

DESMORONAMENTO DA LINGUAGEM E EXPERIÊNCIA LITERÁRIA EM MAURA LOPES CANÇADO

Márcia Moreira Custódio (UFES)¹

Resumo: A criação literária de Maura Lopes Cançado caminha na tênue linha entre experiência e invenção, sem, no entanto, que uma ou outra desqualifique a força da experiência e da imaginação. Pelo contrário, o valor reside justamente na construção de uma linguagem que se faz no trânsito, entre as fronteiras. E nem o movimento de dobra do pensamento é capaz de evitar os resíduos trágicos da referencialidade. A começar pelos títulos de suas obras, *Hospício é deus* (1965) e *O sofredor do ver* (1968), a metáfora abre um amplo de possibilidades de significação, porque forma-se um insistente brilho na escuridão nascida do *vir a ser* da palavra. Nos rastros de Maurice Blanchot, a tensão da escrita será trazida a palco.

Palavras-chave: Maura Lopes Cançado; Dobra; *Hospício é deus*, *O sofredor do ver*

A leitura de *Hospício é deus* e de *O sofredor do ver*, da escritora mineira Maura Lopes Cançado (1929-1993), apresenta de um modo bastante intrigante, pois seus textos embaralham dados factuais com ficcionais, inserindo a vida da autora na obra – ou a obra na vida da autora? – tornando-se, a um só tempo, real e ficcional. No entanto, se em suas obras o real e o fictício se conjugam, tal fato alcança uma verdade que ultrapassa o meramente material, para atingir a máxima capacidade de transcendência, que se dá por intermédio da linguagem. A ideia de que na superfície do mesmo espaço possam se concentrar o real e o ficcional por muito tempo provocou estranheza na arena literária. Principalmente quando os fatos são escritos por uma louca institucionalizada que descreve ocorrências da vida pessoal quando criança e adulta, inserindo o passado no presente e vice-versa, trazendo um conteúdo marcado pelo cotidiano do hospício.

Contudo, ainda que na superfície de sua escrita emerjam aspectos referenciais, o movimento de escrita exigiu de Maura um distanciamento ou afastamento de si mesma, exercício próprio do trabalho da criação. Tal gesto possibilitou buscar, selecionar, reunir e copilar uma difusão ou uma multiplicidade de componentes que, de outra maneira e sem

¹ Doutoranda em Letras – Estudos Literários pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes); Professora do Ensino Básico, Técnico e Tecnológico do Instituto Federal do Tocantins *Campus* Avançado Formoso do Araguaia. E-mail: marciamcustodio72@gmail.com.



a aplicação da linguagem, jamais poderiam encontrar ali o seu ponto de convergência. No entanto, a criação de um mundo próprio pela linguagem não se limita a retratar os acontecimentos exteriores, pois trata-se de um movimento que gera um centro de ambiguidades. É nesse sentido que as narrativas de Maura vão ao encontro do pensamento de Maurice Blanchot (1997; 2005; 2010; 2011), quando o crítico francês associa a ideia de morte à arte, à literatura, ao espaço em que as coisas não podem ser ditas claramente, em que não há autenticidade nem na vida nem na morte. Entenda-se aqui que não se trata da morte do autor, mas ao contrário, é o morrer sem morrer, o morrer nunca definitivo, que é o estar sempre a morrer na impossibilidade da morte. Há uma passagem em *Hospício é deus* que expõe uma fala de Maura para sua imagem refletida no espelho, - ou é a imagem refletida que se dirige a Maura? -, na qual explicita o pensamento de Blanchot, pois apresenta um embate pela sobrevivência de uma ou de outra:

- Maura, quanto à sobrevivência de uma de nós, nada posso dizer, a não ser que temo a morte. Nem sei mesmo se estou viva em função de você, ou se você permanece, para que eu me destrua aos poucos, apodrecendo cada dia – lábios pintados, lutando para tomar-lhe o lugar. Sinto ter-lhe feito algum mal: vejo em seus olhos. Creio que a amo muito, embora através de um rastro de saudade – porque você é uma que deveria ter sido, e não a compreendo participando da minha vida, ou pior, tentando enxotar-me. Você não sabe nada do mundo, Maura. E por sua causa eu também não sei. Não a chamei conscientemente no princípio desta página. Amanhã, peço-lhe, deixe-me escrever meu diário. Agora, olhando-a, sei apenas que você é muito estranha, longínqua – e bonita (CANÇADO, 1991, p. 83).

