber pelos olhos alheios, quando, na verdade, não há escapatória quanto à autopercepção. Por fim, Beckett irá esgarçar as potencialidades do espaço em *Quad* através da repetição incessante de seus personagens-dançarinos.

O espaço em questão é altamente minimalista e desempenha um papel central na encenação. Consiste em uma plataforma quadrada elevada, na qual quatro personagens são posicionados em compartimentos individuais, separados por linhas verticais e horizontais. Essa configuração espacial peculiar estabelece uma série de possibilidades de movimento e interação entre os personagens, cada um seguindo

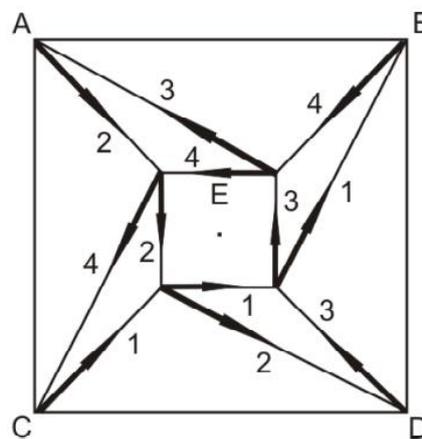
um conjunto específico de movimentos coreografados, repetindo-os de maneira rítmica e precisa. A divisão do espaço em compartimentos (triângulos), por sua vez, sugere a separação e a solidão inerentes à experiência humana. Essa ilusória cadência pode ser relacionada à obra de Maurits Cornelius Escher *Relatividade* (1953) (Figura 8), que traz semelhanças não apenas pelas cores cinzas (Figuras 3 e 4), mas também pela sensação absurda de não se chegar a lugar algum³¹:

Figura 3 – Quad II – Peça Fílmica



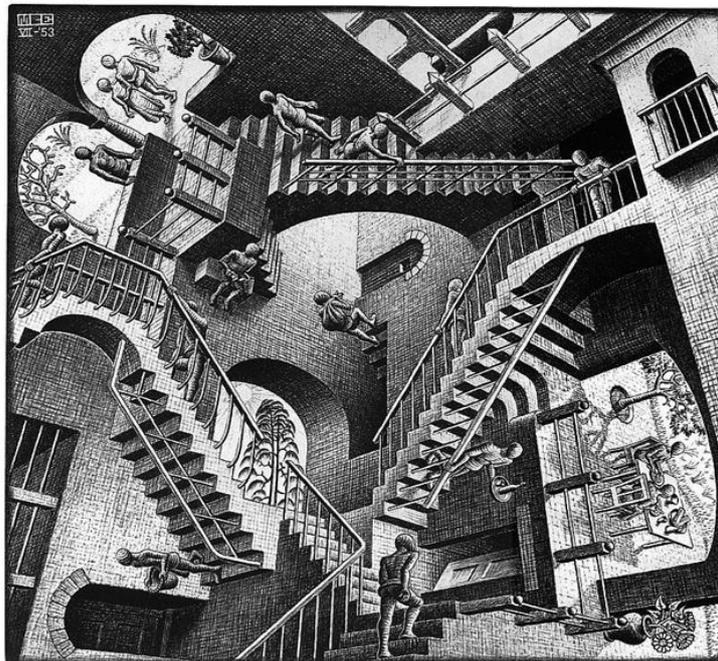
Fonte: QUAD I+II, 1981.

Figura 4 – Quad II - Roteiro



Fonte: BECKETT, 2005, p. 206.

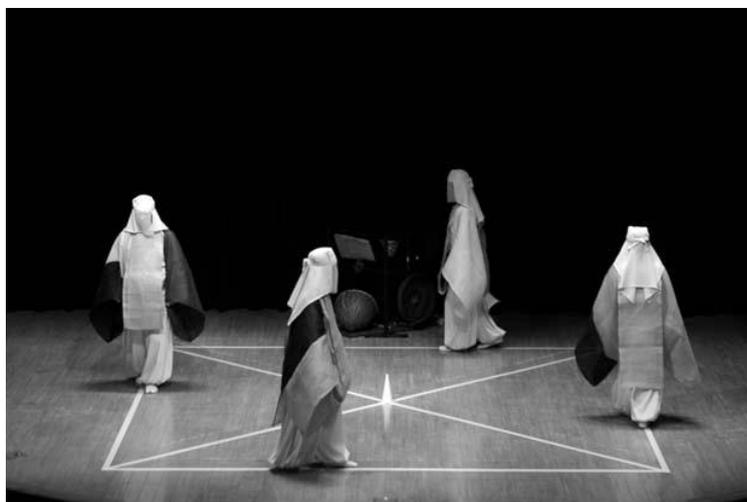
³¹Sobre essa temática, é interessante consultar o trabalho “Beckett and Caryl Churchill along the Möbius Strip” de Elin Diamond (2008) e “Autonomy and the body in Samuel Beckett and Kobo Abe” de Michael Guest (2004) acerca da obra de Beckett e as figuras topológicas, ambas tendo um valor de ubiquidade, ou seja, a capacidade de contornar o que está dentro e fora, concomitantemente. Se é verdade que a fita de Möbius é considerada um “objeto impossível” (DIAMOND, 2008, p. 287-8) por torcer a bidimensionalidade em tridimensionalidade, então podemos também aplicar o mesmo princípio à estética beckettiana no que tange os limites estruturais de sua obra: o esgotamento artístico do qual falou Deleuze.

Figura 8 - *Relatividade* – Maurits C. Escher

Fonte: ESCHER, 1953.

Mesmo que não haja um ponto de chegada em ambas as obras, isso não quer dizer que não haja a tentativa de se chegar a algum lugar, recaindo, então, no puro movimento repetitivo. A arte, com sua linguagem universal, tem diferentes meios de comunicar seus intentos e é o que vemos nas fotos de Futoshi Sakauchi (figuras 9, 10 e 11), uma performance inspirada em *Quad* encenada no simpósio *Borderless Beckett* ocorrido em Tokyo no ano de 2006.

Figura 9 - Quad I+II em Tokyo – Peça Teatral



Fonte: SAMUEL BECKETT TODAY/ AUJOURD'HUI, 2006, p. 8

Kanji Shimizu, Takao Nishimura, Minoru Shibata, Kengo Tanimotos são atores de teatro Nô, uma forma clássica de teatro japonês, a qual mescla os gêneros pantomima, música e poesia. De acordo com Darci Kusano (1984, p. 6), o teatro Nô é reconhecido pelo uso de suas máscaras usadas pelos espíritos, representando o protagonista (*shite*) e seu acompanhante; já o coadjuvante (*waki*) e seu respectivo acompanhante não as utilizam por serem representados por pessoas vivas, e elas nunca podem usar as máscaras. Assim, Kusano (1984, p.6) afirma que o teatro Nô é uma arte das essências por sua concisão: expressa o máximo com o mínimo de movimentos. A releitura cultural da peça mostra-nos exatamente o que indica o nome do evento onde ela foi encenada: um Beckett sem fronteiras. Dentro da perspectiva teatral do Nô, Masaki Kondo analisa o conceito de espaço, o qual leva o nome de “ma”

O ideograma chinês *ma* pode significar ‘entre’ quando for usado como preposição. Na vida e cultura japonesas, *ma* é o conceito básico tanto do espaço físico como temporal. É o espaço entre duas coisas, originalmente o espaço entre os dois pilares que emolduravam as vias de entrada das estruturas japonesas de madeira. *Ma* também significa o comprimento (*ken*) de cerca de seis pés entre dois pilares; uma quadra *ken* usada para ser a unidade de espaço (um *tsubo* o qual equivale a dois tapetes de *tatami*), e três quadras *kens* (*kokonoma*), o espaço padrão para um quarto em um palácio de um imperador ou de um aristocrata na era *Heian* (dos séculos nove a doze), é o típico espaço de um palco Nô. Por outro lado, *ma* enquanto um termo temporal *significa uma pausa* na fala, ou um breve intervalo entre fases ou ações na música, dança e dramaturgia tradicionais japonesas, e, como tal, passou a significar ritmo e andamento. Ainda que Beckett não tenha tido contato direto com o conceito japonês de *ma* através do Zen e do Nô, é muito provável que, consciente ou inconscientemente, ele tenha compreendido seus aspectos essenciais através das peças de W. B. Yeats profundamente influenciadas pelo Nô japonês (KONDO, 2006, p. 67-8. Grifo nosso.).

O “ma”, como noção, surge entre duas formas de percepção. Primeiro, como o vazio resultante do lapso de tempo silencioso enquanto o olho está fechado. Segundo, como o breve intervalo de alguns segundos após a pausa da ação, som ou fala, que representa um momento tenso e completo da realização da mente na performance de uma peça Nô. Esse intervalo pode ser preenchido com o som silenciado de uma flauta ou de um tambor, os quais representam a reverência pelo destino do homem ou da mulher, assim como pelas leis da Natureza, segundo a afirmação de Kondo (2006, p. 69). Portanto, o que se pode perceber, apesar da análise de Kondo tratar da noção

de espaço ma na obra “I’ll seen, I’ll said”³², é que o conceito de ma aplica-se em *Quad*, sobre na “zona de perigo”, por ambos representarem uma elipse, um vazio em torno do qual gravitam os elementos da peça teatral.

