
TESTEMUNHOS VISUAIS NA LITERATURA DO HOSPÍCIO: LIMA BARRETO E MAURA LOPES CANÇADO

Daniela Birman ¹

Resumo: Neste artigo, buscaremos problematizar a oposição entre testemunhos visuais e auditivos a partir, sobretudo, da análise de relatos manicomiais (autobiográficos e ficcionais) de Lima Barreto e Maura Lopes Cançado. Ao centrarmos nosso exame nesses escritos, procuraremos refletir sobre a construção visual realizada por esses autores, construção esta que não pode ser simplificada nem entendida como calcada apenas na percepção do olhar e na descrição objetiva, uma vez que se articula com o rompimento do quadro da representação por meios vários, como pela exploração de imagens abstratas, da linguagem caricatural e extravagante, do tema da névoa e do limite do olhar.

Palavras-chave: Lima Barreto; Maura Lopes Cançado; testemunho visual; testemunho auditivo.

Abstract: In this article, we will try to problematize the opposition between visual and auditory testimonies, mainly from the analysis of mental asylum reports (autobiographical and fictional) by Lima Barreto and Maura Lopes Cançado. While focusing our examination on these writings, we will seek to reflect on the visual construction carried out by these authors, a kind of construction that cannot be simplified or understood as based only on the perception of the look and in the objective description, since it is articulated with the rupture of the representation by various means, as by the exploration of abstract images, of the caricature and extravagant language, of the mist theme, and of the glance limit.

Keywords: *Lima Barreto; Maura Lopes Cançado*; visual testimony; auditory testimony.

¹ Doutora em Letras pela UFRJ e professora de Teoria Literária no IEL, UNICAMP. E-mail: danielabirman@gmail.com

Em “Testemunho e a política da memória”, Márcio Seligmann-Silva explora a distinção do testemunho como *testis e superstes* a partir da oposição entre um testemunho predominantemente visual e outro auricular, centrado na escuta. Desse modo, no primeiro caso, o *testis*, entendido como aquele que “*assiste* como um ‘terceiro’ (...) a um caso em que dois personagens estão envolvidos” (BENVENISTE, 1995, p. 278), seria aquele que *viu* e, por esse motivo, sabe. De acordo com o crítico, o modelo visual relaciona-se à concepção do *saber representacionista do positivismo*. Já o *superstes* é compreendido seja como testemunha e sobrevivente de um acontecimento-limite, seja como “aquele que se mantém no fato” (BENVENISTE, 1995, p. 278). Nesse modelo, a experiência do enfrentamento da morte resiste à linguagem, de forma que o tempo narrativo do presente (no qual a testemunha ainda se encontra presa ao acontecimento) e o ato de testemunhar (percebido em seus limites) seriam valorizados.

Neste estudo, tomaremos essa diferenciação como ponto de partida para problematizar o lugar que o olho e o olhar ganham em certos testemunhos manicomial e carcerários, assim como para refletir sobre a construção visual realizada nessas escritas. Também consideramos pertinente investigar relatos ligados à impossibilidade de ver, impossibilidade marcada pelo sofrimento radical que destrói o sujeito, abolindo o polo da consciência e impossibilitando a apropriação do acontecimento-limite.² Evidentemente, não sustentamos aqui a existência de modelos “puros” de testemunho, nem defendemos a exclusão de um determinado modelo em função de outro. Não é essa também, esclarecemos, a argumentação apresentada por Seligmann-Silva: “minha proposta é entender o testemunho na sua complexidade enquanto um misto entre visão, oralidade narrativa e capacidade de julgar” (SELIGMANN-SILVA, p. 81).

Essa divisão e oposição aqui sintetizadas de modo esquemático têm, portanto, fins expositivos. E poderão, acreditamos, nos ajudar a pensar nas narrativas sobre o hospício redigidas por Lima Barreto e Maura Lopes Cançado, assim como na problematização da oposição entre testemunho visual e auditivo. Num segundo plano, mencionaremos o testemunho prisional de Graciliano Ramos e o tema da cegueira. Lembramos, porém, que estes ocuparão um espaço de menor destaque, sendo citados, sobretudo, a partir de uma comparação com o testemunho visual e/ou os diários de Lima Barreto e Maura Lopes Cançado.

O OLHO E O OLHAR NOS DIÁRIOS (E NUM ROMANCE MARCADAMENTE AUTOBIOGRÁFICO)

Ao opormos os diários de Lima Barreto e Maura Lopes Cançado³, de um lado, às memórias da cadeia de Graciliano Ramos, de outro, as distinções entre os gêneros e os trabalhos de memória efetuados chamam a atenção. É preciso lembrar, nesse contexto, que

2 Sobre a problemática da cegueira nas *Memórias do cárcere* e nos contos “Paulo” e “O relógio do hospital”, de Graciliano Ramos, cf. BIRMAN, Daniela. Trauma e repetição: O sinistro e suas formas literárias em três momentos da nossa história. Bolonha, Confluenze, v. 4, p. 192-208, 2012.