O excerto sugere a ambiguidade na identidade entre Maura escritora e Maura ser de linguagem. Na obra literária ambas estão sempre em vias de desaparecer, uma vez que ambas se arriscam na profundidade do movimento de entregar-se ao jogo da palavra, ou seja, de submergir, morrer, entregar-se à insegurança ilimitada. Por isso, a escrita de Maura, inicialmente uma intimidade aberta ao mundo, ao ser transformada em obra, realiza um movimento cheio de risco, em que a morte é um morrer contínuo, que nunca começa e nunca cessa.

Nessa dinâmica, o discurso de Maura trafega na tênue linha entre experiência e invenção, sem, no entanto, que se desqualifique a força da criação. Pelo contrário, o valor reside justamente na construção de uma linguagem que se faz no trânsito, entre as fronteiras, ou seja, é no espaço em movimento, do deslizamento, que o sentido se constrói em relação ao real e ao ficcional. Deslizando em sua própria estrutura, a linguagem faz



fissura na letra, rompe a palavra, aprofunda no real e o atravessa, ao invés de interpretá-lo. Quando o factual é submetido à palavra literária, desconstrói-se o nome próprio, deixando dele apenas rastro, permitindo, desse modo, a abertura de cadeias significantes.

Então, ainda que se faça nele, não é no solo do real ou da invenção que incide a força da linguagem literária de Maura, uma vez que a palavra não dá conta de realizar toda revelação. Em Maura, a linguagem literária inaugura-se no rastro da brecha que se erige entre a palavra e a sua impossibilidade. A começar pelos títulos de suas obras, *Hospício é deus* e *O sofredor do ver*, a metáfora nega a referencialidade “tanto à categoria do objeto quanto à do sujeito” (BLANCHOT, 2010, p. 30), abrindo um amplo de possibilidades de significação, porque, como afirma a narradora de “Pavana”, conto de *O sofredor do ver*, forma-se um “insistente brilho” na escuridão nascida do *vir a ser* da palavra, “pois, cada vez mais zelosa de seus contornos, embrutecida dentro da ausência de tocabilidade, ser-lhe-ia impossível roçar de leve no que estava ainda por vir e se conservava desconhecido a ela mesma” (CANÇADO, 1968, p. 81).

Nessa visão, compreende-se que a literatura abre um espaço no seio das dobras de linguagem, em que a escritora é levada a formular os pensamentos que darão luz à obra. A narradora de “Pavana”, evidencia esse pensamento quando afirma “meus olhos buscavam qualquer luz, a floresta era negra e por entre os ramos nenhum clarão penetrava” (CANÇADO, 1968, p. 85). E essa luz é alcançada ao longo da experiência do escrever.

Iniciando com um retorno no labirinto da memória, a mira de *Hospício é deus* recai sobre a própria autora, que recolhe fragmentos de si mesma, numa busca obcecada por reconstituir sua vida e ocupar os espaços vazios, deteriorados. Logo em seguida, a narrativa do passado costura-se ao presente, combinando dois gêneros, memória e diário. Na memória, Maura relata eventos ocorridos na infância e adolescência no sentido de amarrar tais eventos ao relato do atual cotidiano do hospício vivido pela escritora, perfazendo uma montagem de quebra-cabeças. Uma ponte une dois extremos: o passado glorioso e o presente sombrio. E é da janela², um signo tão sugestivo, que Maura inicia o

