

O conto catatônico ou a estética quadrangular de Maura Lopes Cançado

The catatonic Short Story or the Quadrangular Aesthetics of Maura Lopes Cançado

DOI: [10.22481/lnostr.v13i1.17073](https://doi.org/10.22481/lnostr.v13i1.17073)

Lucas Paulino do Nascimento
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte
E-mail: paulino.2017@hotmail.com

Concísia Lopes dos Santos
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0928-1270>
E-mail: concisialopes@uern.br

Resumo

O presente trabalho problematiza a interpretação literária de narrativas ficcionais produzidas por autores diagnosticados clinicamente, ou seja, escritores que tiveram sua biografia traçada em hospitais psiquiátricos. Nesse sentido, a escritora mineira Maura Lopes Cançado acumula sobreposições narrativas: autobiográfica e ficcional – respectivamente, *Hospício é Deus: diário I* (1965) e *O sofredor do ver* (1968) – sobrepostas por uma narrativa institucional, composta por diagnósticos clínicos. Desse modo, o crítico encontra-se entre o texto estético da autora e o texto técnico das instituições psiquiátricas, arriscando utilizar a interpretação textual como análise clínica. Para tentar escapar à armadilha interpretativa, busca-se no conto “No quadrado de Joana”, presente em *O sofredor do ver*, uma implicação do sentido em um movimento posterior à leitura. O conto apresenta a personagem Joana, interna e integrada em uma instituição, diagnosticada com catatonia. As representações da internação e dos sintomas da catatonia integram o conteúdo do conto, no entanto, a interpretação postula uma leitura do enclausuramento e do signo catatônico na estrutura do conto, na forma. Por conseguinte, a ação, o tempo e o espaço ajustam-se não só aos sintomas da personagem, mas à composição estética do conto, principalmente à forma geométrica do quadrado, expressão do espaço institucional e do modo de existência da personagem. O movimento da interpretação, em psicanálise, que incute um sentido ao trauma em um tempo posterior chama-se *Nachträglichkeit* (subst.) ou *nachträglich* (adj. e adv.). Desse termo, aplicou-se o movimento posterior na leitura do conto de Maura, o que possibilita acrescentar à forma quadrangular e ao signo da catatonia uma remodelação do sentido, propondo a relação da estética do conto com a estética da vanguarda artística do cubismo, especificamente, com a pintura *Portrait of Germaine Raynal* (1912), de Juan Gris.

Palavras-chave: Maura Lopes Cançado; interpretação; catatonia; estética; *Nachträglichkeit*.

Abstract

This study examines the literary interpretation of fictional narratives produced by clinically diagnosed authors, specifically writers whose biographies were shaped within psychiatric hospitals. In this context, the Brazilian writer Maura Lopes Cançado presents overlapping narratives: autobiographical and fictional – respectively, *Hospício é Deus: diário I* (1965) and *O sofredor do ver* (1968) – intertwined with an institutional narrative composed of clinical diagnoses. Thus, the critic is situated between the author's aesthetic text and the technical text of psychiatric institutions, risking the use of textual interpretation as clinical analysis. To avoid this interpretative trap, the short story “*No quadrado de Joana*” from *O sofredor do ver*, is analyzed to explore the implications of meaning in a movement that occurs after reading. The story features the character Joana, a patient integrated into an institution, diagnosed with catatonia. While the representations of hospitalization and catatonic symptoms are integral to the story's content, the interpretation proposes a reading of confinement and the catatonic sign within the story's structure and form. Consequently, the action, time, and space align not only with the character's symptoms but also with the aesthetic composition of the story, particularly the geometric form of the square, which expresses the institutional space and the character's mode of existence. In psychoanalysis, the interpretive movement that ascribes meaning to trauma at a later time is called *Nachträglichkeit* (noun) or *nachträglich* (adj. and adv.). This concept is applied to the post-reading analysis of Maura's story, enabling a reconfiguration of meaning within the quadrangular form and the catatonic sign. This approach suggests a connection between the story's aesthetics and the avant-garde artistic aesthetics of Cubism, specifically Juan Gris's painting *Portrait of Germaine Raynal* (1912).

Keywords: Maura Lopes Cançado; interpretation; catatonia; aesthetics; *Nachträglichkeit*.

1 O escrito, o clínico e o crítico

A escrita ficcional/autobiográfica da mineira Maura Lopes Cançado (1929-1993) germinou nas entranhas de um hospital psiquiátrico do Rio de Janeiro. Seu primeiro livro, *Hospício é Deus* — publicado em 1965 — resguarda os aspectos de um diário, no entanto, não carece de potências literárias. Seu segundo e último livro, *O sofredor do ver* — coletânea de contos publicado em 1968 — descentraliza o biografismo para agrimensar o espaço da forma, da linguagem, da criação ficcional. Essas demarcações representativas da obra de Maura segmentam a escrita da autora em ficcional ou autobiográfica, porém, podemos pensar em autoficção, autorrepresentação. O molde analítico ao qual se encaixa as leituras determina, em partes, o ponto de chegada da interpretação. Dessa perspectiva surge um problema, um sintoma do crítico: é possível destituir a escrita de Maura Lopes Cançado do seu diagnóstico clínico? Difícil demarcar uma linha-limite para essa elaboração. A pesquisadora Maria Luisa Scaramella, na tese *Narrativas e sobreposições: notas sobre Maura Lopes Cançado* (2010), investiga as diversas narrativas — biográficas e ficcionais — entorno da complexa existência

de Maura. A vida da escritora decorreu entre clausuras, a primeira internação psiquiátrica partiu de iniciativa própria, em 1949. Em decorrência às diversas passagens por clínicas e hospitais psiquiátricos há uma biografia de laudos e diagnósticos. Integra-se ao biografismo institucional um inquérito; em 1972, Maura mata uma companheira de internato.