Figura 10 e 11 - Quad I+II em Tokyo – Peça Teatral



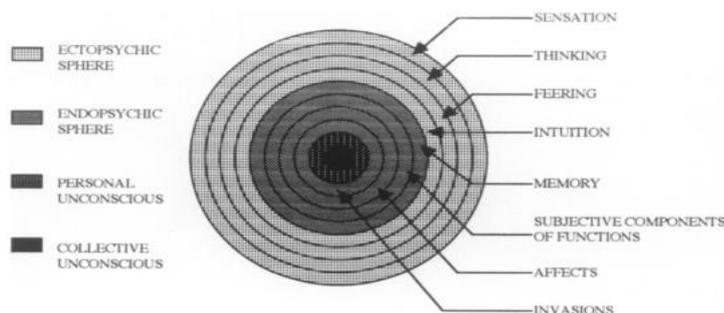
Fonte: SAMUEL BECKETT TODAY/ AUJOURD’HUI, 2006, p. 6, 9.

³² Cf. KONDO, Masaki. ‘I’ll seen I’ll said’ and the japanese spatial concept ‘ma’. *Samuel Beckett Today/ Aujour’d’hui: Borderless Beckett - Beckett sans frontières*, Tokyo, v. 16, p. 67-74, 2006. 468 p. Em português, trata-se da obra “Mal visto mal dito”.

Numa leitura imagética mais abstrata, Minako Okamuro (1997) compara *Quad* às mandalas de Carl Jung e sua relação com a mente do indivíduo. Segundo o autor, o centro de uma mandala, assim como um ímã, pode atrair e repelir a psique humana. Essa ambivalência do centro também parece estar presente no mundo de *Quad* onde os personagens repetidamente buscam o centro, mas desviam-se dele assim que o alcançam. Portanto, *Quad* tem uma considerável similaridade com as mandalas.

Nos termos da psicologia junguiana, a interpretação de Okamuro (1997) é a de que o centro da mandala de *Quad* contém o eu desconhecido e os passos misteriosos e repetitivos das personagens representam a busca de Beckett pela união do eu, já que a mandala denota a luta inconsciente do indivíduo para reunificar o eu dividido. Okamuro (1997, p. 128) narra a influência junguiana sobre Beckett, quando o escritor foi a uma palestra do médico em 1935, durante seu tratamento terapêutico com o médico Wilfred Bion. Na palestra, Jung, na verdade, mencionou “o centro obscuro do inconsciente” (OKAMURO, 1997, p. 129), referindo-se ao diagrama de círculos concêntricos (figura 12) que ele mostrou em sua palestra. Segundo Okamuro, “quanto mais perto você chega desse centro, mais você irá experimentar o ‘rebaixamento do nível mental’: a autonomia de sua consciência começa a desaparecer e você se deixa estar mais e mais fascinado pelos conteúdos do inconsciente” (OKAMURO, 1997, p. 129).

Figura 12 - Diagrama de círculos concêntricos de Carl Jung



The Psyche, C.G. Jung, *Analytical Psychology: Its Theory and Practice (The Tavistock Lectures)*, Routledge, 1986.

Fonte: OKAMURO, 1997, p. 134.

O que se pode perceber é que o ponto E metaforiza não apenas as tensões entre o consciente e inconsciente de um indivíduo, mas também a contradição própria

do olhar humano pós-moderno, o qual “é desejo e palavra que caminham pela imobilidade, vontade que admira e se retrai inútil, atração por um corpo que, no entanto, se sente alheio à atração, energia própria que se alimenta vicariamente de fonte alheia. Ele é o resultado crítico da maioria das nossas horas de vida cotidiana” (SANTIAGO, 2000, p. 59).

Apesar de ter um espaço matematicamente definido, *Quad* não deixa definições subjetivas quanto às personagens: elas podem ser qualquer pessoa. O que as distingue são apenas seus pontos de partida, seus percursos e, em dado momento, as cores de seus capuzes com suas respectivas percussões – nada mais as humaniza. Apenas os sons arrastados de seus pés, como quem perdeu o sabor pela vida, mas se obriga a continuar.

De acordo com Henri Lefebvre, “Falar em 'produzir espaço' soa bizarro, tão grande é a influência ainda mantida pela ideia de que o espaço vazio é anterior a tudo o que acaba por preenchê-lo” (LEFEBVRE, 1991, p. 15). Essa parece ser a situação de *Quad*, cujo espaço de atuação não apresenta nenhum marcador histórico aparente. Tal ocorrência endossa o conceito firmado por Marc Augé, chamando de “não-lugar” supermoderno para classificar as salas de espera dos aeroportos como um local que “não pode ser definido como relacional, histórico ou relacionado à identidade” (AUGÉ, 2012, p. 77). Enquanto um local de passagem, o aeroporto pode tanto trazer um aparente vazio como também dar aos seus viajantes, emoções intensas. Assim como nesse local, o espaço vazio que se abre na zona de perigo de *Quad* é produzido por uma inevitável interação social, tanto dos atores encenando a evitação do centro E, quanto da equipe técnica responsável pela montagem e realização da peça.

O manuscrito da peça *Quad* de 1981, presente na Biblioteca da Universidade de Reading, aponta uma peculiaridade que não parece gratuita: Beckett escreve “4 tipos de contusão correspondente a 4 tipos de atores” (Cf. BRYDEN, 1995, p. 109) e rapidamente corrige-se, escrevendo “percussão” no lugar do chiste. A imprecisão vocabular própria da paronímia é preservada em português e permite-nos compreender a manobra linguística do autor no roteiro da peça: o prelúdio do cansaço físico advindo dessa dança. Em *Quad I*, os corpos chegam quase a bailar em seus trajetos sincrônicos, pré-determinados, vívidos por influência das cores dos trajes, da velocidade dos passos, dos sons de percussão.

Já em *Quad II*, “Não há dúvida de que os personagens se cansam, e seus passos se tornarão cada vez mais arrastados” (DELEUZE, 2010, p. 49), e Beckett

demonstra isso através da ausência de cores, pois as cenas estão em preto e branco. Além disso, não há percussão, tendo por trilha sonora apenas o arrastar delongado dos pés dos atores e seus andares mais vagarosos, articulados por posturas vergadas. Tudo isso irá contrastar com a dinamicidade do primeiro ato. Contudo, um dos muitos aspectos que unem os dois atos é o fato de que, em ambos

Os corpos evitam-se respectivamente, mas evitam o centro absolutamente. Eles se esgueiram em relação ao centro para evitar um ao outro, mas cada um se esgueira, em *solo*, para evitar o centro. O que é despotencializado é o espaço. 'Pista apenas suficientemente larga para que um único corpo nunca dois aí se cruzem.' (DELEUZE, 2010, p. 51).

Por ser um local de esquivas, o ponto E também foi chamado de zona de perigo pelo próprio Beckett no roteiro: “É a zona de perigo. Por isso, desvio”. (BECKETT, 1990, p. 437. Tradução nossa³³). Gilles Deleuze (2010, p. 8-9) descreve a arte de Beckett como consistindo de “imagens puras” separadas de seus contextos. Para ele, a prosa tardia de Beckett consegue criar imagens puras, singulares, impessoal, sem reter nenhuma racionalidade em si, recortadas de seus contextos e apontando para uma ascensão celeste. Segundo o filósofo, esse contexto imagético foi reforçado na prosa tardia de Beckett, contexto do qual *Quad* faz parte. A afirmação de Deleuze remete-nos ao texto que abre o presente tópico: *Disjecta*, no qual Beckett afirma ao conversar com Duthuit sobre Bram Van Velde e “a incoercível ausência de relação” entre “o artista, sua arte e a realidade externa” (BECKETT, 1984, p. 120), o que reafirma a sua própria relação estética com a arte.

Entretanto, James Little afirma que uma separação tão nítida entre uma obra de arte e o mundo em que ela está contida é impossível: “O cânone de Beckett, de fato, vai de denúncias raivosas de relacionamentos para aceitação, se não afirmação, da impossibilidade de refutando sua existência ou exibindo sua ausência” (LITTLE, 2017, p. 143). Ou seja, as asserções artísticas de Beckett não são sempre coerentes com suas obras: mais uma vez, ele deixa a marca da contradição. De modo muito poético, Deleuze (2010, p. 18) assemelha as imagens dramáticas de Beckett a um sorriso sem rosto. Isso, então, nos permite dizer que as imagens produzidas nos espaços de confinamento possibilitam pensar em várias faces, por mais evanescentes que sejam, empunhando aquele sorriso.

³³ “E supposed a danger zone. Hence deviation” (BECKETT, 1990, p. 437).

Segundo Souza, Beckett buscava fugir da representação como libertação da retórica e da *mimesis*. E daí advém a ideia da má condução da linguagem, que consiste na “busca contínua de um dizer que não se subordina ao dito, de um dizer artístico” (SOUZA, 2006, p. 115). Assim, não há gratuidade no título da primeira obra da segunda trilogia beckettiana dos anos 1980³⁴, *Mal visto, mal dito* (1980), que não deixa também de ser *maldito*: a maldição de *ser* humano, de nossa condição limitadora, da falta de sentido das coisas e do mundo. Enquanto um ato de fidelidade temática, Beckett irá estruturar suas obras com procedimentos (linguísticos e narrativos) para ler mal e para ver mal, de modo que suas palavras representem a irrepresentabilidade. Para tanto, é preciso não somente representar o sujeito no espaço, mas apresentar diversas rupturas para que a imagem salte dos “buracos” em *fares* textuais, os quais, na peça, são representados pela dança dos atores e justamente por sua ausência de fala. Ao apresentar imagens instáveis e precárias, Beckett também faz com que vejamos mal a realidade que se relaciona com o microcosmos de sua narrativa, sendo “o ato de dizer dessa mesma ordem, pois o significativo determina, fende o sujeito em dois: ele o representa e, representando-o, o faz desaparecer” (NASIO, 2011, p. 16).