² Renata R. G. Q. Soares realiza uma interessante leitura semiótica do signo “janela”. Segundo a pesquisadora, “usado primeiramente na língua germânica ‘Old Norse’, o termo, cuja etimologia está atrelada ao deus latino Jano, possuidor de duas faces que lhe permitiam olhar para o futuro e também para o passado, designou uma abertura feita na parede de uma construção com a finalidade de permitir que a luz



olhar:

Mamãe estava na janela de seu quarto olhando a estrada por onde chegaria o automóvel, trazendo papai e Didi. Era de tarde. Continuei deitada em sua cama grande, perguntando a todo instante: “-Ainda não vê nada?” Respondia sempre que não. Didi é Judite, minha irmã mais velha, eu a achava linda como uma estrangeira (CANÇADO, 1991, p. 11).

Com o pretexto de reconstituir a própria vida, Maura evoca lugares por onde passou e, de posse da palavra, dialoga com possíveis conhecidos da sua infância, fascinada ao mesmo tempo com a possibilidade de, a qualquer momento, encontrar consigo mesma. Uma vez que não tem certeza se esse passado rememorado é verdadeiro ou falso, torna-se quase esquizofrênica a busca no imenso labirinto de nomes e rostos conhecidos do mundo passado, onde ela passeia com a palavra e a memória. Grande parte da narrativa da parte memorialística ensaia um respaldo e um pedido de indulgência para as revelações que integram a escrita do diário:

Procurei retratar-me até os dezessete anos, embora fatos ocorridos dentro desta idade estejam registrados neste diário, em minhas conversas com o médico. Desde então tudo tomou caráter mais grave e penoso; passei a sofrer com brutalidade os reflexos do condicionamento imposto a uma adolescente numa sociedade burguesa, principalmente mineira – e principalmente quando esta adolescente julga perceber além das verdades que lhe impõem, e tem, ela mesma, sua própria verdade. É, portanto, a metade do meu álbum: apresentei a moça de dezesseis anos, bonita, rica, aviadora sem futuro – mas uma grande promessa (CANÇADO, 1991, p. 26).

Infere-se, portanto, que no relato de *Hospício é deus* há um apelo de verdade e, por ser em primeira pessoa do singular e apresentar a mesma identidade nominal entre autora e narradora, tende-se a confundir autor e personagem. Sendo um eu dirigindo seu discurso a um tu, que é o leitor, Maura ancora o sistema verbal no tempo presente da fala, ora desdobrando-se para o passado, ora para o futuro. Vez ou outra lança interrogações ou ordens, demonstra asserções ou incertezas, a respeito das quais induz uma resposta por parte do leitor. Isso pode ser verificado quando questiona “Cristo teria sexo? Mas sexo? Pensar isto de Jesus? (CANÇADO, 1991, p. 19); ou quando questiona os valores morais

e o ar entrassem no ambiente e que as pessoas pudessem ver o lado externo. Certamente, o novo objeto passou com facilidade a oferecer uma outra utilização: por meio do vão, podia-se avistar o outro lado, o de fora. E mais, o de fora poderia avistar o de dentro. A partir do momento em que tal abertura adquire, também, a finalidade de ser um ‘meio de ver’, torna-se obrigatória, conseqüentemente, uma leitura, também, do olhar” (SOARES, 2004, p. 2).



da sociedade mineira: “Por que privar-me das diversões comuns às moças da minha idade? (CANÇADO, 1991, p. 24).