Maura Lopes Cançado, homicida e louca, essa é a biografia institucional redigida por médicos psiquiatras, integrada ao processo penal da escritora. Scaramella percebe sobreposições entre a narrativa considerada autobiográfica da autora mineira – *Hospício é Deus* – e as narrativas dos diagnósticos psiquiátricos contidos no processo penal:

O laudo é composto, principalmente, de pareceres médicos de dois hospitais psiquiátricos nos quais Maura esteve internada, dos relatos sobre exames a que foi submetida e, por fim, dos relatos dos psiquiatras ou peritos que realizaram entrevistas com Maura. O que tenho então é a história de Maura contada novamente onde alguns dos trechos se assemelham fortemente a seu livro, publicado em 1965, excetuando-se a parte intitulada *Exame psíquico*, onde inicia-se uma narrativa mais técnica, na qual a história de vida que Maura conta aos peritos é analisada a partir de termos psiquiátricos (Scaramella, 2010, p. 155-156, grifos da autora).

Dessas constatações, indagamos os espaços narrativos: um criado por Maura e outro advindo do juízo psiquiátrico. Arma-se uma emboscada para o crítico literário: qual juízo ele resignará? A isca dos termos psiquiátricos incutida entre o texto técnico e o texto estético atrai o crítico para o espaço clínico, arisca-se prejudicar os termos da crítica literária. Maura articula sua autobiografia — memórias da infância e da adolescência — intercalando seu “Diário do hospício”¹, os períodos em que esteve internada no Hospital Gustavo Riedel, Centro Psiquiátrico Nacional, no Engenho de Dentro, Rio de Janeiro. Os analistas psiquiátricos recontam esse mesmo trajeto, no entanto, a diferença entre as duas narrativas recai sobre a linguagem. A forma narrativa difere: Maura utiliza-se de uma linguagem literária, os analistas, de uma linguagem técnica. E o crítico equilibra-se nessa dualidade, na tentativa de construir uma análise técnica da linguagem literária. Surgem três figuras neste trabalho, a escritora, o analista e o crítico, as duas últimas dependentes da primeira, desse modo, como a figura de Maura “[...] está fortemente atrelada ao universo das experiências descritas em seu livro e, sendo assim, definições tais como ‘louca’, ‘marginal’,

¹ Refere-se, neste momento, à publicação póstuma do pré-modernista Lima Barreto (1881-1922), *Diário do hospício*.

‘esquizofrênica de carteirinha’, etc., estão sempre presentes” (Scaramella, 2010, p. 4), as possibilidades de leituras tendem a guiar-se por essas definições.

De outro modo, é problemático designar a crítica unicamente na representação da loucura. Maura Lopes Cançado era filha, bailarina, aviadora, mãe, estudante de Línguas, escritora (Scaramella, 2010). Muito mais se poderia dizer sobre ela, no entanto, o signo da loucura está sempre presente. Desse modo, pretendemos deslocar a loucura do biografismo e do espaço clínico e observá-la na linguagem de Maura, na construção do conto “No quadrado de Joana”, presente no livro *O sofredor do ver* (1968). Para isso, pretende-se abordar a loucura como intensidade, potência da escrita, em busca de uma nova língua, guiando-se pelo pensamento de Deleuze²: “O escritor, como diz Proust, inventa na língua uma nova língua, uma língua de algum modo estrangeira. Ele traz à luz novas potências gramaticais ou sintáticas. Arrasta a língua para fora de seus sulcos costumeiros, leva-a a delirar” (Deleuze, 2011, p. 9). Assim, ao colocar a língua(gem) e a loucura em paralelos, intuímos analisar o espaço enlouquecido na criação ficcional de Maura Lopes Cançado como um deslocamento da linguagem, para enfim acrescentar ao espaço clínico, ao diagnóstico, ao laudo, uma dimensão estética.

Nesse sentido, será o crítico capaz de esquivar-se à captura do espaço clínico? Dado que, ao tratar de transtornos mentais, dificilmente não se utiliza textos da psicanálise e seus principais teóricos, Sigmund Freud e Jacques Lacan, como apoios à leitura do texto literário. De modo algum, utilizar os textos da psicanálise — que também serão mobilizados neste escrito — estabelece um transtorno. No entanto, como articula o crítico literário norte-americano J. Hillis Miller³, pode-se cair em uma analogia sintomática de que “a interpretação de um texto literário é como o tratamento de um paciente” (Miller, 1995, p. 53). Desse modo, assumimos o risco de analisar a escrita de Maura em busca da doença mental, talvez, tentando curar o texto literário.