Contudo, o risco da interpretação simbólica na obra beckettiana está, segundo o próprio autor, “no asseio das identificações” (Cf. MARTINS, 2009 a, p. 139). Dessa maneira é que se pode perceber, em suas obras, uma gama de metáforas, metonímias, alusões diversas, todas expressas de maneira instável, de modo a compor um complexo jogo entre o literal e o figurado, sempre em constante contradição. Atestando essa postura, Beckett foge das imagens, ao mesmo tempo em que as convida para compor a narrativa/peça, arremessando o leitor-espectador num virtuosismo de revogações. Ainda que tenhamos sido alertados contra os excessos interpretativos, cabe-nos investigar as provocações figurativas que o autor inocula em seus narradores e personagens, levando-nos a “cogitar uma série de possibilidades interpretativas, nenhuma das quais, é claro, capaz de promover qualquer tipo de conforto simbólico” (MARTINS, 2009 a, p. 139). Beckett refuta o imagético, mas não o ímpeto pela provocação simbólica:

³⁴ As obras *Companhia* (1977), *Mal visto, mal dito* (1980) e *Pioravante marche* (1981) foram publicadas entre 1980 e 1983 e são conhecidas como a segunda trilogia beckettiana, fazendo uma contraparte aos romances do pós-guerra. Nelas, a voz narrativa discorre acerca dos restos de experiências vividas e, de certa forma, inventadas, tendo por “projeto cognitivo comum uma hermenêutica da desconfiança” (ANDRADE, 2012, p.8).

Seus textos não cessam de convidar a leituras figurativas, ainda que para escapulir a elas, frustrá-las, suspendê-las sistematicamente. Leitores e espectadores de Beckett são de fato confrontados com uma plethora de metáforas, metonímias, alusões e alegorias que parecem calculada e singularmente erráticas, incompletas, instáveis, contraditórias, verdadeiros becos sem saída (MARTINS, 2009a, p. 137).

Essas escusas provocações são uma resistência narrativa contra o viés que exige que a linguagem funcione como uma fidedigna representação da realidade externa, sendo tal fator uma espécie de afirmação do teor autorreferencial da linguagem, reconhecendo também uma de suas mais elevadas habilidades. Rollo May conceitua:

A palavra *símbolo* reverte ao seu significado e aos radicais originais de “juntar” (*sum-bállein*). O problema – a neurose e os seus elementos – é descrito pelo antônimo de *simbólico*, ou seja, *diabólico* (*dia-bállein*), que significa “separar” (1982, p. 130).

O que é literal é metaforizado e para que, cognitiva e semanticamente, se consiga metaforizar a contento, é necessário reunir, *juntar* outras metáforas que habitem o mesmo campo semântico de um dado objeto. Uma metáfora é, portanto, intertextual. Beckett irá minar, *separar* a ideia saussuriana de linguagem objetiva e estruturada entre significante e significado, enquanto uma referência confiável de “realidade”, e, ao mesmo tempo, irá suscitar a interpretação simbólica ao constatar-la como uma impossibilidade e um anseio humano, fazendo de suas obras concomitantemente *simbólicas* e *diabólicas*.

2.4 - “Estou toda nos olhos”: a percepção delirante e os espaços manicomiais

“*Nitimur in vetitum*”³⁵

Ovídio

Desterro, Bastilha, casa infernal, lugar de malucos, habitação do diabo. Lugar de prisão, estabelecimento de vingança, espelho do mundo³⁶. Tudo isso é o hospício, mas para Maura Lopes Cançado, isso é terra de Deus: divindade que ora pune, ora acolhe, mas jamais deixa de lhe observar, afinal, não é a onisciência um de seus grandes feitos? A esse Deus-espço, - muito afeito ao Deus católico e punitivo do antigo testamento - a escritora estabelece uma relação controversa de apego em que não se quer se estar com ele, tampouco vive-se sem ele. Obviamente, falamos aqui de suas múltiplas entradas (e saídas) nos hospícios, as quais segundo afirma Scaramella em seu primoroso trabalho biográfico sobre Maura Lopes Cançado, que “Ao todo foram mais de dezenove internações, somando mais de quatro anos de reclusão. No entanto, não é possível afirmar que estas tenham sido as únicas internações” (SCARAMELLA, 2010, p.30).

Esse espaço de contradições internas para a autora serve, em um dado momento, como um espaço propulsor da escrita, onde ela pode se reafirmar enquanto sujeito. Trata-se de quando a escritora ganha um importante instrumento para seu ofício, uma escrivaninha (*bureau*):

³⁵ A expressão em latim significa “lançamo-nos em direção ao proibido”.

³⁶ Expressões utilizadas pelos internos do hospício de Juquery, em São Paulo no período de 1901 a 1926 (Cf. CUNHA, 1988. p.13).

Abrindo a porta do quarto, vi-o em frente, tomando grande parte do aposento – solene e negro: o *bureau*. A seu lado, a cama parecia insignificante, banal. O *bureau* austero, me fazendo parar perplexa à porta, mesmo modesta demais, como não ousando. O que iriam dizer estas pessoas? Já implicam tanto comigo. Afinal, é mesmo demais para mim – esperava uma mesinha discreta e séria. Apenas, dr. A. [...] Estou feliz por ter onde apoiar o braço, não escrevendo no colo (CANÇADO, 2016, p. 124-5).

A escrivadinha é análoga à sua territorialidade, por mais que seja compartilhada com outras colegas do quarto, sente-se valorizada através do ato de Dr. A, por quem nutre duvidoso amor, pois sente-se *vista*. No início de seu diário, a autora reafirma para si mesma quando se interna: “Ao menos um lugar no mundo. Ao menos um lugar no mundo’. Apego-me a este pensamento vazio, incolor, surgido não sei como, sem motivo (?), pensamento isolado, flutuante e insistente” (CANÇADO, 2016, p.34). A autora parece nesse trecho, fazer do hospício uma fuga do mundo, já que nele não se encaixou. Veremos momentos em que o hospício é “lugar” e momentos em que se configura enquanto “espaço”, segundo a lógica de Yi-fu Tuan:

“Espaço” e “lugar” são termos familiares que indicam experiências comuns. Vivemos no espaço. Não há lugar para outro edifício no lote. As Grandes Planícies dão a sensação de espaciosidade (sic). *O lugar é segurança e o espaço é liberdade: estamos ligados ao primeiro e desejamos o outro*. Não há lugar como o lar. O que é lar? É a velha casa, o velho bairro, a velha cidade ou a pátria” (TUAN, 1983, p. 3. Grifo nosso.).

Os insondáveis muros do hospício, arma seus concretos ao redor da narradora e ela passar a relatar estados de consciência nos quais o seu “eu” chega a se misturar ao espaço manicomial. Após uma briga violenta com uma das copeiras, chegando a atirar-lhe um prato no rosto apenas por que não gostava de algo que ali estava, isso a faz afirmar que “*em nenhum lugar do mundo entenderia essa minha atitude a não ser aqui*. [...] Me deseduco dia a dia (CANÇADO, 2016, p.48). A narradora vai se moldando junto ao espaço manicomial, transformando-se. Recorremos novamente ao pensamento de Goffman (1974), o qual afirma sobre o poder de modificação da realidade dos sujeitos inseridos nas instituições totais. Essas organizações acabam por facilitar sistemas que visam uma perda, deformação e conseqüente reconstrução da identidade do sujeito ao qual abriga, obedecendo aos seus próprios moldes. Goffman assevera:

Na linguagem exata de algumas de nossas mais antigas instituições totais, começa uma série de rebaixamentos, degradações, humilhações e profanações do eu. O seu eu é sistematicamente, embora muitas vezes não intencionalmente, mortificado. Começa a passar por algumas mudanças radicais em sua carreira moral, uma carreira composta pelas progressivas mudanças que ocorrem nas crenças que têm a seu respeito e a respeito dos outros que são significativos para ele (GOFFMAN, 1973, p. 24).

O diário de Maura Lopes Cançado passa-se quase completamente em espaços fechados. As marcações territoriais *extra-muros*, ou seja, fora do hospício, marcam memórias longínquas e fugidias, de modo que a sensação para o leitor é de estar sempre confinado, seja no hospício ou na mente embotada da autora com seus demônios mentais. Depois de percorrer brevemente seus anos de criança na fazenda, a narradora parte para o espaço onde sua relação com a loucura começa a se oficializar perante a sociedade, ao Estado, e o mais importante: perante a si mesma. Maura Lopes Cançado interna-se em um hospício, para nesse espaço, buscar uma espécie de recomeço para todos os desregramentos passados, um acolhimento não recebido no “mundo lá fora”:

Estranha a minha situação no hospital. Pareço ter rompido completamente com o passado, tudo começa do instante em que vesti este uniforme amorfo, ou, depois disto nada existindo – a não ser uma pausa branca e muda. Estou aqui e sou. É a única afirmativa, calada e neutra como os corredores longos (CANÇADO, 2016, p. 31).