3 Lembro que, ao mencionar o diário manicomial de Lima Barreto, incluo tanto o *Diário do hospício* quanto o romance inacabado *O cemitério dos vivos*. Ao abranger o romance nesta referência, baseio-me tanto no seu caráter autobiográfico quanto na compreensão de que as duas obras não podem ser separadas, sendo ambas marcadas pela contaminação do ficcional e da memória.

o diário, escrito geralmente em meio ao calor dos acontecimentos, favorece a indicação da data, a anotação de detalhes precisos do cotidiano (ainda não apagados pelo tempo) e/ou o registro minucioso de comportamentos, acontecimentos e diálogos. No caso das memórias de Graciliano Ramos, redigidas pelo menos uma década após seu encarceramento⁴, estas não podem evitar o esquecimento de pormenores, hesitações e dúvidas sobre determinados fatos, palavras empregadas, datas.

Essas diferenças de ritmo são fundamentais para examinarmos as formas de crítica e *resistência* construídas pelos autores. Assim, teríamos em Lima e Maura denúncias repletas de instantâneos, imagens fortes, breves narrativas e descrições. E em Graciliano acompanharíamos a árdua e lenta elaboração e recriação de uma experiência de aniquilamento de si, construída ao longo de 15 anos. Evidentemente, segundo destacamos acima, contrastamos aqui dimensões privilegiadas nos testemunhos dos três escritores, sem com isso afirmar a ausência de outros modelos e elementos críticos.⁵

Testis e superstes, Lima Barreto, Maura Lopes Cañado e Graciliano Ramos exploram tanto a percepção visual do cárcere prisional e manicomial quanto a dificuldade e mesmo impossibilidade de perceber e transmitir certos acontecimentos. Nos dois primeiros, contudo, o relato se destaca pela exploração, com recursos vários e significados distintos, da linguagem visual. No caso de Graciliano, que se empenha em restituir o apagamento do sujeito diante dos horrores aos quais assistiu e viveu, a experiência da névoa, da cegueira, da incerteza ganha mais força, assim como a característica reflexiva da sua narrativa.

Mas será que essa denúncia de Lima e Maura, composta por imagens e observações contundentes, pode ser ligada ao modelo positivista do conhecimento, baseado numa noção instrumental e representacionista da linguagem? Consideramos, pois, pertinente problematizar e relativizar essa ideia, uma vez que o campo de exploração visual moderno abre uma série de caminhos possíveis que rompem com a representação realista. Apresentemos, brevemente, a dimensão visual da obra desses autores.

Certamente Lima Barreto e Maura Lopes Cañado pontuam seu depoimento sobre o manicômio com informações precisas sobre a distinção entre as diversas seções e dependências do hospício, a descrição de ambientes, paisagens e/ou construções arquitetônicas, informação de datas, registro e julgamentos da atuação dos diversos profissionais que ali se reúnem (enfermeiros, guardas e médicos). Desse modo, seus *testemunhos oculares* do hospício podem apresentar-se como *evidência* das violências e injustiças ali cometidas. Com efeito, ambos os autores, ao se debruçarem sobre suas anotações, já têm em mente a vontade de revelar em livro as condições e os tratamentos destinados aos internos manicomiais. “Gostaria de escrever um livro sobre o hospital e como se vive aqui. [...] Pretendo mesmo escrever um livro. Talvez já o esteja fazendo, não queria vivê-lo”, resume Maura (CANÇADO, 2015a, p.58).

4 As *Memórias do cárcere* começaram a ser redigidas, efetivamente, em janeiro de 1946, cerca de uma década depois do encarceramento de Graciliano Ramos, em março de 1936.

5 Sobre a compreensão dos testemunhos de Lima Barreto e Graciliano Ramos como *testis e superstes*, assim como uma comparação mais estrita entre as *Memórias do cárcere* e o diário e romance sobre o manicômio, segundo os termos descritos no corpo do texto, ver BIRMAN, 2010. A respeito da tendência de Lima Barreto transformar o texto num “relato-flagrante”, de focar sua escrita no mundo em movimento, que captura as coisas pela visão, ao acaso do encontro, tendência vinculada à conhecida mania ambulatória do escritor, cf. ARNONI PRADO, 1976.