O trânsito entre o real e o ficcional, próprios da linguagem literária, é ilustrado em “Pavana”, no momento em que nos deparamos com uma narradora-personagem enredada por uma linguagem que não cessa de misturar realidade e ficção. Atraída pela palavra, a narradora realiza o incessante jogo da dissimulação, conforme se lê a seguir:

Em que momento exato devia parar? Indagou-se até onde seria capaz de escrever sem mentir, até onde a crueldade da qual se armara contra si mesma lhe permitiria ser honesta. A ela parecendo tão necessário ser cruel como se a crueldade constituísse a única arma capaz de fazê-la sair daquele corpo adorado que era o seu. A palavra brilhava insistente, atraindo-a, crescendo cada vez mais de significação. E a ela, a tudo que representava, entregava-se com volúpia, não isenta de certo sentimento terno. Mas nesse dar-se a maior emoção ainda parecia brotar da lembrança dela mesma, ou do que representara a seus olhos e ao mundo. Representara, pois o que fora e o que era, esteve e continuava intocado (CANÇADO, 1968, p. 79).

Essa entrega com volúpia à palavra vai ao encontro do pensamento de Maurice Blanchot (2011) em *O espaço literário*, mostrando que a escrita literária aponta para um desaparecimento do escritor – não do autor -. No conto, a narradora considera o seu desaparecimento como necessário, pois

na impossibilidade de vencer-se, recuando até o verdadeiro, na impossibilidade de interromper-se, antes de começar a inventar, no maior esforço que se permitiria até então, desistiu do barro necessário à sua imagem e semelhança, seguindo a visão que teimava em se lhe impor (CANÇADO, 1968, p.82).

Diante disso, a narradora se vê em vias de se tornar invenção. Esse conto autoficcional dá conta de explicar como Maura e sua escrita se constroem em simbiose, na elaboração coparticipativa entre elas, na (in)completude da experiência da escrita literária. Nesse percurso do escrever, a literatura então se forma, criando seus códigos, seus pensamentos, seus limites e seu suposto agente. O interessante é que nesse novo território há uma manifestação evidente da natureza e da essência da linguagem literária que, devido ao seu caráter vivo, implica movimentação das peças que se rearranjam entre narrador e personagem, como se vê a seguir:

Uma mulher, não chegando a ser ela mesma, atraiu-a de tal forma que a confusão gerou em seu espírito. Não conseguindo julgá-la com impiedade pareceu-lhe tão próxima que não a distinguiu mais de si. Acostumada a se ver distante, não se reconheceu naquela.



Acompanhou-lhe os passos debruçada sobre o papel (CANÇADO, 1968, p. 82).

E esse jogo resulta em equilíbrio, um equilíbrio salutarmente instável, considerando ser essa linguagem livre de autenticidade, de legitimidade, e até mesmo de perfeição. Nenhum modo de dizer é, em si e por si, o melhor ou o único. Nenhuma forma é, em si e por si, pura e fiel. Isso porque agora ela “[...] se perdera dentro de seu corpo. Fugira cada vez mais para longe – ela que se buscava em cada curva, em cada novo rosto, no equívoco das palavras, na carne sem alma, no silêncio e no grito sem som” (CANÇADO, 1968, p. 86).

Há uma passagem de *Hospício é deus* em que Maura se queixa, sente-se deprimida e apática. Então a narradora aspira por uma janela bem ampla, sugerindo ansiar um espaço de liberdade, arejado, suportável, e que a mantenha só, longe de todos.

Sinto-me sufocada. Em estado depressivo, sem nenhuma coragem para reagir. Conservo a porta do meu quarto fechada, as internadas só iriam perturbar-me falando dos seus problemas. O calor é terrível, o ar está pesado, insuportável. Trancada no quarto, ando de um lado para outro, ou me atiro pesada na cama, longo tempo imóvel. Súbito, levanto-me, acendo um cigarro e fumo com a boca amarga. Se houvesse uma janela bem ampla (CANÇADO, 1991, p. 128).