2 Unidade de impressão: os sintomas e a forma quadricular

² No livro *Crítica e clínica* (2011).

³ No livro *A ética da leitura* (1995).

O crítico literário — dedicado às obras de autores diagnosticados clinicamente — conta com uma série de informações prévias ao ato interpretativo. Evidentemente, os escritores ficcionais dispõem-nos vastas biografias, mas poucas foram redigidas em instituições clínicas. De todo modo, as informações prévias acompanham o leitor, no entanto, a interpretação se faz no ato de leitura, ou melhor, a interpretação acontece posterior à leitura. Em psicanálise, Sigmund Freud chama esse movimento posterior de *Nachträglichkeit* (subst.) ou *nachträglich* (adj. e adv.). Apesar de frequentemente usar os termos, Freud não formulou uma definição, mas de acordo com Jean Laplanche e Jean-Bertrand Pontalis, em *Vocabulário da psicanálise* (2001), os vocábulos integram o plano conceitual do psicanalista. Em outras línguas, *Nachträglichkeit* recebe traduções: no francês “*après-coup*”, em inglês “*deffered action*”, nas línguas mais próximas ao português, espanhol e italiano, *posteriormente* é uma das possibilidades. Contudo, Laplanche e Pontalis (2001) utilizam a locução latina *a posteriori*; ainda, o psicanalista e professor brasileiro M. D. Magno, no artigo “Economia pulsional — Trabalho, apropriação, alienação” (2003), propõe a fórmula “*só-depois*”, mantendo o hífen visto na tradução francófona no português.

Nachträglich e suas traduções estabelecem a interpretação do sentido — nesse caso, de um trauma — em um tempo *posterior*, “Freud acentuou desde o início que o sujeito modifica a posteriori os acontecimentos passados e que essa modificação lhes confere um sentido e mesmo uma eficácia ou um poder patogênico” (Laplanche; Pontalis, 2001, p. 33). Desse modo, propomos trazer a ordem *posterior* para a interpretação do texto literário, sem precipitar o sentido. Jacques Derrida, em *A escritura e a diferença* (2014)⁴, declara a inexistência de um texto presente, ou mesmo um passado concebido como presente. Nesse caso, desestabiliza-se a lógica de uma presença do sentido em um texto, retirado do inconsciente e levado ao consciente; o sentido está constantemente em vias de chegada:

O texto não é pensável na forma, originária ou modificada, da presença. [...] Sempre já, isto é, depósitos de um sentido que nunca esteve presente, cujo presente significado é sempre reconstituído mais tarde, *nachträglich*, posteriormente, *suplementarmente*: *nachträglich* também significa *suplementar* (Derrida, 2014, p. 311, grifos do autor).

⁴ No capítulo “Freud e a cena da escritura”, Derrida continua sua crítica à metafísica da presença ao observar na escrita de Freud uma cadeia metafórica para representar as instâncias psíquicas.

À vista disso, a interpretação torna-se um suplemento ao acrescentar o sentido *a posteriori*, mas para isso, um movimento retroativo necessita ser realizado. Laplanche e Pontalis (2001, p. 34) especificam esse movimento como uma “remodelação a posteriori” estimulada “pelo aparecimento de acontecimentos e de situações, ou por uma maturação orgânica, que vão permitir ao sujeito o acesso a um novo tipo de significações e a reelaboração das suas experiências anteriores”. No conto de Maura Lopes Cançado, “No quadrado de Joana”, faremos esse movimento retroativo sobre um significante: catatônica, topograficamente situado nas últimas linhas do conto:

Os olhos enfrentam rostos impacientes. Paira no ar uma palavra nova:
Catatônica
Joana gostaria de medi-la:
CA-TA-TÔ-NI-CA
Pensa desesperada: será o início da nova língua, agora que estou desmoronada?
(Cançado, 1968, p. 27).

O significante “catatônica” nos faz retroceder e reelaborar a significação do conto, não somente destacando a representação dos sintomas da catatonía, mas colocando-os em um plano estético, na composição formal do conto. O intuito desse movimento é fazer a interpretação acrescentar ao significante “catatônica” outros sentidos, desprendê-lo do diagnóstico puramente clínico, afinal, sua significação psiquiátrica encontra-se atrelada à estrutura ficcional do conto. Por conseguinte, podemos ir ao início do conto. Apresenta-se ao leitor uma ação, um espaço, uma personagem e, por meio da ação, atenta-se ao tempo verbal da narrativa:

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 na nova ordem. [...] Teima em não flexionar as pernas, um passo, outro e mais, as solas dos pés quentes através do solado gasto. Agora o rosto sente a quentura do muro, voltado inteiramente, quase roçante até o fim da linha (Cançado, 1969, p. 21).