O apoio no sentido da visão e a capacidade de construção imagética de Lima Barreto e Maura Lopes Cançado não podem, contudo, serem resumidos a exposições objetivas, calcadas na suposta “confiabilidade” da representação. Lima Barreto, por exemplo, se apoia na visão para realizar críticas contundentes e indicar o limite de sua capacidade de olhar. Trabalhando com exageros e distorções, ele também explora imagens que podem ser aproximadas da caricatura e do grotesco, além de associar as dimensões da dor e da beleza. Já Maura Lopes Cançado sugere a oposição entre o figurativo e o abstrato, no qual este último aponta a dimensão irrepresentável da loucura, e esboça quadros monocromáticos do manicômio.

Estas construções visuais tornam-se ainda mais interessantes quando sobrepõem dimensões e sentidos diversos. Citemos um exemplo. Ao descrever sua chegada a certo pátio da seção Pinel (destinada aos internos indigentes), em que parcela significativa dos doentes ficavam nus ou seminus, o narrador-protagonista Vicente Mascarenhas pinta um cenário negro, em que essa imagem indica tanto a cor dos internados pobres quanto a dificuldade de visão diante da situação de degradação ali exposta.

Esse pátio é a coisa mais horrível que se pode imaginar. Devido à pigmentação negra de uma grande parte dos doentes aí recolhidos, a imagem que se fica dele, é que tudo é negro. O negro é a cor mais cortante, mais impressionante; e contemplando uma porção de corpos negros nus, faz ela que as outras se ofusquem no nosso pensamento. É uma luz negra sobre as coisas, na suposição de que, sob essa luz, o nosso olhar pudesse ver alguma coisa (BARRETO, 2015, p. 211).

Sem renunciar a uma descrição do pátio, o narrador não se fia, contudo, a uma representação de todo objetiva. Ele opta assim por destacar o embotamento de uma cor que não só revela sua forte crítica social como também indica o limite do seu olhar e da representação diante do sofrimento ali exposto. Já em outras passagens essa dor radical é indicada de modo parecido com aquele de Graciliano: por meio do destaque da visão enevoada e brumosa.⁶

De modo ao mesmo tempo similar e distinto ao de Lima, o hospício de Maura também aparece pintado de forma monocromática e não realista. No lugar do negro, contudo, temos o branco. A mudança de cor evidencia, evidentemente, a mudança do objeto de crítica. Não se trata aqui de destacar a condição excluída (racial e social) dos doentes, mas de chamar a atenção para a frieza e despersonalização do ambiente dominado pelos profissionais uniformizados de branco. “Estou no Hospício, deus. E hospício é este branco sem fim, onde nos arrancam o coração a cada instante [...]” (CANÇADO, 2015a, p. 58).

Neste ambiente, uniformizadas de azuis, as pacientes passam por um processo a partir do qual rompem com o passado, sendo aniquiladas. Nessa nova condição, elas também serão caracterizadas, em sua homogeneização, pela mesma cor branca: “tudo começa do instante em que vesti este uniforme amorfo, ou, depois disso nada existindo – a não ser uma *pausa branca e muda*” (CANÇADO, 2015a, p. 31). Esse processo de destruição e sofrimento extremo, portanto, são aludidos por meio de uma cor que aponta não só a despersonalização

⁶ Cf., por exemplo: “o grosso espetáculo doloroso da loucura mais arraigou no espírito essa concepção de um mundo brumoso, quase mergulhado nas trevas, sendo unicamente perceptível o sofrimento, a dor [...]” (PRADO, 1976, p. 189).

e destruição do sujeito, como também a ausência de palavras (muda), de formas e de uma cor específica (sendo o branco entendido como a soma de todas as cores), fazendo menção assim também ao limite da representação. Aludindo com exatidão a esse limite, ela o sugere ainda por meio da oposição entre o figurativo e o abstrato, termo que encerraria a dimensão impenetrável e incompreensível da loucura (diferenciada pela autora da doença mental). Cito: “Estas mulheres, comemos juntas, não as conheço. Acaso alguém tocou o abstrato?” (CANÇADO, 2015a, p. 26).

Consideramos importante apontar ainda que o olho e o olhar na obra de Maura não têm seu foco apenas na autora, que observa, denuncia e/ou critica aquilo que vê e aquilo que não consegue figurar. O olho corresponde também, pois, à vigilância experimentada pelas internas na instituição-total, daí o título do livro, em que o hospício remete à onisciência divina.⁷