O pensamento dessa janela bem ampla pode ser compreendido como um meio de saída para uma região que está além do mundo real, menos sufocante. O mal-estar conduz Maura ao exercício da escrita do diário, no qual registra seu estado de espírito com a pretensão de desabafar, de se libertar, dando vazão ao sentimento com as palavras. Esse aspecto do diário converge com o que escreve Maurice Blanchot (2005) em *O livro por vir* a respeito do diário íntimo:

Escreve-se para salvar a escrita, para salvar sua vida pela escrita, para salvar seu pequeno eu (as desforras que se tiram contra os outros, as maldades que se destilam) ou para salvar seu grande eu, dando-lhe um pouco de ar, e então se escreve para não se perder na pobreza dos dias ou, como Virgínia Woolf, como Delacroix, para não se perder naquela prova que é a arte, que é a exigência sem limite da arte (BLANCHOT, 2005, p. 274).

Não obstante, a escrita do diário, denominada por Blanchot de *forma híbrida*, configura-se uma armadilha, porque “só pode ser escrito tornando-se imaginário, e imergindo-se, como aquele que escreve, na irrealidade da ficção” (BLANCHOT, 2005, p. 276-277). Entende-se desse modo que o imaginário não foge à realidade, uma vez que precisa de um tipo de solo, ou seja, não há o descolamento com a realidade. Por isso,



como evidencia o crítico em *A parte do fogo* (1997), “o imaginário não é uma estranha região situada além do mundo; é o próprio mundo, mas o mundo como conjunto, como o todo” (BLANCHOT, 1997, p. 305), pois, no momento em que o escritor tinge o papel e inicia uma sentença, o que ele produz, ainda que se referencie ao real, já não diz mais respeito ao mundo; isso porque, ao tentar explicá-lo, a literatura só pode expressá-lo em sua forma negativa, transformando-o em ficção. Se existe uma característica comum a quase todos os diários é que, como são destinados à narrativa dos dias, diários costumam falar sobre o passado próximo. Contraste-se isso na estruturação ambígua que existe em diversos planos narrativos do diário de Maura, apresentando pontos de ruptura naquilo que constitui ser um diário. Por exemplo, após o dia 24-2-1960 e antes do dia 27-2-1960, Maura inicia um relato sem data, intitulado “Domingo”:

(Um domingo qualquer – não sei a data, mas é domingo. Amanhã, se me lembrar, corrigirei todas as datas do meu diário. Ou, eliminarei todas as datas. Não tem importância: “Todos os cabelos são mais ou menos verdes, mais ou menos verdes”, segundo Saint-Beuve. Todas as datas são mais ou menos a mesma coisa. Pode ser até mesmo que estejam certas. Sempre que me lembro, pergunto a doutor A. ou a alguma guarda. É que não encontro a página do diário de ontem. Faça de conta que estou em 17-2-1981) (CANÇADO, 1991, p. 169).

Não fora isso o bastante para confundir o leitor, a narradora insere uma frase em suspenso, afastada por grande espaçamento entre os parágrafos, com o seguinte texto: “Talvez me mate ainda hoje” (CANÇADO, 1991, p. 170). Desse modo, a própria narrativa autoficcional se ocupa em tornar impossível qualquer linearidade, qualquer suposição de verossimilhança com o que possa ser um diário.

Na medida em que o mundo real se define por sua finitude e singularidade, o imaginário, ao se constituir como um mundo ideal e infinito já é portanto um não-mundo, uma negação do real. Esse mundo é o mundo da criação, onde o “escritor é senhor apenas de tudo, só possui o infinito” (BLANCHOT, 1997, p. 305). Sob essa perspectiva é que o falar demais de Maura carrega a conotação do espaço da escrita literária, no qual a escritora se perde, tornando-se dona de um mundo cheio de possibilidades, inclusive a de matar e ressuscitar pessoas:

Se falo mais do que costumo permitir-me, faço-o na tentativa de perder-me. Sinto-me logo cansada, além de envergonhada. Apesar de ser a maneira considerada normal. Todas as pessoas minhas conhecidas agem assim. Como são dispensáveis quase sempre. Gostaria de matar todas as pessoas, de vez em quando, ver-me livre, e ressuscitá-las,



também de vez em quando (CANÇADO, 1991, p. 136).