Esses elementos dispostos na construção do conto, como pontos que se alinham, formam o que Nádía Battella Gotlib denomina como *unidade de impressão*, em *A teoria do conto* (1990). Essa conjuntura ocorre “por causa da singularidade dos elementos que compõem a narrativa do conto: o conto é o que tem unidade de tempo, de lugar e de ação. O

conto é o que lida com um só elemento: personagem, acontecimento, emoção e situação” (Gotlib, 1990, p. 32). A unidade dos elementos está contida no vocábulo “marcha”. O narrador onisciente escolhe um vocábulo que transita dentro do espaço musical e militar; Henrique Autran Dourado⁵ designa a *marcha* como “peça instrumental em COMPASSO BINÁRIO ou QUARTENÁRIO fortemente acentuado, em andamento compatível com o passo militar, cujo acompanhamento rítmico é feito por instrumentos de percussão [...]” (Dourado, 2004, p. 194). A marcha expressa a locomoção ritmada e homogênea, um padrão sistemático e compassado; nervos, esqueleto e músculos movem Joana em um ritmo formado por dois pulsos, membros inferiores: “um passo, outro e mais”. Nesse plano semântico, o vocábulo possibilita figurar o passo da personagem contido no tempo binário.

No entanto, os movimentos são traçados, delimitados e ritmados na ausência musical. O ritmo de Joana é formal, estabelece-se por intermédio do espaço — o pátio murado — que, em função dos ângulos retos, chega-se ao formato quadricular ou, na semântica musical, o pátio figura-se ao ritmo quaternário, composto por quatro pulsações, os lados do quadrado: “Anda certo, costas deslizantes como lâminas, na proteção do seu tempo: o muro” (Cançado, 1968, p. 21). O muro garante o ritmo de Joana, o termo “marcha” possibilita a interpretação em ambos os compassos: binário para a personagem e quaternário para o espaço. Devido à supressão elíptica: “Marcha completando o pátio”, o vocábulo pode ser lido como um substantivo (a marcha) ou um verbo (ela marcha). Como verbo, o tempo do discurso — o presente do indicativo do verbo *marchar* — inscreve ação e personagem na simultaneidade da narração, entrelaçam-se voz e acontecimento no espaço quadrilateral, capturado no tempo presente. De outro modo, a capacidade de — na leitura — substantivar o verbo comprime espaço e ação ao vocábulo “marcha”, de modo que o verbo “completar”, no gerúndio, indica que a ação está em contínuo com o espaço e o tempo.

Os fragmentos últimos e iniciais do conto, apresentados anteriormente, demonstram a condição da personagem, interna em alguma instituição psiquiátrica. Erving Goffman, em *Manicômios, prisões e conventos* (1974), utiliza o termo “instituições totais” para designar um local fechado e administrado, onde um grupo de indivíduos — que compartilham condições semelhantes — são separados da sociedade por um período de tempo significativo. O

⁵ No livro *Dicionário de termos e expressões da música* (2004)

fechamento ou caráter total “[...] é simbolizado pela barreira à relação social com o mundo externo e por proibições à saída que muitas vezes estão incluídas no esquema físico — por exemplo, portas fechadas, paredes altas, arame farpado, fossos, água, florestas ou pântanos” (Goffman, 1974, p. 16). Joana encontra-se fechada no pátio, murada, comprimida no espaço da narrativa. A simetria aparente do conto, tanto na forma do espaço quanto no conteúdo institucional, adequa-se ao espaço estriado, conceito dos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari (2012, p. 26), assim, diferente do espaço liso “aberto onde as coisas-fluxo se distribuem”, o estriado distribui “um espaço fechado para coisas lineares e sólidas”. No liso — vetorial, projetivo ou topológico — “ocupa-se o espaço sem medi-lo”, no estriado “mede-se o espaço a fim de ocupá-lo” (Boulez, 1963, p. 95-107, *apud* Deleuze; Guattari, 2012, p. 26)⁶. Contudo, o espaço estriado não se refere apenas à instituição, mas ao signo destinado à personagem. A palavra “catatônica” fecha a personagem em um significado, assim, do mesmo modo que o pátio é medido, a personagem é mensurada no âmbito da significação. Para o leitor, *catatônica* evoca o significado clínico, toda a construção da unidade de impressão do conto pode ser direcionada aos sintomas da catatonía.

De acordo com o *Manual diagnóstico e estatístico de transtornos mentais* (DSM, 2014, p. 88), o “comportamento catatônico é uma redução acentuada na reatividade ao ambiente”. No entanto, ao considerar a acepção clínica, Joana potencializa sua relação com o ambiente, ao invés de reduzir, integrando-se ao pátio:

Finalmente acha-se na metade da quarta vez, todo o pátio contido no âmbito do olhar parado. [...] Repete sentindo a certeza da quarta vez. Mais e mais – porque cumpre um dever.

Quantas vezes Joana marcha rigidamente de ângulo a ângulo?
Ninguém sabe. Nem Joana. (Cançado, 1968, p. 21).