A realidade parece esboroar-se ao seu redor. A literatura, contudo, resiste: “Agora escrevo” (CANÇADO, 2016, p. 31), como se através dela pudesse agarrar à sua própria identidade contra o rolo compressor de subjetividades dos sujeitos que constituem os hospícios. Não obstante a busca desse mesmo espaço ter partido de Maura Lopes Cançado, ela também não se sente amparada: “Que posso encontrar aqui? [...] Cemitérios sem flor e sem piedade: cada leito mudo é um túmulo, e eu existo entre o céu e esta dormência calada (CANÇADO, 2016, p. 75). A narradora nos coloca num impasse entre ficar ou sair do hospício, já que “O que me trouxe foi a necessidade de fugir para algum lugar, aparentemente fora do mundo” (CANÇADO, 2016, p. 22). E nessa irresolução, Maura Lopes Cançado reinventa-se através da escrita, fazendo dela o seu lugar no mundo.

Maura Lopes Cançado tem, em seu diário, seu nome estampado em diversos momentos, não apenas na própria narrativa como personagem e narradora, mas em toda a estrutura gráfica do livro: capa, contra-capas, sinopse, lombada, posfácio (perfil

biográfico). Sobre isso, Philippe Lejeune afirma “A autobiografia (narrativa que conta a vida do autor) pressupõe que haja *identidade de nome* entre o autor (cujo nome está estampado na capa), o narrador e a pessoa de quem se fala” (LEJEUNE, 2014, p. 28). Nos aventuramos também, a utilizar seu nome como recurso estilístico: sua alcunha é escrita por completo todas as vezes, enquanto polo oposto da incompletude do sujeito que a sustenta. Nos mantras indianos ou nas brasileiríssimas ladainhas, a repetição dos nomes visa o caminho da iluminação espiritual. Seguindo a contrapelo, repetimos seu nome completo: Maura Lopes Cançado como meio de ecoar sua trilha para a loucura. Porém, se inerentemente “lançamo-nos em direção ao proibido” (*Nitimus in vetitum*), aos mistérios envoltos na loucura, às dificuldades de nos apartar de nossa moral para ver através de outros olhos, “não refutemos os ideais, simplesmente calcemos luvas perante eles” (NIETZSCHE, 2009, p. 17). Ainda que Nietzsche não seja o melhor exemplo de discernimento entre razão e loucura, sua fala nos serve aqui no sentido de nos questionarmos: o quanto de verdade estamos dispostos a suportar? Seriam os loucos geniais como ele e Maura Lopes Cançado seres que atingiram o nirvana ao contrário? O abismo os olhou de volta.

E sobre a metáfora do olhar recai boa parte do conto *Espiral ascendente*. A primeira afirmação que se pode fazer é que os olhos são os órgãos responsáveis pela formação de imagens no cérebro e essas imagens processadas darão ao indivíduo a percepção tanto das imagens, quanto do espaço que as sustenta. Portanto, o olhar (e os olhos) são os instrumentos de percepção do mundo exterior da narradora e, obviamente, de seu desencanto com o mundo, afinal, ela sofre com o ver. A autora não usa nenhum complemento para o verbo ver, a ação de ver, seja o que for, causa nela sofrimento tão intensa é a sua autoconsciência. O conto reparte-se entre trechos de sua infância, - memórias com sua mãe e a vergonha por ter sido abusada sexualmente quando criança - trechos no “sanatório de doentes mentais” (CANÇADO, 2016, p.11) numa interação sempre animosa com médicos e enfermeiras e trechos na cachoeira no ensaio da peça teatral com os colegas. Todos eles estão intercalados por outros referentes à visão, mas não qualquer visão. Uma visão borrada, de quem foi posta para dormir à força pois seus “olhos brilham de agressividade” (CANÇADO, 2016, p.10) já que ela admite “Eu necessitava fazer sofrer” (CANÇADO, 2016, p.12). A ressaca de *Sonifene*, medicação forte dada à narradora, é representada através dos fragmentos delirantes como quem cai numa espiral, se considerarmos seu significado:

A espiral rege a dialética do velho e do novo; graças a ela, não precisamos acreditar: tudo foi dito, ou: nada foi dito, mas sim: nada é inédito, mas tudo é novo. É isso que constitui [...] [a] espiral: ao se repetir, ela engendra um deslocamento. [...] O simbolismo da espiral é oposto ao do círculo, o círculo é religioso, teológico; a espiral, espécie de círculo que se estende até o infinito, é dialética: na espiral, as coisas se repetem[...] a espiral foi visivelmente um novo signo, a partir do qual, uma vez descoberto, ele poderia elaborar uma nova sintaxe, *uma nova linguagem* (BARTHES, 1983, p. 219-221. Trecho adaptado. Grifo nosso.).

Essa “nova linguagem”, admitidamente desejada pela personagem Joana do conto *No quadrado de Joana*, pode ser considerada como um desejo da autora, na busca por refazer-se pela via literária num espaço hostil como o hospício. No conto *Espiral ascendente*, a narradora relata um trecho de um ensaio da peça *Hamlet*, na qual interpretaria Ofélia. Para encarnar a personagem, espetacularizar a si mesma, desnuda-se e se atira nas águas: “Ofélia afogada de novo, com que veracidade” (CANÇADO, 2016, p.12). Isso explica o fato de o conto começar dizendo: “Por que não se dedica ao teatro?” (CANÇADO, 2016, p.9), tal qual um espetáculo que começa “Meus olhos? – O pano sobe” (CANÇADO, 2016, p. 9. Grifo nosso), seus olhos-cortinas se abrem, ansiando ser vista, aplaudida, desejada: “Resolvi despir-me. Antes, imaginei a *cena*: caras retorcidas” (CANÇADO, 2016, p.12. Grifo nosso).

“Estou toda nos olhos” (CANÇADO, 2016, p.14): a saga dos olhos inquietos, a percepção dolorida de quem não aceita o que vê. A personagem continua a narração por entremeios de memórias familiares, delírios fármacos e incursões oculares, até que as cortinas caem, pois o espetáculo está acabando: “Outra vez, Sonifene. A cortina amarela tremendo. Tudo se distanciando, como sempre” (CANÇADO, 2016, p.14). A fixação de Maura Lopes Cançado pelo simbolismo do olhar em sua escrita contrapõe-se em suas metáforas de isolamento, a saber, a parede de vidro e a pedra. Um elemento translúcido, frágil, o outro, é turvo, duro, compacto. Como quem viu demais e esgotou os sentidos, Maura não viu mais: antevira ela sua própria tragédia de morrer cega e sozinha e fora sua escrita um alarme? Talvez por isso, suas narrativas apresentem um teor de radicalidade, seja para endossar o desejo de “uma nova linguagem” (CANÇADO, 2016, p.17) ou para lembrar a própria personalidade indômita, a autora distancia-se do referencial literário das convenções tradicionais: não se trata mais de um enredo, temporalidade, de uma história para contar. Os elementos típicos que compõem uma narrativa são negligenciados em favor de um mergulho na densidade psicológica da voz narrativa que sustenta sua obra, seja nos contos ou em seu diário.

Maura Lopes Cançado baseia-se em suas memórias passadas para efetuar sua escrita, mas também se vale da rememoração e ressignificação dos fatos presentes (ou de um passado menos distante), pois para relatá-los, é preciso de toda maneira, fazer com que eles passem pelo fio da lembrança e nesse movimento, ela encurta as distâncias entre passado e presente num exercício de sair/recriar a si mesma na escrita. Sob outra perspectiva, em sua escrita assumidamente ficcional da obra *O sofredor do ver* é possível perceber ainda que a escritora tente despojar-se de si mesma através de recursos como a voz narrativa em terceira pessoa e narrador/personagem masculino, como é o caso do conto homônimo à obra, não obstante, a escrita é perpassada por imagens de suas memórias passadas e transpostas na narrativa diluídas na ficcionalidade de outrem. É possível vermos a obra da autora enquanto monumentos nos quais as superfícies são indistintas entre espaços internos e externos, personagens e pessoas reais na vertigem do silêncio e do verbo em busca de uma “nova linguagem”.

A autora utiliza a referida expressão em seu conto *No quadrado de Joana* e apesar de estar internada à época da escrita, e também ter uma colega catatônica chamada Joana, o conto tem o escudo da ficcionalidade, que certamente, vai alargar e transpor os fatos da realidade em que a narrativa, Joana, o pátio, a marcha, a “nova linguagem” e a “nova época” (CANÇADO, 2016, p. 17) e todos os componentes da narrativa como um conjunto coeso. Num espaço quadrático e confinado, a potência repetitiva de Joana, desloca sua linguagem para onde ela quer: o novo

Marcha completando o pátio, o fim da linha sendo justamente princípio da outra, sem descontinuidade, quebrando-se para o ângulo reto. Não cede um milímetro na posição do corpo, justo, ereto. Porque Joana julga-se absolutamente certa da nova ordem. Assim, anda de frente, ombro direito junto à parede. Teima em não flexionar as pernas, um passo, outro e mais, as solas dos pés quentes através do solado gasto. (CANÇADO, 2016, p.15. Grifo nosso.).

Ao valer-se do presente na narrativa, Maura Lopes Cançado incute a ideia da imperatividade, já no campo semântico do verbo “marchar” e sua possível associação com a rigidez militar. A figura geométrica traça no espaço e no sujeito, linhas ordenadas que se aproximam da rigidez catatônica de Joana. A autora faz referências quadráticas durante todo o conto ao falar do quadrado das horas, no tempo quadrado, nos sons geométricos, nas palavras retas, no azulejo do banheiro. Simbolicamente o quadrado é compreendido como “o símbolo da terra por oposição ao Céu [...] é um

dos quatro símbolos fundamentais, junto com o centro, o círculo e a cruz” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 827). Os autores também consideram que “O quadrado é a figura de base do espaço [...] com seus limites estritos, o sentido do secreto e do poder oculto” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020 p. 828). Considerando o teor divinatório do quadrado (cruz) oposto à rigidez de Joana, é possível inferirmos que através de sua marcha incessante, ela busque no tempo quadrado a perfeição divina que não encontra “no pátio ainda cheio de moscas e serpentes ondeadas” (CANÇADO, 2016, p.18).