Tamanha são as possibilidades ao se adentrar o espaço da imaginação que se alcança tanto a liberdade de expansão quanto de compressão do pensamento, em detrimento das limitações ou das acrescências do mundo físico. Blanchot ressalta que no espaço da imaginação alcança-se a transcendência, pois nele tem-se o “poder de representar pela ausência e de manifestar, pelo distanciamento, que está no centro da arte, poder que parece afastar as coisas para dizê-las, mantê-las à distância para que elas se esclareçam” (BLANCHOT, 2005, p. 79). Contudo, o movimento de trânsito para a linguagem consiste numa jornada solitária, porque requer o distanciamento pessoal de quem escreve de sua realidade, a fim de ampliar essa mesma realidade. Maura autora, ao se afastar de si mesma, enxerga além do que as coisas são. A Maura escritora, fincada com os pés no mundo, pela linguagem torna-se Maura personagem, num mundo aberto a possibilidades de alterações:

Estou aqui e sou. É a única afirmativa, calada e neutra como os corredores longos. Ou não sou e estou aqui? – Cada momento existe independente, tal colcha formada de retalhos diferentes: os quadradinhos sofrem alteração, se observados isolados. Entanto, formam um todo. Agora escrevo (CANÇADO, 1991, p. 32).

Nesse trecho, Maura emerge em palavras, ser de linguagem, transformada pela obra. Por isso, como afirma Blanchot, em *O espaço literário* (2011), “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 – nada mais” (BLANCHOT, 2011, p. 12). A parte dúbia ocorre quando se tenta convergir a Maura personagem com a Maura escritora, pois na linguagem há uma Maura que não é mais a que escreve, mas a que está lá, no infinito da obra, dissimulando-se nesse interminável eu, que se expressa na interrogação “Ou não sou e estou aqui?”. Por isso a narradora não se reconhece mais de uma página a outra:

Meu diário é o que há de mais importante para mim. Levanto-me da cama para escrever a qualquer hora, escrevo páginas e páginas – depois rasgo mais da metade, respeitando apenas, quase sempre, aquelas em que registro fatos ou minhas relações com as pessoas. Justamente nestas relações está contida toda minha pobreza e superficialidade. Não sei como alguém, como eu, pode reagir da forma com que faço. Será deveras lastimável se este diário for publicado. Não é, absolutamente, um diário íntimo, mas tão apenas o diário de uma hospiciada, sem sentir-se com direito a escrever as enormidades que pensa, suas belezas, suas verdades. Seria verdadeiramente escandaloso meu diário íntimo – até para mim mesma, porquanto sou multivalente, não me reconheço de uma página para outra (CANÇADO, 1991, p.121-122).



Ora, o que Blanchot chama de obra não é um certo conjunto de letras organizadas, cuja existência material garante o estatuto de literatura, mas um ser, uma potencialidade visada pelo escritor no momento em que se põe a escrever. É a criação antes de tornar-se criatura, um devir que pode se realizar na forma de um livro.

O livro, como tal, pode converter-se num evento atuante do mundo (ação, entretanto, sempre reservada e insuficiente), mas não é a ação o que o artista tem em mira, é a obra, e o que faz do livro o substituto da obra basta para fazer dele uma coisa que, tal como a obra, não decorre nem depende da verdade do mundo, coisa quase fútil, se ela não possui a realidade da obra nem a seriedade do verdadeiro trabalho no mundo (BLANCHOT, 2011, p.14).

As narrativas de Maura expressam certas inquietudes em relação às questões do seu tempo. Mas para expressá-las é preciso afastar do seu corpo e transitar para o universo da criação. Ou seja, é preciso que seu livro se torne obra, que saia da vigília do mundo de restrições e passe para a dimensão plurissignificativa da linguagem literária. Desse modo, a obra, calcada no mundo, transcende-o, ultrapassando tempo e espaço.

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. Aquele que vive na dependência da obra, seja para escrevê-la, seja para lê-la, pertence à solidão do que só a palavra ser exprime: palavra que a linguagem abriga dissimulando-a ou faz aparecer quando se oculta no vazio silencioso da obra (BLANCHOT, 2011, p.12).