O narrador estende o pátio como um tabuleiro de peça única, Joana. A personagem move-se dentro de um padrão repetitivo, marchando no espaço do pátio murado, assim, delimitam-se todos os acontecimentos espaço-temporais do conto. Desse modo, o leitor encontra-se retido nessa estrutura simbólica do quadrado, pois a *unidade de impressão* (lugar, tempo e ação) inscreve-se na forma geométrica. Nesse sentido, o conto fecha-se

⁶ Deleuze e Guattari formulam esses conceitos com base no livro *Penser l musique aujourd'hui* (1963), do maestro musical e ensaísta Pierre Boulez.

esteticamente, assim como o “[...] espaço estriado está necessariamente delimitado, fechado ao menos de um lado” (Deleuze; Guattari, 2012, p. 192), o conto de Maura constrói um tipo de movimento fechado progressivo, no nível do conteúdo e da forma. O escritor Julio Cortázar, em *Valise de cronópio* (2006, p. 228) destaca a forma fechada do conto, chamando-a de *esfericidade*: “[...] o sentimento da esfera deve preexistir de alguma maneira ao ato de escrever o conto, como se o narrador, submetido pela forma que assume, se movesse implicitamente nela e a levasse à sua extrema tensão, o que faz precisamente a perfeição da forma esférica”. Para atingir essa forma fechada e perfeita do modelo esférico, o narrador faz surgir a situação narrativa em um movimento do interior para o exterior. No entanto, Maura destitui-se de um movimento que ascenda ao exterior, ao contrário, o conto constrói-se em movimentos fechados, em direção ao interior.

O padrão da marcha de Joana é ritmado na forma do pátio “porque cumpre um dever”, do mesmo modo, a estagnação da personagem segue uma ordem: “No meio do pátio, imóvel obedecendo a ordem. Não sabe por que, a palavra meio salta-lhe morna, insinuante como ameaça remota” (Cançado, 1968, p. 22). Nesse momento, a ordem a qual Joana obedece cria um lance de sentidos entre a palavra e a forma quadrangular do pátio. A palavra de ordem, imperativa, surge como uma “ameaça remota”, distante, de modo que a ordem a qual Joana parece seguir é a forma do pátio. O caráter obrigatório da marcha e da imobilidade no espaço possibilita a leitura de Goffman ao referir-se as atividades exigidas por uma instituição total. Goffman (1974, p. 159-160) denomina de *ajustamentos primários* “quando um indivíduo contribui, cooperativamente, com a atividade exigida por uma organização, e sob as condições [...] se transforma num colaborador; torna-se o participante ‘normal’, ‘programado’ ou ‘interiorizado’”. Diante a colocação, Joana está em adequação à organização, à estrutura do espaço, completando com seu deslocamento, “de ângulo a ângulo”, o pátio da instituição. Como no espaço estriado “os trajetos têm tendência a ficar subordinados aos pontos: vai-se de um ponto a outro” (Deleuze; Guattari, 2012, p. 197), as extremidades do pátio marcam os pontos do deslocamento de Joana, mas ao estagnar “no meio do pátio”, a personagem torna-se um dos pontos constituintes do espaço. Desse modo, os movimentos e paradas da personagem estão subordinados à forma quadrilateral, fechados. Com isso, o conto de Maura parece estabelecer a narrativa em uma sucessão de fechamentos: a interioridade espacial, o pátio da

instituição médica; o fechamento estético na forma quadricular; e o fechamento do significado, ao diagnóstico de catatonia.

No âmbito do espaço e da estética, Joana encontra-se cerceada dentro do muro, desse modo, há uma exterioridade que o narrador, a personagem e o leitor estão alheios: “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, 1968, p. 22). O orifício mostra uma passagem para o exterior da instituição, mas essa passagem de dentro para fora parece ser impossibilitada, primeiro por sua condição de paciente, como aponta Goffman (1974, p. 189): “Para todos os pacientes, com a exceção dos poucos que tinham licença para sair pela cidade, tudo que estivesse fora dos muros da instituição estava fora de seu alcance”, contudo, a lógica que enclausura Joana nesse espaço assume um aspecto além das leis internas da instituição, dos *ajustamentos primários*. A personagem aparenta obedecer à lógica da forma quadricular, assim como a “ordem”, o termo “lógica” — ao ser interposto entre Joana e seu comportamento — ganha uma dupla filiação: às leis da instituição total e ao formato do muro, do pátio.

De certo modo, o propósito da instituição transpõe-se em sua estrutura física. Michel Foucault — em *Vigiar e punir* (1987, p. 144) — refere que a arquitetura das instituições disciplinares assume “um controle interior, articulado e detalhado — para tornar visíveis os que nela se encontram; mais geralmente, a de uma arquitetura que seria um operador para a transformação dos indivíduos”, sua função direciona-se ao “agir sobre aquele que abriga, dar domínio sobre o seu comportamento, reconduzir até eles os efeitos do poder, oferecê-los a um conhecimento, modificá-los” (Foucault, 1987, p. 144). Para ilustrar essa estrutura disciplinar, Foucault recorre ao modelo arquitetônico do utilitarista Jeremy Bentham, o Panóptico. Atentemos à forma dessa estrutura de controle e vigilância:

O Panóptico de Bentham é a figura arquitetural dessa composição. O princípio é conhecido: na periferia uma *construção em anel*; no centro, uma torre; esta é vazada de largas janelas que se abrem sobre a *face interna do anel*; a construção periférica é dividida em celas, cada uma atravessando toda a espessura da construção; elas têm duas janelas, uma para o interior, correspondendo às janelas da torre; outra, que dá para o exterior, permite que a luz atravesse a cela de lado a lado. Basta então colocar um vigia na torre central, e em cada cela trancar um louco, um doente, um condenado, um operário ou um escolar (Foucault, 1987, p. 165-166, grifos nossos).