Sobre a voz narrativa, esta espacialidade corporal que se impõe pelo ritmo entre a continuidade e descontinuidade, sendo também o corpo-voz-espaço de Joana, embora seja uma terceira pessoa, um observador onisciente e onipresente, o deus do hospício de Maura, cria uma inter-relação de corpos e espaços sem subordinações. Acerca do narrador, as intermitências criadas por suas pausas vão mesclando-se à movimentação de Joana pelo pátio, apesar da narradora referir-se à personagem na terceira pessoa, o narrador-onisciente metaforiza também a onisciência vigilante do hospício-Deus criado pela autora. Um narrador-olho, um narrador-Deus que é pergunta e resposta para todas as questões no microcosmos da retidão de Joana:

No meio do pátio, imóvel obedecendo a ordem. Não sabe por que, a palavra meio salta-lhe morna, insinuante como ameaça remota. Um orifício no muro: meio de fuga. Para onde e por quê? Deve ter ouvido isto. Ela não se desviaria tanto da lógica, mesmo pensando num momento de descuido, e a lógica está no quadro. (CANÇADO, 2016, p. 16).

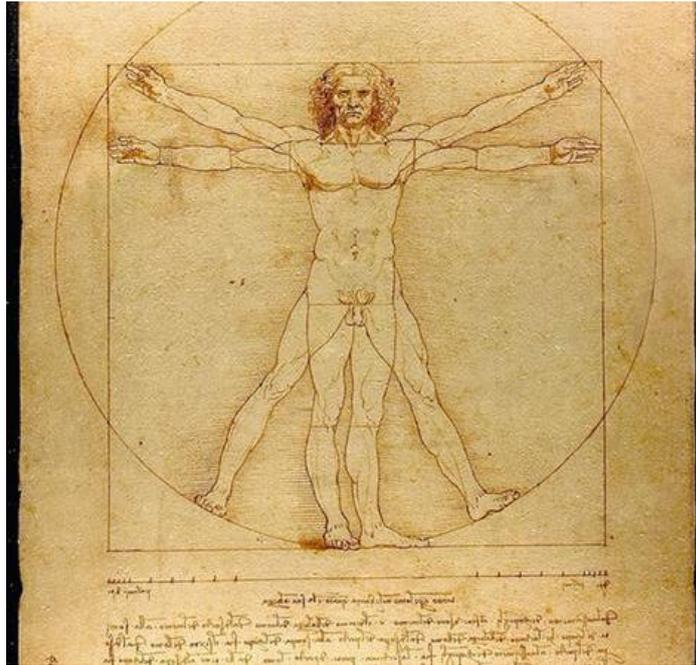
A estrutura do texto engendra no leitor certo aturdimento dadas às tensões análogas a catotonia de Joana: a personagem quer seguir sua marcha reta, ao passo que os enfermeiros querem dissuadi-la de seu caminho; ora, ela caminha incessantemente, ora, esfacela-se ao chão. Temos, portanto, uma série de antagonismos entre os corpos da narrativa que compõem esse quadro de tensão, sobretudo, a voz narradora. Assim, o conto toma força a partir das mudanças entre os personagens, segundo a ótica da voz narrativa, sendo ela uma espécie de câmera para os leitores. A obsessão ocular prossegue também nesse conto nas seguintes passagens: “Todo o pátio contido no âmbito do olhar parado” (CANÇADO, 2016, p.15), o que se explica pelo fato da Joana da realidade, ser uma colega de Maura no hospício e anda em linha reta grudada às paredes do pátio quadrado, de modo que sua visão desfigura-se através do quadrado. São olhares impossíveis porque “aquadrados”:

“E o olhar, reto como lâmina” (CANÇADO, 2016, p.16), seguido de “olhos impossíveis” (CANÇADO, 2016, p.16). Maura Lopes Cançado faz, então um verdadeiro confronto entre as formas geométricas quadráticas (da cela) e circulares (dos olhos): “Um milímetro de desatenção pode levar-lhe os olhos a rotações incalculáveis, catastróficas” (CANÇADO, 2016, p.17). Se considerarmos as simbologias do *Quadrivium*, as artes liberais matemáticas (aritmética, geometria, astronomia e música), segundo as quais:

O círculo é a forma tradicional atribuída ao Céu e o quadrado à Terra. Quando essas duas formas são unidas, igualando-as em área ou perímetro, falamos de quadratura do círculo, o que significa que Céu e Terra, ou Espírito e Matéria, se combinam ou se unem simbolicamente (MARTINEAU, 2015, p. 76).

É possível interpretarmos que a personagem Joana tem seu eu claramente cindido, seja pela própria condição mental que a doença lhe causa, seja pela influência maléfica que a instituição psiquiátrica causa no ato do confinamento do sujeito. Ademais, há um rompimento da personagem com sua (pretensa) parte que a conecta à divindade, a parte circular, daí a cisão e rigidez. A união das duas partes representadas pelo quadrado (Terra) e círculo (Céu) simbolizam o ser humano em perfeito equilíbrio, conforme mostra a obra de Leonardo da Vinci, *Homem Vitruviano* (1490) (figura 13). Joana seria portanto, a representação do seu contrário: o desequilíbrio humano.

Figura 13 - *Homem Vitruviano*, Leonardo da Vinci



FONTE: DA VINCI, 1490.

Por fim, ironicamente, os olhos de Joana metaforizam não as janelas da alma, já que como vimos, sua alma (parte divina) está desconectada de si mesma, seus olhos seriam então as janelas da cela: “Os olhos sim, estes verão as noites, enquadrados no azulejo frente à janela do banheiro” (CANÇADO, 2016, p.19). A narradora conclui dando ao olhar a sinestesia do toque: “Os olhos enfrentam rostos impacientes. Paira no ar uma palavra nova (...) Joana gostaria de medi-la: CA-TA-TÔ-NI-CA” (CANÇADO, 2016, p.19).

O esforço de Joana durante o conto é de manter-se só, pois em sua mente toda representação circular (a exterioridade) é para ela intimidante. Analogamente, a protagonista de *Espiral ascendente* também irá manter-se presa à esfera de dor e embate dadas as constantes brigas com os funcionários do hospício. Na tentativa de quebrar esse padrão, Joana exclui todas as formas de vida que existam fora de seu quadrado, fora de sua visão, para assim, atingir um novo tempo e uma nova linguagem.

Para explicar o que seria essa criação (uma nova linguagem) é que aproximaremos os dois escritores aqui elencados: Samuel Beckett e Maura Lopes Cançado. Relacionando a catatônica nova linguagem de Joana e a des-palavra beckettiana cuja intenção é prosseguir expressando ainda que seja de maneira falha: “Tenho de continuar, não posso continuar, vou continuar” (BECKETT, 2002, p. 189), diz *O Inominável* em sua desfiguração mórbida em um jarro. Num eco, (talvez?) Joana

Ihe responderia: “Quero falar. Tenho medo. Tenho de falar” (CANÇADO, 2016, p. 14). A semelhança entre as frases é incontestável, assim como o fato de Maura Lopes Cançado ter sido uma leitora de Beckett³⁷. Além de colocar a epígrafe inicial do escritor, Maura Lopes Cançado conta em uma carta à amiga Vera Brant sobre sua leitura beckettiana:

[...] fui parar no Hospício. O final da aventura foi minha ida desesperada para Belo Horizonte (onde jurara não pôr mais meus sábios pés), com o vestido do corpo, um sapato velho e, não sei porque, um livro de *Samuel Beckett* (teatro), lindamente encadernado (Trecho de carta a Vera Brant, de 13 de outubro de 1967) (SCARAMELLA, 2010, p. 145. Grifo nosso.).

Além de alguma influência que a leitura de Beckett possa ter causado na escrita de Maura Lopes Cançado, é possível perceber óbvias semelhanças entre as obras *Quad I+II* e *No Quadrado de Joana*. Os espaços quadráticos e confinatórios são propulsores da repetição para os sujeitos que Ihe habitam, a saber Joana e os dançarinos/personagens A, B, C e D. Tal repetição pela via do esgotamento é que vai possibilitar o vislumbre da nova linguagem, seja ela verbal (no caso de Cançado) ou visual (no caso de Beckett). Para conseguir tal intento, segundo Deleuze é necessário esgotar o possível (2010, p. 49), ou seja, desarranjar a linguagem no seu senso-comum criando uma linguagem que acena para o absurdo e nesse ponto Beckett aproxima sua estética da narrativa de Maura Lopes Cançado, pois é preciso esgotar a si mesmo para esgotar a linguagem: eis a marcha de Joana. Em Beckett, essa marcha do esgotamento é *Quad*: o esgotamento do espaço como criação de uma imagem pura.

³⁷ Outra referência da leitura de Beckett foi esta: “Ela chegou muito... é o jeito dela, assim, devagarzinho, tal...muito humilde, dando a impressão que não sabia nada, mas sabia muito mais do que dizia. Mas fingindo não saber... fingindo não saber. Mas tinha boa leitura. Lia Mary MacCarthy, Samuel Beckett, Sartre, entendeu? A própria Clarice Lispector ela lia muito. Ela fingia que não sabia ler, fingia! Mas era um charme dela. Muito inteligente, jogava muito charme” (Trecho da entrevista com Heitor Cony, Rio de Janeiro, outubro de 2007) (SCARAMELLA, 2010, p. 108. Grifo nosso.).