A obra não é, portanto, um produto finito, acabado, que poderia se confundir com o objeto mundano que é o livro. Contudo, Maura não escapa às consequências da sua escrita, considerando que construiu a sua obra enquanto interna de um manicômio, no qual, devido a experiências traumáticas, arrasta-a à escrita, cuja “necessidade seria antes a de escapar àquilo que é sem direito, sem justiça e sem medida” (BLANCHOT, 2005, p. 41). Esse movimento é infinito e põe à prova, todos os dias, o próprio escrever, sem contar que, “desaloja o eu seguro” (BLANCHOT, 2005, p. 41). Ou seja, é a dobra do pensamento de Maura escritora sobre ela mesma na necessidade que a faz escrever. Um dobrar-se sobre si mesma, que nada mais é que uma estratégia para uma prática de cuidado de si. A passagem seguinte aponta para um movimento de dobra, em que a autora desloca sua energia para a ausência:

Eu sofria acima das minhas forças, gastando-me com energia. – Agora caí na ausência – nenhum sentimento me atinge direto. – É? Pergunto do fundo da minha existência, vaga e sem contornos – Quê? E eu, meu



deus, onde estarei na verdade, enquanto as coisas ensurdecem de tamanha falta de som? Porque então, se me viessem dizer, que me esperavam para um banho de mar, eu, da minha surpresa, responderia distante e vaga: que o mar fora uma invenção tardia, da imaginação de uma criança já morta (CANÇADO, 1991, p. 73).

A ausência então configura-se como o espaço da apatia. No entanto, ao se transformar em linguagem, a ausência potencializa-se em invenção, pois o próprio ato de narrar a situação de angústia, configura-se em potência que faz a criança morta produzir obra diante da negatividade do mundo. Ou seja, desvia-se da morte, falando da morte via espaço literário. Concebe-se assim que a escrita de Maura acena para o campo problemático de sua relação com o sofrimento. Esse sofrimento não pode ser pensado como a produção voluntária de uma dor. A perspectiva desse sofrimento é de uma certa vida precária, despotencializada:

Às vezes caio em profunda depressão, as coisas externas me machucando duras, e, no íntimo, um sofrimento incolor, uma ânsia, um quase desejo a se revelar. Não: um profundo cansaço. Ausência total de dor e alegria. Um existir difícil, vagaroso, o coração escuro como um segredo. Sobretudo a certeza de que estou só. Sinto, e esta sensação não é nova, como se uma parede de vidro me separasse das pessoas, conservando-me à margem e exposta. E por mais que eu grite ninguém me escutará (CANÇADO, 1991, p. 72).

Talvez se possa falar de um vazio ativo ou de uma ausência de potência que incomoda a escritora e não a deixa passiva. Quando Maura afirma “e por mais que eu grite ninguém me escutará”, há um apelo a um pensamento mais potente em que está em jogo o sofrimento. É um apelo de uma mão que “experimenta, em certos momentos, uma enorme necessidade de agarrar: ela deve agarrar o lápis, tem de fazê-lo, é uma ordem, uma exigência imperiosa” (BLANCHOT, 2011, p. 15-16). Isso pode ser percebido a seguir:

Mal posso escrever. O lápis está tão pequeno que não consigo segurá-lo bem. Não tivemos luz das sete horas até agora. Sem ler nem escrever vi-me em pânico [...] Aqui é difícil viver; estou completamente vencida, se me volto para o passado é pior ainda: fui eu? Ou, sou eu? Então caminhei para isto? Ontem pareceu-me ter chegado ao fim – pensei honestamente em matar-me. Continuo pensando. Não sei por que ainda não o fiz, já que não encontro outra saída (CANÇADO, 1991, p. 166).