Já a tragicidade da experiência da loucura e da internação manicomial é indicada tanto em Lima quanto em Maura por meio da ligação entre dor e beleza. O primeiro, porém, anuncia o desejo de aproximação dessas duas dimensões da vida, explorando o contraste existente entre elas. Citemos: “Suicidou-se no Pavilhão um doente. O dia está lindo. Se voltar a terceira vez aqui, farei o mesmo. Queira Deus que o dia seja tão belo como o de hoje.” (BARRETO, 2010, p. 84). Maura avança nessa aproximação, afirmada não apenas como algo desejado ou implícito, mas existente de modo íntimo, muitas vezes revelado por meio da arte. Em determinados trechos, esta intimidade mostra também um dos sentidos da loucura trabalhados por Maura: aquele de transgressão. Maura e suas colegas de manicômio viveriam assim desmesuradamente “livres”:

Aqui estamos nesta sarabanda alucinada. Nós, mulheres despojadas, sem ontem nem amanhã, tão livres que nos despimos quando queremos. Ou rasgamos os vestidos (o que dá ainda um certo prazer). [...] Ou cantamos, alto e reto, quando tudo parece tragado, perdido. [...] Nós, mulheres soltas, que rimos doidas por trás das grades – em excesso de liberdade (CANÇADO, 2015^a, p. 76).

Os dois escritores dedicam-se ainda a retratar seus companheiros de hospício. Lima por vezes emprega seu talento para a *caricatura* na descrição desses antigos colegas, em operação em que ao mesmo tempo em que toma distância deles, nos oferece uma visão pouco simpática e por vezes mesmo grotesca dos internos em questão. O talento para a ironia, o sarcasmo e a caricatura do autor, nesse caso, o auxiliam a zombar não dos poderosos da sociedade, mas a aproximar a loucura de tipos cômicos e incômodos, como aqueles que traça em seu diário e no romance do hospício. É preciso, contudo, destacar que esses não são maioria em seus escritos, nos quais o autor também revela sua proximidade com os doentes e sua inserção nesse coletivo de desamparados.

De toda forma, Lima não deixa de mencionar apelidos e de destacar manias e gestos em retratos marcados pelo traço caricatural. Citemos dois exemplos. Ao descrever o pa-

⁷ Sobre os vínculos da vigilância hospitalar com as imagens dos olhos e do olhar que marcam o diário de Maura e sobre os sentidos do título *Hospício é deus*, ver MUSILLI, 2014.

ciente com a alcunha de Gato, que teve seu nariz quebrado, pendendo para um dos lados, o escritor destaca os aspectos físicos responsáveis pelo semblante engraçado do doente: “A sua fisionomia era cômica com esse nariz, a sua cabeça redonda, os seus olhinhos verdes e, quando se enfurecia, com seu falar esganiçado e rápido” (BARRETO, 2010, p. 108). Já no romance do hospício, Vicente Mascarenhas retrata os companheiros com os quais foi trancafiado no quarto-forte. Entre esses, o chamado São Pedro, senhor idoso de longas barbas que costumava rezar a um canto; e um português repleto de cacoetes, que tanto imitava gestos e assobios dos cocheiros quanto o esforço dos burros para puxar a carroça. Sem ultrapassar a esfera do tipo, Lima não se esforça aqui para identificar e desenhar traços mais finos dos personagens recriados, optando, nesses casos citados, por reforçar estereótipos do louco extravagante e/ou cômico.

Diferentemente dele, Maura lança um olhar mais detido e sensível nas suas colegas de manicômio, descrevendo-as de modo individualizado e buscando destacar suas qualidades, nunca enxergadas no manicômio e em contraste com o tratamento ali recebido, marcado pela violência. Desse modo, dona Marina é apresentada em sua erudição e beleza. Ela aparenta, diz Maura, menos idade do que tem, estudou violino e piano e fala três línguas. Já dona Georgiana tem 61 anos e é paciente crônica, doente há mais de 20 anos. Ela foi transferida para a colônia Juliano Moreira. Mesmo andando descalça, suja e seminua pelo pátio, Maura a considerava linda. Cantora lírica italiana, ela cantava, a pedido de Maura, no pátio de mulheres, “as notas saindo-lhe em tragicidade difícil e bela demais – para existir fora de um hospício” (CANÇADO, 2010, p. 62).

Por fim, gostaríamos de destacar outro recurso bastante empregado por Lima Barreto. Referimo-nos aqui à construção de metáforas e comparações por meio das quais o hospício e a condição de seus internos são aproximados, de formas várias, da morte. Nesse sentido, Lima se refere à instituição carcerária como uma catacumba ou cemitério: “[...] uns estão de carneiro e outros de cova rasa. Mas, assim e assado, a loucura zomba de todas as vaidades e mergulha todos no insondável mar de seus caprichos incompreensíveis.” (BARRETO, 2010, p. 90-91) Já ao se referir à sua vulnerabilidade e perda de proteção social, Vicente Mascarenhas se compara a “um cadáver de anfiteatro de anatomia” (BARRETO, 2010, p. 246).