Considerações Finais – Do poder de um espaço

*Escrever é um caso de devir, sempre inacabado,
sempre em via de fazer-se.*
Gilles Deleuze

O objetivo desta pesquisa foi verificar como as formas geométricas circulares e quadráticas dos espaços de confinamento narrativo das obras de Samuel Beckett (*O despovoador* e *Quad I+II*) e Maura Lopes Cançado (*Espiral ascendente* e *No quadrado de Joana*) serão capazes de influenciar na loucura de suas personagens.

Para analisar tais procedimentos nas obras elencadas, nosso trabalho concentrou-se tanto na investigação do próprio *corpus*, quanto na comparação deste com textos de comentadores da obra de Samuel Beckett e Maura Lopes Cançado, bem como teóricos que deles se aproximem no sentido de evidenciarmos nossa hipótese inicial, além de ressaltar as trajetórias literárias percorridas pelos autores em seus respectivos contextos históricos.

Procuramos demonstrar esse caminho de acordo com o pensamento de Foucault, por meio de um panorama da história da loucura no ocidente. De acordo com o filósofo, o confinamento dos loucos acompanha consigo o rechaço de outras figuras indesejadas na sociedade e todos eles distanciam-se do padrão burguês. A história da loucura pode-se confundir com a própria história do ocidente. Esse tópico nos ajuda a estabelecer um paralelo entre a loucura e o confinamento.

No tópico seguinte, elencamos alguns teóricos de maior envergadura para endossar nosso trabalho. Começamos por Freud, cujo ponto principal é que a civilização é um freio das paixões humanas e concluímos a esse respeito que, o processo civilizatório pode ser adoecedor, pois quem não se submete às suas regras sucumbe ao ostracismo e exclusão. Partimos então, para o pensamento de Nietzsche, cuja maior contribuição para o nosso trabalho foi a noção de niilismo e a crítica aos costumes morais burgueses, já que era essa moral que sustentou os juízos de valores da elite burguesa para que ela julgasse os padrões da normalidade e anormalidade, do que era aceitável e do que não era.

Relacionamos então, loucura à literatura, concluindo que seu denominador comum é a tensão: ela será o dínamo dos elementos textuais como, ações, palavras, personagens. Tal elemento é traduzido na representação da distância sendo ela física, através do confinamento ou autoreclusão ou a distância comunicativa representada pelo silêncio e pela linguagem desvairada dos loucos.

No tópico subsequente, analisamos a linguagem e projeto estético de Samuel Beckett e como ele aproxima sua literatura da loucura. Beckett o faz através de sua “despalavra”, cujo intento é de expressar a linguagem contraditoriamente, falivelmente, ironicamente, repetidamente até que seu silêncio interior seja entrevisto pelo leitor.

Em *Quad* chega-se ao ápice da radicalização comunicativa e essa negligência com a palavra parece ser um ponto de fusão com outros elementos: a repetição, a

vertigem, a loucura, a clausura. A zona E, zona de perigo irá representar essa falta e a tensão entre os personagens.

A loucura na obra *O despovoador* é entrevistada nas repetições despropositadas dos buscadores ao tentarem fugir em vão, subindo em escadas e escondendo-se em nichos. Além disso, há uma notada intertextualidade com os círculos infernais de Dante, o que já sugere um ambiente inóspito e próprio para o desvario. Linguisticamente, a loucura das palavras é instaurada no discurso através das incertezas incutidas incessantemente pelo narrador, o qual anula cada afirmação com “se essa noção for mantida” ou “se tal noção for mantida”, repetida diversas vezes ao longo do texto.

Apresentamos no próximo tópico aspectos biográficos de Maura Lopes Cançado no sentido de compreender os imbricamentos da loucura em seu fazer literário e concluímos que a escrita terá um papel de gestora de inquietudes da autora, descrevendo suas apreensões, tal como irá denunciar a situação precária e repressiva presente nas instituições psiquiátricas. Em seu conto *No quadrado de Joana* entendemos como signo da loucura além do ensimesmamento, a personagem cria para si um espaço que abarca o interno (sua mente) e o externo (o pátio), é o fechamento sobre seu próprio corpo e a abertura para um novo tempo e uma nova linguagem, cuja marca se dá na vontade de fuga e da criação de ligações, constituindo-se assim como potência. No conto *Espiral ascendente* a loucura é vista no crescendo de pensamentos confusos que se passam pela mente da narradora tal qual a representação de um espiral, terminando o texto num apelo que lembra seu corpo suicida em queda pela cachoeira.

Cotejamos algumas noções de espaço, mitológicas, filosóficas e literárias para a construção do conceito de espaço literário e espaço de confinamento. Segundo Kant o espaço e o tempo são como uma forma de sensibilidade, uma condição do sujeito que é afetado pelos objetos, ou seja, são determinações e também relações das coisas. Sobre seu pensamento podemos considerar uma das representações do tempo alegorizado como a morte (física e das memórias, esquecimento), já o espaço pode ser considerado como alegoria das experiências (sensações). Prosseguimos com o pensamento do fenomenólogo Gaston Bachelard no qual o entendimento de espaço passa pela interpretação fenomenológica do imaginário, explicando a formação de imagens. Falamos sobre espaço de confinamento com o pensamento de Erving Goffman e o conceito das instituições totais, constatando que o estudo acerca

do confinamento representado pela arte pode nos auxiliar não apenas a lidar com o confinamento social, mas compreender as camadas mais sensíveis do comportamento humano em situações extremas como no caso das doenças mentais.

Falamos no tópico subsequente sobre a construção de imagens (relacionadas à loucura, ao confinamento e às respectivas formas geométricas das obras escolhidas). As obras pós-modernas, com seus enredos que refletem o desencanto e o mal-estar de uma sociedade emocionalmente esgotada, destacam-se por apresentar imagens que chamam a atenção para a sua importância. Essas imagens, como o quadrado, a espiral e o cilindro, ganham destaque em detrimento dos grandes feitos de um provável herói literário, porque elas articulam toda a frustração do discurso pós-moderno, expressando sua afinidade semântica com a desrazão.

No tópico seguinte, falamos novamente sobre a obra de Beckett, dessa vez enfocando os espaços de confinamento e as imagens geométricas. O autor vale-se do pensamento de Berkeley “ser é ser percebido” como meio de afirmar a agonia da autopercepção que, através de seus personagens, buscarão a reclusão como meio de apagamento de si mesmo. No conto *O despovoador*, inferimos tratar-se de um espaço catastrófico regido pelo signo das perdas, tornando seus sujeitos pós-humanos, o que confirma nossa teoria de que o espaço tem influência sobre o sujeito. Já em *Quad I+II*, representa um espaço no qual E (zona de perigo) por sua evitação, é capaz de criar um espaço dentro de outro (no caso, dentro do quadrado). Ademais, pode-se afirmar que suas personagens são indistintas o que as difere são apenas seus pontos de partida, seus percursos e, em dado momento, as cores de seus capuzes com suas respectivas percussões – nada mais as humaniza.

No último tópico analisamos os espaços manicomial na obra de Maura Lopes Cançado e concluímos que eles funcionam ora como propulsores da escrita da autora, ora como agentes do confinamento e do apagamento de sua subjetividade. Tal contrariedade é endossada pela escritora em diversas passagens de seus textos, as quais tentamos mostrar ao longo deste estudo. No conto *Espiral ascendente* a autora mostra a circularidade do espaço através da metáfora do olho e do olhar: a paranoia da percepção a acompanha em vários de seus textos. No conto *No quadrado de Joana*, percebemos que a figura geométrica traça no espaço e no sujeito, linhas ordenadas que se aproximam da rigidez catatônica de Joana. Seu desejo por uma nova linguagem é atingido primeiro através da exaustão física, para depois colocar na

narrativa um verbo reto: “não lhe foi dada ainda uma linguagem adequada e *não consegue pensar sem palavras*” (CANÇADO, 2016, p. 16).

Podemos concluir assim, que nossa hipótese se confirma ao longo da pesquisa: os espaços de confinamento influenciam na loucura das personagens através dos elementos espaciais, imagéticos e narrativos aqui descritos.

Referências Bibliográficas

ABBAGNANO, Nicolla. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

AMADO, Janaína. O Grande mentiroso: tradição, veracidade e imaginação em história oral”. In: *Revista de História Universidade Estadual Paulista*. Vol 14, São Paulo: UNESP, 1995. HISTÓRIA ORAL. Vol 8, número 1, p. 125-135.

AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION. *DSM-5 – Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais*. Porto Alegre: Artmed, 2014, p. 163.

ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: O Silêncio Possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. TRY AGAIN. FAIL AGAIN. FAIL BETTER. Prefácio. In: BECKETT, Samuel. *O despovoador. Mal visto mal dito*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2008. p. VII-XXVII.

ANDREW, Dudley. Adaption. In: *Concepts in Film Theory*. Oxford: Oxford University Press, 1984, p. 28-37.

ANTUNES, Eleonora Haddad; *et al.* (Orgs.). *Psiquiatria, loucura e arte: fragmentos da história brasileira*. São Paulo: Edusp, 2002.

ARBEX, Márcia.(Org). *Poéticas do visível*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG, 2006.

ARISTÓTELES. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 1997.

_____. *De Anima*. Traduzido por Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Editora 34, 2006.).

AUGÉ, Marc. *Não lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. São Paulo: Papyrus, 2012.