Nisto corrobora a solidão da obra, pois emerge a partir da brutalidade de eventos de ordem pessoal experienciados no mundo, que arrasta o eu para o fora, lugar de mudança para o interior, onde se esquece de morrer, indiferente à aversão, ao medo, às angústias



do mundo. Pensando sobre a experiência literária, Blanchot salienta ser ela uma experiência total. Tal é a radicalidade da experiência da escrita literária que a torna genuinamente ligada à solidão da obra, pois exige que a escrita se coloque ela mesma em questão, arrastando tudo para uma zona de indiscernibilidade chamada de fora ou de o abismo da linguagem. Maura é atraída pela questão do escrever, mas defronta-se com o abismo da linguagem, que a ultrapassa, sem rumo, como se estivesse perdida na névoa:

E o resto? O resto, sinto na névoa do engano em que me movo, pois é meu próprio contrário, renegando minha existência sobrevive brutal e duro como pedra, ultrapassando-me em ventanias doidas, sem rumo. O resto é a força que me atrairá de novo à vida tentando moldar-me a outra forma, quando renascerei bela, jovem, e ainda rosa: este é o meu destino vazio, tremendamente fútil, difícil – e sem salvação (CANÇADO, 1968, p. 62-63).

No abismo da linguagem, a realidade se dissolve e se instaura o imaginário, a palavra realiza uma espécie de travessia no qual se observa exatamente a permanência do real. Um real singular, porque não muda de foco, apenas se avoluma pelo zoom que lhe impõe a própria realidade e, pior, a própria verdade do agora, vista pelo imaginário-real, uma vez que as coisas atinentes à sociedade, em toda sua extensão, permanecem. Esse processo cria um tipo singular de ficção, à medida que ela é ficção-real e real-ficção. Em decorrência desse procedimento singular, a descrição do presente no ontem do texto espanta. É a obra realizando-se fora dela, na medida que uma nova realidade a solicita. Por isso impressiona observar que nas obras de Maura as inquietações do passado emergem no presente. Então voltamos a Blanchot quando afirma que

o que era na obra comunicação da obra a si mesma, expansão da origem em começo, torna-se comunicação de qualquer coisa. |O que, abrindo-a, fazia dela o advento e o brilho do que se abre, torna-se um lugar aberto, à imagem e semelhança desse mundo de coisas estáveis e à imitação dessa realidade subsistente onde nos mantemos por necessidade de permanecer (BLANCHOT, 2011, p. 223).

Assim sendo, a obra de Maura divisa transformações, mesmo sem, presumivelmente, sabê-las. Esse *presumivelmente* conduz ao real momento histórico, e ao imaginário, porque, como explica Blanchot, “a obra realiza-se, portanto, fora dela e também, segundo o modelo das coisas exteriores, a convite destas” (BLANCHOT, 2011, p. 223). Apreende-se na obra a interceptação com o real, tamanha a correlação que seu discurso estabelece com o futuro, não apenas o imediato, ocorrido no contexto da escritora, como o mais longínquo.

Referências bibliográficas

BLANCHOT, Maurice. A parte do fogo. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro:Rocco, 1997.

_____. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo:Martins Fontes, 2005.

_____. *A conversa infinita*: ausência de livro, o neutro o fragmentário. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010.

_____. *O espaço literário*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CANÇADO, Maura Lopes. *O sofredor do ver*. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1968.

_____. *Hospício é deus*: Diário I. Rio de Janeiro: Círculo do Livro, 1991.

SOARES, Renata R. G. Q. Janela: um signo que se abre em indiscretas janelas de significação Uma leitura semiótica do signo “janela” a partir do filme “Janela indiscreta”, faz uma interessante leitura do signo “janela”. In: ENCONTRO NACIONAL DE PROFESSORES DE LETRAS E ARTES, Rio de Janeiro, *Anais...* Rio de Janeiro: Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Fluminense, 2004. Disponível em: <<file:///C:/Users/aceruser/Downloads/1580-3612-1-PB.pdf>>. Acesso em: 28/08/2017.