Como podemos perceber, através da descrição de Foucault, o Panóptico estrutura-se em formato anelar, ou seja, circular, possibilitando uma vigilância contínua. Em “No quadrado de Joana”, toda a estrutura espacial do pátio configura-se na forma quadrilateral, no caso da forma circular, aparece como um símbolo desconfortável:

Vê-se parada imaginando o quadrado das horas. Isto vem justamente aliviá-la da sensação incômoda de que um corpo redondo ilumina o pátio. Retesa-se, ajustando-se no espaço certo – fora de perigo. Perfeitamente integrada. Em forma. Uma pausa completa.

Como na pedra (Cançado, 1968, p. 21-22).

O conto articula um antagonismo geométrico entre as formas quadricular e circular. O “quadrado das horas” ajusta-se a existência estética da personagem – com o pátio e o muro – atribuindo ao tempo a forma do quadrado. Ao imaginar esse tempo quadricular, Joana deforma a noção de “passagem do tempo”, de dinamismo, o quadrado parece reter a sucessão dos acontecimentos, solidificado no espaço. Como percebemos no início da interpretação, a marcha da personagem subordina-se ao espaço. O “corpo redondo” que ilumina o pátio ameaça essa estagnação, o círculo retoma uma imagem de movimento, de fluidez, contrária à solidez de Joana. Contudo, a presença do corpo esférico luminoso — figuração do sol — aparece como marca acrônica, devido à inexistência de um tempo passado ou futuro, apenas o lance de uma atmosfera luminosa, o dia. Um dia indeterminado, deslocado do tempo cronológico, assim, capturado na imobilidade do quadrado. Ao distinguir as duas formas geométricas — o quadrado remete ao estático e o círculo ao movimento — paralelamente sobreleva-se o signo do diagnóstico clínico da personagem. A catatonia “varia da resistência a instruções (negativismo), passando por manutenção de postura rígida, inapropriada ou bizarra, até a falta total de respostas verbais e motoras (mutismo e estupor)” (DSM, 2014, p. 88), posto isso, Joana, “perfeitamente integrada. Em forma. Uma pausa completa”, encontra-se em um estado de estupor, de postura fixa, no entanto, o conto de Maura não nos deixa aplicar essa consideração clínica sem considerar a dimensão formal, a resistência de Joana pertence ao quadrado, opõe-se à desordem das ondulações, curvaturas, círculos:

Alarmada sente o suor correr-lhe pela testa em linha reta. Uma intermitência, o ponto trazendo-lhe o caos. Não. Não admite bagas de suor. Haverá, sim, uma linha reta até o solo, subindo imediatamente evaporada. Uma pocinha seria seu

afofamento. *Foge do círculo*. Mas a linha é formada por pontos. *Não no seu tempo; raciocina rápido, quadrando o pensamento* (Cançado, 1968, p. 24).

O narrador tem acesso às dimensões formais de Joana, assim, a percepção sobre o espaço, as reações corporais e o pensamento da personagem têm uma relação dialética entre as figuras do quadrado e do círculo. O suor, uma gota arredondada, tenciona a existência geométrica de Joana. Inteiramente integrada ao quadrado do pátio, sólido, seu corpo produz a instabilidade do círculo, forma do movimento, líquido. No entanto, a expressão do estado mental da personagem reajusta uma espacialidade no pensamento, enquadrando sua percepção do tempo. Anteriormente, aludimos ao modo como o narrador construía um tabuleiro de peça única ao dispor a unidade de impressão do conto; o fragmento supracitado, por intermédio da mente da personagem, possibilita refazer o espaço mental de Joana, essa atmosfera quadrada, como um relógio parado. O tempo e o espaço configuram-se na forma estética do quadrado, a percepção da personagem é geométrica: “Joana imóvel, quadriculada no pano do vestido, marcando um tempo ainda imarcado porque novo. Um novo tempo: nascido duro, sofredor. O quadrado das horas” (Cançado, 1968, p. 22). O tempo físico acomoda o anterior e o posterior, a acronia dispensa essa relação, no entanto, concebe uma passagem linear: dia/noite, claro/escuro; o tempo de Joana parece capturar o presente, contido na voz narrativa, nos verbos, no presente do indicativo. A voz narrativa suspende as voltas repetitivas de Joana, agora ela está parada, unida ao espaço estático, ao tempo presente que não se move, o tempo estagna no quadrado das horas, sem retroceder ou avançar.

A captura do tempo presente constitui uma marca inscrita no narrador, como explica Benedito Nunes, no livro *O tempo na narrativa* (1995, p. 25), “no plano do mundo imaginário qualquer modalidade temporal existe em função da sua apresentação na linguagem, o tempo da obra — e a mesma condição terá o espaço — é um dos correlatos do discurso”. Nesse aspecto, toda formulação temporal da linguagem decorre do narrador, devido à inexistência de discurso da personagem; sensações, pensamentos e acontecimentos emanam da voz narrativa. Esse narrador tem acesso pleno ao quadrado de Joana, no entanto, ele esbarra em limites intransponíveis. A captura do tempo verbal, anteriormente referida, é mais uma necessidade da linguagem narrativa, o tempo de Joana é imarcado por lhe faltar uma linguagem verbal, diante o novo tempo:

Não lhe foi dada ainda uma linguagem adequada e não consegue pensar sem palavras. Sente-se incompleta, sem os instrumentos necessários. Não pensar, em posição de sentido, é a ordem por enquanto. E Joana enquadra-se no momento (Cançado, 1968, p. 22).