AUMONT, Jacques; MICHEL, Marie. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. São Paulo: Papyrus Editora, 2006.

AUSTIN, John L. *Quando dizer é fazer*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

BANVILLE, John. *Banville on Beckett: Non-Words or Word Storms?* Disponível em: <http://literarytourist.com/2009/05/banville-on-beckett-non-words-or-word-storms/>
Acesso em: 10 out. 2021.

BARTHES, Roland. The Responsibility of Forms: *Critical Essays on Music, Art, Representation*. Trad. Richard Howard. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1985.

BASAGLIA, Franco. *A instituição negada*. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

BATISTA, M. D. G. Breve história da loucura, movimentos de contestação e reforma psiquiátrica na Itália, na França e no Brasil. *REVISTA DE CIÊNCIAS SOCIAIS – POLÍTICA: TRABALHO*, [S. l.], v. 1, n. 40, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/politicaetrabalho/article/view/16690>. Acesso em: 20 out. 2021.

BECKETT, Samuel. *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*. Editado por Ruby Cohn. Londres: John Calder, 1983.

_____. *Esperando Godot*. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2015.

_____. *Fim de partida*. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2002.

_____. *Molloy*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Editora Globo, 2007.

_____. *O despovoador. Mal visto mal dito*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. *Proust*. São Paulo: LPM Editores, 1986.

_____. *Quad I+II*. In: HENZ, Alexandre de Oliveira. *Estéticas do esgotamento: extratos para uma política em Beckett e Deleuze*. 2005. 282 f. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP, São Paulo, 2005, p. 201-206.

_____. Three Dialogues. In: BECKETT, Samuel. *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment. Edited by Ruby Cohn*. New York, Grove Press, 1984, p. 114-120.

_____. *Últimos trabalhos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.

_____. *The Complete Dramatic Works*. 1990. London & Boston. Faber & Faber

_____. Carta de Samuel Beckett a Axel Kaun. In: ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: O Silêncio Possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p. 167-171.

_____. *Le Dépeupler*. Paris: Éditions de Minuit, 2013.

_____. *O inominável*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2009.

_____. The lost ones. In: *Texts for nothing and other short prose, 1950- 1976*. Edited by Mark Nixon. London: Faber and Faber, 2012.

_____. The Unnamable. In: *Three Novels by Samuel Beckett: Molloy, Malone Dies, The Unnamable*. New York: Grove Press, 1965.

_____. Três Diálogos com Georges Duthuit (1949). Trad. Fábio de Souza Andrade. In: ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: O Silêncio Possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p. 173-182.

BELLEMIN-NÖEL, Jean. *Psicanálise e literatura*. São Paulo: Cultrix, 1978

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BICUDO, M. A. V. Sobre a Fenomenologia. In: BICUDO, M.A.V.; ESPOSITO, V.H.C. (Orgs.). *Pesquisa qualitativa em educação: um enfoque fenomenológico*. Piracicaba: Unimep, 1994, p. 15-22.

BLAKE, William. *O casamento do céu e do inferno: e outros escritos*. Porto Alegre: L & PM, 2011.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

_____. *A Parte do Fogo*. Trad. de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. *The writing of disaster*. London: University of Nebraska Press, 1995.

BORGES, Gabriela. *A poética televisual de Samuel Beckett*. 1. ed. São Paulo: Annablume Editora, 2009.

BOULTER, Jonathan. *Posthuman Space in Samuel Beckett's Short Prose*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019. <https://doi.org/10.1515/9781474430272>

BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva, 2013. <https://doi.org/10.17851/2317-2096.22.3.192-203>

BRASIL. Ministério da Integração Nacional. *Lei nº 12.587 de 3 de Janeiro de 2012*. Política de Mobilidade Urbana. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ Ato20112014/2012/Lei/L12587.htm. Acesso em: 23 de Agosto de 2021.

_____. *Lei nº 8.742*, de 7 de dezembro de 1993. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8742compilado.html. Acesso em: 23 de Agosto de 2021.

BRYDEN, Mary. 'Quad: Dancing genders'. In Samuel Beckett Today/Aujourd'hui. The savage eye. Marius Bunning and Lois Oppenheim (org.). 1995. Amsterdam & Atlanta, Rodopi, Nr.4, 109- 22.

CAILLOIS, Roger. *Os jogos e os homens*. Lisboa: Cotovia, 1990.

CANÇADO, Maura Lopes. *Hospício é Deus: Diário I*. São Paulo: Círculo do Livro, 1992.

_____. *Hospício é Deus: Diário I*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

_____. *O sofredor do ver*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

_____. *O sofredor do ver*. Rio de Janeiro: José Alvaro Editor, 1968.

CARRARA, Sérgio. *Crime e loucura: o aparecimento do manicômio judiciário na passagem do século*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998.

CASELLI, Daniela. *Beckett's Dantes: intertextuality in the fiction and criticism*. Nova Iorque: Manchester University Press, 2005.

CATANZARO, Mary F. No way out: the effect of surveillance in 'The lost ones'. *Samuel Beckett Today/ Aujourd'hui: Beckett in the cultural field / Beckett dans le champ culturel*, Nova Iorque, v. 25, p. 183-196, 2013. 281 p.

https://doi.org/10.1163/9789401210256_014

CESAROTTO, Oscar; LEITE, Márcio Peter de Souza. *O que é psicanálise*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, formas, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020.

CHRISTIN, Anne-Marie. A imagem enformada pela escrita. In: ARBEX, Márcia.(Org). *Poéticas do visível*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG, 2006, p. 63-106.

_____. Da imagem à escrita. Trad. Júlio Castañon Guimarães. In: SUSSEKIND, Flora; DIAS, Tania. *A historiografia literária e as técnicas de escrita*. Ed. Viera e Lent/ Casa Rui Barbosa: 2004.

CIRLOT, Juan Eduardo. *A Dictionary of Symbols*. Londres: Routledge, 2001.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

COSTA, Flávio Moreira da. (Org.). *Os melhores contos de loucura*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

COUSTÉ, Alberto. *O tarô ou a máquina de imaginar*. São Paulo: Globo, 1983.

COUTINHO, Eduardo. Revisitando o pós-moderno. In: GUINSBURG, J.; BARBOSA, Ana Mae (Org.). *O pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p.159-172.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. *O espelho do mundo: Juquery, A História de um Asilo*. Rio de Janeiro: Paz e Vento, 1988.

CUSTÓDIO, Márcia Moreira ; JARDIM, A. F. C. *A expressão e a linguagem carnalizada de Maura Lopes Cançado em Hospício é deus*. Contexto (UFES) , v. 24, p. 275-299, 2013.

DA VINCI, Leonardo. *Homem Vitruviano*. 1490. Lápis e tinta sobre papel. 34X24 cm.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. O esgotado. In: *Sobre o teatro: Um manifesto de menos. O esgotado*. Trad. Fátima Saadi, Ovídio de Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010. p. 67-111.

DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

DIAMOND, Elin. Beckett and Caryl Churchill along the Möbius Strip. In: BEN-ZVI, Linda; MOORJANI, Angela (ed.). *Beckett at 100: Revolving it all*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2008. p. 285-298. ISBN 978-0-19-532547-8;978-0-19-532548-5. ebook. <https://doi.org/10.1093/oso/9780195325478.003.0020>

DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1985.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

ESCHER, Maurits C. *Relatividade*. 1953. Litografia, 28x29cm.

FERNANDES, Mariana Patricio Fernandes. *Catatonía em Movimento: um diálogo entre Maura Lopes Cançado e a dança contemporânea*. XII Congresso Internacional da ABRALIC, Centros-Etica, Estética, UFPR. Curitiba, 18 a 22 de julho de 2011.

FILHO, Oziris Borges. *Espaço e literatura: introdução à topoanálise*. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

FOUCAULT, Michel. A linguagem do espaço. In: *Arte, epistemologia, filosofia e história da medicina*. (Ditos e escritos, vol. VII). Trad. Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2011, p. 36-41.

_____. *Doença mental e Psicologia*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

_____. *História da loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. Linguagem e literatura. In: MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000, p. 137-174.

_____. Loucura, a ausência da obra. In: Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise (*Ditos e escritos, vol. I*). Org. Manoel Barbosa Motta. Rio de Janeiro: Forense universitária, 1999 a, p.191-198.

_____. Loucura, Literatura, Sociedade. In: Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise (*Ditos e escritos, vol. I*). Org. Manoel Barbosa Motta. Rio de Janeiro: Forense universitária, 1999 c, p. 210-234.

_____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

_____. Outros espaços. In: Estética: literatura e pintura, música e cinema (*Ditos e escritos, vol. III*). Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2009, p.411-422.

_____. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

_____. *O poder psiquiátrico*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *Vigiar e punir: o nascimento da prisão*. Petrópolis: Editora Vozes, 1999 b.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. São Paulo: Penguin & Companhia das letras, 2012.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Editora Cultrix, 1973 a.

_____. *O caminho crítico: um ensaio sobre o contexto social da crítica literária*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973 b.

GIROLA, Maristela Kirst de Lima. *O humano desumanizado num mundo sem sentido: Samuel Beckett e o herói absurdo*. Acta Scientiarum. Language and Culture, Maringá, v. 33, n. 1, p. 55-61, dez. 2011. <https://doi.org/10.4025/actascilangcult.v33i1.6485>

GOFFMAN, Erving. *Manicômios, prisões e conventos*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

GRAU, Oliver. Alguma vez vamos nos habituar à imersão? História da arte dos media & ciência da imagem. In: FLORES, Victor. (Org.). *A terceira margem: a fotografia estereoscópica em Portugal*. Lisboa: Editora Documenta, 2016, p.39-40.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Trad. Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

GRUEN, John. *Close-up: Focused on the people within the larger-than-life creatures of the movie, theater, art and music worlds*. New York: Viking Press, 1969, p. 52.