Imagem recorrente na literatura manicomial e prisional, o cemitério - citação evidente, no caso de Lima, à Casa dos Mortos de Dostoievsky – também está presente no diário de Maura. Assim, no manicômio, “cada leito mudo é um túmulo, e eu existo entre o céu e esta dormência calada” (CANÇADO, 2015a, p. 75).

Desse modo, sem descolar-se de um testemunho confiável e capaz de transmitir as injustiças e violências vistas pelos escritores, Lima e Maura também se apoiam na visão e na elaboração de imagens para testemunhar a dimensão irrepresentável da dor, em sua brancura ou negritude, em sua beleza trágica expressa pela arte ou pela beleza de um dia de sol, na sua abstração e em metáforas da morte. O olho e a visão seriam, assim, ferramentas fundamentais para tentar penetrar e simbolizar a experiência-radical do confinamento manicomial e da loucura.

OS CONTOS

Se nos diários de Lima Barreto e Maura Lopes Cañado o olho e a visão ocupam lugar de destaque, nos contos dos dois autores sobre o hospício a percepção sensorial poderá ter peso distinto, mas isso não significa que as imagens sejam deixadas em segundo plano. Pelo contrário, estas ganharão espaço ainda maior. Sem mais a obrigação de fornecer referenciais confiáveis, descrições e detalhes que correspondam, dentro do possível, à realidade recriada, elas serão entrelaçadas à hipérbole, à sátira, à ressignificação de referências comuns aos leitores, à indicação de outras figuras abstratas. Nesses casos, as visões (mais delirantes ou objetivas, ligadas ou não à percepção) permanecerão fundamentais para a elaboração da crítica, para desconstruir estereótipos relacionados aos internos do manicômio ou para aludir à experiência irrepresentável da loucura e do sofrimento extremo.

No conto “Como o ‘homem’ chegou”, escrito dias depois da primeira internação de Lima Barreto no Hospital Nacional dos Alienados (1914), o autor narra em tom satírico e com imagens delirantes o transporte de um pacato morador de Manaus, apontado como “louco”, até o Rio de Janeiro. Ao focar seu relato não exatamente na internação manicomial, mas na detenção e viagem do suposto maluco, o escritor satiriza uma série de instituições intimamente ligadas ao poder psiquiátrico, como a polícia, a ciência e a política, ampliando o escopo e alcance de sua crítica. O recurso à sátira e às suas hipérboles permite ainda que a violência desmesurada do estado, encarnada pela polícia, seja vista em sua desproporção e absurdo, e o cientificismo, em sua estupidez.

É preciso lembrar que, de modo parecido com o personagem do “louco”, Fernando, Lima Barreto também chegou ao hospício conduzido num carro-forte pela polícia, após crise de delírio alcoólico. E assim como ele, seu pedido de internação à polícia também partiu de sua família (no caso, do irmão Carlindo). Mas vamos ao “Como o ‘homem’ chegou”.

No conto, a arbitrariedade e a violência excessiva, sem fundamento, da polícia surgem a todo o momento nas suas ações, nos seus resultados e nas imagens elaboradas pelo narrador ou aludidas pelos personagens. Assim, ao refletir sobre o meio de transporte mais apropriado para transportar o “doente”, o delegado Cunsono, recordando-se de seus estudos, sugere: “- Talvez um couraçado...O “Minas Gerais” não serve?” (BARRETO, 2010, p. 263). Cunsono terminou por concordar, porém, que um carro-forte seria suficiente. Desse modo, conta o narrador, “essa prisão de Calístenes, blindada, chapeada, couraçada, foi posta em movimento; e saiu, abalando o calçamento, a chocalhar ferragens, a trovejar pelas ruas afora em busca de um inofensivo” (BARRETO, 2010, p. 263).

Os excessos, claro, não param por aí. Para deter Fernando, a ordem era “requisitar força ao governador, arregimentar capangas e não desprezar as balas de altaia” (BARRETO, 2010, p. 271). Além disso, por proibição do regulamento, o “doente” não podia deixar o carro-forte, afinal, “o ‘ar’ sempre [...] fazia mal” (BARRETO, 2010, p. 274) a esse tipo de enfermo. Desse modo, sem sair da tal “masmorra ambulante”, Fernando ficou também sem comer e beber.

Devido à longuíssima duração da viagem, o “doente”, evidentemente, morreu ao longo do caminho. Sua morte, indicada pelo mau cheiro e pelos urubus que acompanham a caravana, não comoveu, porém, nem o guarda nem os cientistas que conduziam a diligência. E

Fernando permaneceu, mesmo morto, preso no carro-forte. Após quatro anos, a caravana finalmente chegou ao Rio de Janeiro, onde o “doente” foi examinado pelos médicos, “exame que, mergulhados numa atmosfera de desinfetantes, foi feito no necrotério público” (BARRETO, 2010, p. 278). O conto se fecha com o narrador, ironicamente, explicando que este foi “o destino do enfermo pelo qual o delegado Cunsono se interessou com tanta solicitude” (BARRETO, 2010, p. 279).