Novamente, a lacuna de palavras em Joana associa-se ao diagnóstico da catatonia. O mutismo, essa ausência verbal (DSM, 2014), aproxima-se à representação dos sintomas, fechando a interpretação ao signo “catatônica”. No entanto, a incapacidade de “pensar em palavras” cria um afastamento do sentido movediço do tempo, em consequência, o momento é retido na forma do quadrado, do pensamento de Joana, composto por imagens: “o pensamento quadrado no ar, quase sólido, e o olhar, reto como lâmina, sofrendo o impacto, voltando e enquadrando-se nos olhos impossíveis” (Cançado, 1968, p. 22). O pensamento geométrico, veículo de informação do narrador, embaralha os espaços de expressão: o narrador, dependente da linguagem verbal, nutre-se da linguagem geométrica da personagem. Nesse ponto, cria-se uma tensão entre a voz narrativa e a expressão quadricular da personagem. O pátio torna-se não só o espaço que a personagem completa, de locomoção ou estagnação, todo o plano de existência da personagem é o quadrado. Assim, esgueira-se a distinção entre personagem, espaço e tempo; no plano existencial de Joana tudo é forma, espessura, medida, as ondulações anunciam uma perturbação na métrica:

Fugindo às palavras pensa em números certos: 44, 77. Desenha-os mentalmente no muro para sua sobrevivência, até que estremece no número 60. Ah!, o número sessenta se aproxima qual cobrinha traiçoeira: o círculo, as curvas. Uma áspide. Também os números têm nome. Sessenta soa perigoso, ondulante (Cançado, 1968, p. 23).

Os números monodígitos do pensamento de Joana são compostos por ângulos retos, no entanto, ao pensar na imagem do número 60, composto por curvas, círculos, sente o perigo da desordem, por isso, ela escapa de qualquer formulação da palavra. As palavras são constituídas, a maioria, por grafismos de linhas circulares, traços arredondados, curvos. Desse modo, a forma de expressão do conto, a linguagem verbal, a palavra escrita, ameaçam a personagem, pois o suporte ao qual pertence — o texto — é composto pelas formas perigosas da linguagem verbal. Até mesmo a figuração da voz, emitida por ondulações sonoras, inquietam a existência da personagem: “[...]espera sons rápidos, geométricos, para se fazer entender. Vagamente tem noção das figuras incomodativas, ondeadas de banalidades que tentam atrair-lhe atenção” (Cançado, 1968, p. 24). O mutismo de Joana, a falta do verbo,

canaliza seu deslocamento do tempo, um tempo não verbal, pois, a forma de expressão da personagem é geométrica. Para a narrativa do conto, os sintomas da personagem assumem um caráter formal, dado que, no conto moderno “[...] nada acontece, isto é, o que acontece é este nada acontecer. A monotonia do relato e a mesmice do cotidiano substituem, então, o que seria a dinâmica do processo de evolução de uma mudança” (Gotlib, 1990, p. 28). Desse modo, as linhas entre o texto literário e o diagnóstico clínico — atado à palavra “catatônica” — possibilitam pensar a forma, a construção e a disposição dos elementos narrativos do conto como uma estetização da patologia psíquica.

3 *Nachträglichkeit*: o sentido posterior

Até aqui, conduzimos a interpretação do conto de Maura Lopes Cançado iniciando a leitura das últimas linhas da narrativa, onde o signo “catatônica” aparece. Desse signo surgiram as representações dos sintomas e da experiência de internação, ambas alinhadas à *unidade de impressão* do conto, sua composição estrutural. Com isso, o pensamento de Joana, a realidade estendida, o seu corpo e a sua expressão estão unidos, simbioticamente, com o pátio quadrado. A fixidez da personagem, o estático de suas ações, essa atmosfera imóvel se expressa através do muro, sua segurança quadricular. Por isso, adversa à *forma esférica* — representada por Cortázar (2006) — Maura quadricula a forma do conto condensando a personagem, o acontecimento e o espaço, destituindo-se, ao longo da narrativa, da noção de exterioridade. O estupor e o mutismo de Joana, sintomas da catatonia, também ganham uma dimensão temporal, a forma do quadrado captura a noção de movimento, fazendo o tempo estagnar. Agora, após essa leitura, podemos remodelar a interpretação, acrescentando outro sentido na ordem *posterior*.

Como observado antes, os termos *Nachträglichkeit* (subst.) e *nachträglich* (adj. e adv.) aceitam traduções como *a posteriori*, *posteriormente*, *só-depois*. Em vista disso, propomos remodelar o signo da catatonia e o espaço quadricular da instituição acrescentando à forma de expressão da personagem outra linguagem. Para Joana, a linguagem verbal, as palavras, trazem as imagens circulares, risco ao estático do quadrado. Nesse sentido, como a existência de Joana é imanente à figura geométrica do quadrado, o acréscimo do sentido *posterior*

possibilita a comparação entre a estética do conto de Maura Lopes Cançado e a estética do movimento artístico do cubismo.