GUEST, Michael. Autonomy and the body in Samuel Beckett and Kobo Abe. *Samuel Beckett Today/ Aujourd'hui: After Beckett / D'après Beckett*, Nova Iorque, v. 14. p. 162-177, 2004. <https://doi.org/10.1163/18757405-90000185>

HENZ, Alexandre de Oliveira. *Estéticas do esgotamento: extratos para uma política em Beckett e Deleuze*. 2005. 282 f. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP, São Paulo, 2005.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2007.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: Editora Ufsc, 2011.

JARDIM, Reynaldo. In: CANÇADO, Maura Lopes. *Hospício é Deus: Diário I*. Rio de Janeiro: Círculo do Livro, 1992, p. 9-10.

KANT, Immanuel. Do espaço. *Crítica da Razão Pura*. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

KENDERDINE, Sarah; SHAW, Jeffrey. *Unmakeablelove: gaming technologies for the cybernetic theater re-actor*. In: *International Journal of the Inclusive Museum*. n. 7, 2011. p. 222 – 229.

KNOWLSON, James. *Damned to fame: the life of Samuel Beckett*. Londres: Bloomsbury, 2014.

KONDO, Masaki. 'Ill seen Ill said' and the japanese spatial concept 'ma'. *Samuel Beckett Today/ Aujourd'hui: Borderless Beckett - Beckett sans frontières*, Tokyo, v. 16, p. 67-74, 2006. 468 p. <https://doi.org/10.1163/18757405-016001013>

KUSANO, Darci Yasuco, *O que é teatro nô*. São Paulo, Brasiliense, 1984.

LEFEBVRE, Henri. *The production of space*. Oxford: Blackwell, 1991.

LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatic theatre*. Londres: Routledge, 2006, p. 21.
<https://doi.org/10.4324/9780203088104>

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. 2.ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.

LEMINSKI, Paulo. Beckett, o apocalipse depois. Prefácio. In: BECKETT, Samuel. *Malone morre*. Trad. Paulo Leminski. São Paulo: Códex, 2004. p. 149-161.

LIMA BARRETO, Afonso Henriques de. *Diário do Hospício – O cemitério dos Vivos*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1993.

LITTLE, James. *Closed Spaces: Samuel Beckett and Confinement*. 2017. 312 p. Tese (Doutorado em Filosofia) - Trinity College, Dublin, 2017.

LOCATELLI, Carla. *Unwording the World: Samuel Beckett's Prose Works after the Nobel Prize*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990.
<https://doi.org/10.9783/9781512808865>

MAFFESOLI, Michel. O imaginário é uma realidade. *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, ano 15, p. 74-82, Agosto 2001.

MARTES, Ana Cristina Braga. *A origem da água*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2021.

MARTINEAU, John. (Editor). *Quadrivium - Las cuatro artes liberales clásicas: aritmética, geometria, música y astronomia*. Países Bajos: Librero, 2015.

MELLAMPHY, Dan. Alchemical Endgame: 'Checkmate'in Beckett and Eliot. In: CHEAK, Aaron. (Org.). *Alchemical Traditions: From Antiquity to the Avant-garde*. Melbourne: Numen Books, 2013. p. 548-638.

MENDES, Fábio C. R. *O imaterialismo de George Berkeley: o realismo no "esse é percipi"*. 2007. 163 p. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MUSILLI, Celia. *Literatura e loucura: a transcendência pela palavra*. 2014. 186 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

NASCENTES, Antenor. *Dicionário etimológico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1955. p. 103.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

_____. *A vontade de poder*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

_____. *Genealogia da moral: uma polêmica*. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

_____. *Ecce Homo: como se chega a ser o que se é*. São Paulo: Escala, 2009.

OKAMURO, Minako. Alchemical dances in Beckett and Yeats. *Samuel Beckett Today/ Aujourd'hui: After Beckett - D'après Beckett*, Nova Iorque, v. 14, p. 87-103, 2004. 625 p. <https://doi.org/10.1163/18757405-90000180>

_____. 'Quad' and the Junguian Mandala. *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, Vol. 6, SAMUEL BECKETT: CROSSROADS AND BORDERLINES / L'ŒUVRE CARREFOUR/L'ŒUVRE LIMITE (1997), pp. 125-134. <https://doi.org/10.1163/18757405-90000055>

PANKOW, Gisela. *O homem e seu espaço vivido: análises literárias*. São Paulo: Papyrus, 1988.

PELBART, Peter Pal. *Da clausura do fora ao fora da clausura: loucura e desrazão*. São Paulo: Iluminuras, 2009.

PESSOTTI, Isaias. *A loucura e as épocas*. São Paulo: Editora 34, 1999.

_____. *O Século dos Manicômios*. São Paulo: Editora 34, 1996.

PLAZA, Monique. *A escrita e a loucura*. Lisboa: Editorial Estampa, 1989.

PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

QUAD I+II. Direção: Samuel Beckett. Roteiro: Samuel Beckett. Frankfurt: Süddeutscher Rundfunk, 1981. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4ZDRfnlCq9M>. Acesso em: 18 jan. 2022.

QUEIROZ, Maria José. *A literatura da loucura: do êxtase das drogas à vertigem da loucura*. Rio de Janeiro: Atheneu Cultura, 1990.

QUEM É Maura Lopes Cançado. *Revista Leitura*, Rio de Janeiro, n. 110, Ano XXVI, dez.1968, p. 20-21.

RABELO, C. M. Miriam. Merleau-Ponty e as ciências sociais: corpo, sentido e existência. In: MONCLAR Valverde (Org.). *Merleau-Ponty em Salvador*. Salvador: Arcadia, 2008.

RADA, Michelle. *Boring holes: the crystalline body of Beckett's 'The lost ones'*. In: *Journal of Beckett Studies*. n. 27, 2018.p. 22 – 29. <https://doi.org/10.3366/jobs.2018.0218>

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. 2ª Ed., São Paulo: Editora 34, 2009.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SAMUEL BECKETT TODAY/ AUJOURD'HUI: *Borderless Beckett - Beckett sans frontières*. Tokyo: Rodopi, 2006-2008. ISSN 978-90-420-2393-2. Anual. 468 p.

SANDERS, Julie. *Adaption and appropriation*. Nova Iorque: Routledge, 2006.

SANTANA, Ana Flávia Ferreira de Almeida. *O manicômio judiciário na visão dos trabalhadores: atenção à saúde e equipamento prisional*. 170 f. Tese (Doutorado em Enfermagem e Saúde) – Escola de Enfermagem da Universidade Federal de Minas Gerais – Belo Horizonte, 2015.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCARAMELLA, Maria Luisa. *Narrativas e sobreposições: notas sobre Maura Lopes Cançado*. 2010. 277 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2010.

SCHMID, Herta. Samuel Beckett's play, "Quad": an abstract synthesis of the theater. *Canadian-American Slavic Studies*, Munique, v. 22, n. 1-4, p. 263-287, 1 jan. 1988. DOI <https://doi.org/10.1163/221023988X00230>. Disponível em: https://brill.com/view/journals/css/22/1-4/article-p263_23.xml. Acesso em: 13 dez. 2021.

SOGABE, Milton. *Instalações interativas mediadas pela tecnologia digital: análise e produção*. In: *Ars*, São Paulo, ano 8, n. 18, p. 61-73, 2010. <https://doi.org/10.1590/S1678-53202011000200004>

SOUZA, Ana Helena. *A tradução como um outro original: Como é de Samuel Beckett*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2006.

SOUZA, Roberto Acízelo de. Teoria da literatura. In: JOBIM, José Luis. (org.). *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1992, p. 367-389.

STAM, Robert. *Beyond fidelity: the dialogics of adaption*. In: *Concepts in Film Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2000, p. 54-76.

SZYMBORSKA, Wislawa. *Para meu coração num domingo*. Trad. Regina Przybycien. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 143-145.

TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

TOPOROV, Vladimir Nicolaevic. Para uma semiótica do espaço. In: FILHO, Ozíris Borges. (org.). *O espaço literário: textos teóricos*. Uberaba: Ribeirão Gráfica e Editora, 2016, p. 11-32.

TORRANO, Jaa. A noção mítica de Kháos na Teogonia de Hesíodo. *Ide (São Paulo)*, São Paulo, v. 35, n. 54, p. 29-38, jul. 2012. Disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062012000100005&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 05 maio 2021.

TUAN, Yu-Fi. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. São Paulo: Difel, 1983.

TURCHI, Maria Zaira. *Literatura e antropologia do imaginário*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.

UHLMANN, Anthony. *Samuel Beckett and the Philosophical Image*. New York: Cambridge University Press, 2006. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511485404>

VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

VIEIRA, Ana Rosa Bulcão. *Organização e saber psiquiátrico*. Revista de Administração de Empresas [online]. 1981, v. 21, n. 4 [Acessado 10 Setembro 2021] , pp. 49-58. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0034-75901981000400005>>. Epub 28 Jun 2013. ISSN 2178-938X. <https://doi.org/10.1590/S0034-75901981000400005>.

WHITE, Hayden. A questão da narrativa na teoria histórica contemporânea. In: NOVAIS, F.A.; SILVA, R.F. (Orgs.). *Nova história em perspectiva*. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 439-483.