Segundo podemos concluir, a imagem do exame realizado no necrotério se aproxima, em outro registro, das descrições realizadas por Lima em seu diário do sentimento de desamparo e proximidade da morte, aludidas pelas comparações do hospício ao cemitério ou pelas menções à tragicidade da experiência da loucura e da internação manicomial. Esse sofrimento radical, porém, não é mais indicado por meio de metáforas ou comparações, mas através de imagens e fatos calcados no exagero e no absurdo, capazes de exprimir a enorme desproporção da violência empregada.

A nota cômica do conto, presente em toda a narrativa e aqui já identificada, por exemplo, na ironia com a qual o narrador se refere à polícia ou no nome do delegado (Cunsono), ganha grande força no relato dos atos, dos raciocínios e das conclusões dos cientistas que acompanham a diligência. Estas figuras revelam todo seu desconhecimento de noções básicas da ciência, de qualquer experiência empírica elementar e mesmo da capacidade de raciocínio lógico. Além disso, atestam ao longo dessa viagem do sudeste ao norte do país sua ignorância descomunal do Brasil.

Desse modo, ainda nos preparativos da partida, o doutor Barrado sugere que o carro-forte vá boiando, afinal, embarcações como “Minas” e “São Paulo” não flutuam? Após ter afundado, a “masmorra ambulante” acabou por ser embarcada num pacote e, ao chegar em Manaus, a questão do desembarque foi motivo de novo temor para o doutor. Tendo aprendido (parte) da lição, ele não pretendia tentar fazê-la boiar (e afundar) de novo, mas, “sendo o cais flutuante, o peso do carrião talvez trouxesse desastrosas consequências para ambos, cais e carro” (BARRETO, 2010, p. 270). Apesar dos argumentos do capataz, que já desembarcara volumes pesando toneladas, Barrado não se convencia, até que “compreendeu que um quilo de ferro pesa tanto quanto um de algodão” (BARRETO, 2010, p. 271).

Entre as passagens mais cômicas do conto estão aquelas em que o narrador se refere a lógicas truncadas, ao conhecimento do Brasil e à leitura de seus mapas. Assim, ainda no início da narrativa, o delegado é informado que cabe a ele prender o suposto maluco, pois “sua delegacia tinha costas do oceano e de Manaus se vinha por mar” (BARRETO, 2010, p. 262). Já em Manaus, Barrado decide não pegar nenhum pacote para retornar, pois nenhum partia naquela data. Além disso, a viagem deveria ser rápida e fácil. Citemos:

Examinou bem o mapa e, vendo que a distância era de palmo e meio, considerou que dentro dela não lhe cabia o carro. Por este e aquele, soube que os fabricantes de mapas não têm critério seguro: era fazer uns muito grandes, ou muito pequenos, conforme são para enfeitar livros ou adornar paredes. Sendo assim, a tal distância de doze polegadas bem podia esconder viagem de um dia e mais” (BARRETO, 2010, p. 272).

Dessa forma, a ignorância cômica se alia à violência desproporcional, desembocando no final trágico do suposto doente. E o sofrimento de Lima Barreto é recriado com imagens hiperbólicas e disparatadas, em desarmonia com o realismo, mas intimamente vinculadas à violência excessiva e ao desamparo efetivo experimentados.

Já nos contos de Maura Lopes Cañado associados à problemática da internação manicomial, os recursos empregados variam bastante, abrangendo elementos fantásticos, novas imagens abstratas e ressignificações de representações literárias já bastante gastas, entre outros recursos. Como sabemos, a autora dedicou algumas de suas narrativas curtas a colegas e situações vividas no hospício. Em parte publicadas no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, estas repercutirão e permitirão que outros olhares, diferentes daqueles unicamente vigilantes do manicômio, repousem sobre a instituição total. Ao examiná-las aqui nos limitaremos, contudo, a duas delas: “Introdução a Alda” e “No quadrado de Joana”.

O primeiro conto foi publicado em agosto de 1959. Centrado numa interna considerada irrecuperável, ele descreve uma mulher solitária e há anos abandonada no hospício, no qual não recebe visitas da filha e se encontra sujeita ao “tratamento” de eletrochoques, ao quarto-forte, à violência das guardas, ao abandono do pátio. Nele Maura também explora recursos já empregados em seu diário. Um deles é a mistura da descrição baseada no olhar externo do narrador com imagens descoladas de uma representação fiel. Citemos a abertura do conto:

Dizem que ninguém mais a ama. Dizem que foi uma boa pessoa. Sua filha de doze anos não a visita nunca e talvez raramente se lembre dela. Puseram-na numa cidade triste de uniformes azuis e jalecos brancos, de onde não mais pôde sair. Lá, todos gritam-lhe irritados, mal se aproxima, ou lhe batem, como se faz com sacos de areia para treinar os músculos (CANÇADO, 2015b, p. 21).

O trecho, segundo podemos concluir, é calcado na visão e na audição (de Maura ou do narrador), no que se *viu* ou *ouviu* no manicômio: fatos relacionados à história de vida e ao cotidiano da paciente, os maltratos que recebe. Mesmo assim, Maura extrai dados do ambiente *visto* (seja por ela ou pelo narrador) para criar a desoladora imagem da “cidade triste de uniformes azuis e jalecos brancos”, por meio da qual alude à padronização, à despersonalização e à diferenciação dos “moradores” da cidade em duas categorias ou classes distintas: os de branco, hierarquicamente superiores, e os de azuis, sujeitos à violência.

Logo em seguida, o narrador em primeira pessoa aproxima-se da protagonista, descrevendo-a não com atributos físicos, mas com imagens bastantes clichês, que são ressignificadas:

Sei que para todos ela já não é, e ninguém lhe daria uma maçã cheirosa, bem vermelha. Mas não é verdade que alguém não a possa mais amar. Eu amo-a. Amo-a quando a vejo por trás das grades de um palácio, onde se refugiou princesa, chegada pelos caminhos da dor (CANÇADO, 2015b, p.21).

Desse modo, Maura lança mão de imagens do senso comum, mas que, justamente por serem atribuídas a uma interna desamparada, se renovam, aproximando a senhora solitária que vive descalça pelo pátio da princesa em seu palácio, merecedora de uma bela maçã de contos de fada. A ressignificação parece alcançar resultado. Com efeito, segundo revela Maura em seu diário, o tratamento dirigido à paciente mudou após a publicação da narrativa. Lida várias vezes no manicômio, esta teve, segundo a escritora, o efeito de chamar a atenção para o sofrimento da interna. “Na Ocupação dona Auda é a figura principal, com suas blusas de lã vermelhas. [...] Talvez devesse escrever um conto para cada doente, se isto viesse melhorar-lhes a sorte” (CANÇADO, 2015a, p. 99).⁸

Em outra passagem, a escritora se dedicará à descrição, dirigida para sugerir a figura de uma paciente tomada pela “cegueira”, pela dificuldade em ver e simbolizar: “o horizonte acenando e os olhos quase estrábicos numa mansidão de/ Nada”, escreve (CANÇADO, 2015a, p. 22).⁹ A mesma abolição da consciência também é indicada mais adiante quando, batendo-se com uma guarda ou enfermeira que a agarra pelos cabelos e bate sua cabeça no muro, Alda e experimenta “um nascer de agonia que é sol e *cega*” (CANÇADO, 2015a, p. 24, grifo nosso).

Já em “No quadrado de Joana”, também publicado no *Jornal do Brasil*, um narrador em terceira pessoa descreve os movimentos, as convicções e as tentativas da protagonista Joana de se proteger do mundo exterior, buscando limitar-se ao quadrado de um pátio. Por meio dessa exposição, a autora partilha a experiência e o confinamento de Joana, em seu temor de desmoronamento, que acabaria por lhe retirar a marcha que ainda lhe é concedida.

Esta personagem enigmática, que anda pelo pátio ereta, à espera de uma nova língua, é construída de modo sensível, porém bastante impessoal. De fato, a autora limita-se a descrever uma paciente concentrada em andar em quadrados pelo pátio do hospício. De corpo ereto, olhar parado, procurando não pensar nem se deixar distrair por curvas, flores, cores ou outras belezas que lhe façam romper com uma lógica estritamente geométrica e racional, Joana vive só e sem palavras. Ela assim se apega a sua sobrevivência, evitando a todo custo qualquer distração que possa levá-la à ruína. “Puseram-na quadrada, certa, objetiva, no tempo novo, forte, mas ameaçado até por flores. Sim, Joana será vencida na curva de uma pétala. A palavra beleza, levada a sério, pode desconjuntá-la” (CANÇADO, 2015b, p. 18). Sua luta será em vão. Pessoas movem-se ao seu redor e ela sofre uma queda, desmoronando. Nesse momento, escuta uma nova palavra: “CA-TA-TÔ-NI-CA” (CANÇADO, 2015b, p. 18).

Catatônica e sem palavras, pouco sabemos de seus sentimentos e nada de sua história. As informações são poucas. O abstrato do quadrado, indicando o pátio e os ideais de controle e lógica nos quais a personagem buscaria se manter. Em sentido oposto, pequenas belezas, como uma fita cor de rosa, nuances de cores, curvas, seriam suficientes para a ruína da personagem. As imagens aqui se dividem entre uma fuga por esse universo impenetrável de Joana, indicado pelo quadrado do título, e os pequenos objetos e vozes (presentes ao seu redor ou em sua imaginação), capazes de desmoronar com o muro que a protege de um sofrimento ainda maior.

8 Como a própria autora explica em seu diário, ela descobrirá depois de publicar o conto que, na realidade, o nome da sua protagonista se escreve com outra grafia (Auda).

9 Lembramos que não reproduzimos no trecho citado a disposição gráfica do texto na página.

Mais uma vez, temos, pois, aqui, a indicação das imagens abstratas, entendidas tanto como o quadrado no qual Joana buscaria se proteger quanto aquelas, mais sinuosas (curvas, nuances de cores), que poderiam, a seu ver, perdê-la de vez. As duas abstrações podem ser entendidas de acordo com a própria diversidade entre os sentidos da loucura explorados pela autora em seu diário. Com efeito, entre estes sentidos está a mistificação desta na distinção traçada entre os poucos “loucos” encontrados no manicômio e a grande maioria de “doentes mentais”. Assim, se os primeiros são descritos como eternos, divinos e impenetráveis, os segundos seriam caracterizados pelo medo. A diferença entre estas abstrações, ao que tudo indica, está na forma fechada do quadrado, supostamente controlada, e na abertura e sinuosidade das curvas ou na beleza de cores que, somadas a outros objetos, como a fita cor-de-rosa ou pétala de flor, poderia levá-la a ruína. Mais uma vez, portanto, surgem aqui as problemáticas da abstração da loucura e do sofrimento (“e por acaso alguém já tocou o abstrato?”) e sua ligação com a beleza trágica, presente em pequenos detalhes do cotidiano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Segundo podemos concluir, Lima Barreto e Maura Lopes Cançado partem da visão não apenas para relatar descrições confiáveis como também para elaborar imagens carregadas de críticas, alusões ao limite do olhar e à tragicidade da experiência da loucura e da internação manicomial. Como, pois, separar nestas imagens o que é “visão” (os corpos negros no pátio do hospício, os jalecos brancos, os uniformes azuis das internas) do que é recriação, apoio na imaginação buscando exprimir o que não se consegue ver nem dizer? Como supor um trabalho com a imagem e a imaginação de todo descolado da percepção visual?

Desse modo, não devemos apenas excluir a existência de modelos “puros” de testemunho, sejam eles entendidos como *testis* ou *supertes*. Consideramos necessário também problematizar as percepções da visão, da audição, visto que estas merecem ser entendidas de modo complexo, assim como sua apropriação pela imaginação do autor que busca transmitir um acontecimento-limite. Pois, segundo vimos, buscando-se ater em grande parte ao que foi visto ou distanciando-se deste objetivo, o escritor pode romper com o quadro da representação por meio da pintura de cenários monocromáticos, alusões a imagens abstratas, caricaturas cômicas e extravagantes, descrições fieis do olhar que nada vê ou menções à junção entre a loucura e a beleza.

REFERÊNCIAS

- ARNONI PRADO, Antonio. *Lima Barreto: o crítico e a crise*. Rio de Janeiro, Cátedra; Brasília, INL, 1976.
- BARRETO, Lima. *Diário do hospício; O cemitério dos vivos*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- BARRETO, Lima. Como o “homem” chegou. In: BARRETO, Lima. *Diário do hospício; O cemitério dos vivos*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 257-279.
- BENVENISTE, Émile. *O vocabulário das instituições indo-européias*. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 1995.
- BIRMAN, Daniela. Escrita e experiência do cárcere em Lima Barreto e Graciliano Ramos. Santa Maria, *Literatura e Autoritarismo*, 2010
- BIRMAN, Daniela. Trauma e repetição: O sinistro e suas formas literárias em três momentos da nossa história. Bolonha, *Confluenze*, v. 4, p. 192-208, 2012.
- CANÇADO, Maura Lopes. *O hospício é deus*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015a.
- CANÇADO, Maura Lopes. *O sofredor do ver*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015b.
- MUSILLI, Célia. *Literatura e loucura*. 2014. Dissertação (mestrado em Teoria e História Literária) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, 2014.
- RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. São Paulo, *Projeto História: Revista do Programa Estudos Pós-Graduados de História*. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/viewFile/2255/1348>. Acesso: 29 jan. 2016.