Serge Fauchereau — no livro *O cubismo: uma revolução estética nascimento e expansão* (2015) — relata que o cubismo é um movimento impreciso em termos de definição e delimitação. Por isso, uma divisão entre historiadores e críticos se estabelece: se o começo do cubismo ocorre em 1907, com *Les demoiselles d'Avignon*, de Pablo Picasso, definir o seu fim desencadeia um problema. Alguns defendem a hipótese que o cubismo se encerra com o início da guerra de 1914, outros, demarcam o desfecho aos anos iniciais do pós-guerra, ou ao surgimento de movimentos contrários, o purismo ou o dadaísmo. De toda forma, o paroxismo artístico do cubismo situa-se na década 1908-1918. Para nossa interpretação, interessa mais entender a proposta estética do cubismo, que se alastra em diversas áreas: a literatura, a arquitetura, a tipografia, o cinema, a música e o balé. Em específico, a relação do modo de expressão da personagem em “No quadrado de Joana” acontecerá em paralelo com a pintura *Portrait of Germaine Raynal* (1912), do espanhol Juan Gris:

Figura: *Portrait of Germaine Raynal*, Juan Gris, 1912.



Fonte: <https://www.artchive.com/artwork/portrait-of-germaine-raynal-juan-gris-1912/>

Conforme indicado no título da obra, a figura anteposta é um retrato da compositora francesa de música leve Germaine Raynal. No cubismo, a reprodução da imagem não tem desejos realistas, de modo que “o rosto não apresenta maior interesse do que um objeto qualquer” (Fauchereau, 2015, p. 60). Nesse sentido, o rosto da figura feminina retratada é traçado por linhas retas, dispostas em quebras e fragmentações de formas retangulares e quadriculares, compactas à face. No centro do quadro transcorre uma linha reta na horizontal, abaixo do nariz; sobre essa linha, sustenta-se uma forma retangular que enquadra a parte superior do rosto da figura: a franja do cabelo sobre a testa, os olhos e o nariz. Dentro desse retângulo, um quadrado contém os olhos e o nariz, integrando as formas quebradas e os elementos da face. As mesmas formas geométricas compõem — ao fundo do quadro — uma arquitetura urbana de casas, telhados e blocos de pedra. À direita da imagem, na perspectiva do observador, outra formação quadricular concentra uma parede cinza e uma janela, também quadricular; um traço vertical divide-as, formando dois retângulos contrastantes, um claro e outro escuro. Dessa maneira, as formas do rosto retratado e o espaço construído misturam-se na forma dos quadrados e dos retângulos, dispostos por distintas linhas traçadas horizontal e verticalmente.

No conto, o rosto de Joana integra-se à imobilidade e à dureza da forma quadricular: “Imóvel, poupando o corpo, principalmente o rosto, que sente duro na parte inferior sustentando o quadro. Não deve mutilar-se na lisura da curva. Não deve perder a forma” (Cançado, 1968, p. 23). No capítulo anterior, referimo-nos ao estupor da catatonía e ao espaço estático do quadrado. No cubismo, principalmente no *Demoiselles d'Avignon*, de Píacasso, “os personagens não são nem caricaturais nem patéticos, mas objetos duros” (Fauchereau, 2015, p. 39). Essa dureza — em Joana — canaliza-se “na parte inferior”, ou seja, o pescoço “sustentando o quadro”, seu rosto. Na pintura de Juan Gris, a dureza encontra-se de modo semelhante na parte inferior do quadro. Atentemos, novamente, à linha reta na horizontal que divide o quadro. Abaixo, encontramos os lábios da figura feminina, formados por traços curvos, no entanto, há uma quebra de perspectiva. Outra linha horizontal, logo abaixo dos lábios, forma com a linha central um extenso retângulo que atravessa o quadro. Nesse retângulo alongado, os lábios são divididos por um traço vertical acentuado, criando a impressão de dois rostos em perfil que se tocam. No tocante as cores, da parte superior do

rosto, fazendo um movimento descendente aos lábios, as cores são mais vivas e suaves. De outro modo, o pescoço e os ombros da figura compartilham com as paredes e os blocos cores monocromáticas em cinza. A cor cinza distribui-se em uma oscilação de luz e sombra, em momentos mais claros, como na maior parte do pescoço, e mais escuros, como na sombra projetada sobre os ombros. Essa disposição dos contrastes também se encontra na parede e na janela à direita da imagem. Dessa observação, do mesmo modo que Joana “concentra-se nas linhas certas do seu próprio rosto e vê-se refletida no muro cinzento” (Cançado, 1968, p. 23), o quadro de Juan Gris, através das cores e das formas geométricas, correlaciona a figura feminina e o fundo arquitetônico.

Por fim, destaquemos a expressão da imobilidade. A personagem do conto de Maura Lopes Cançado “luta para manter-se enquadrada na hora, o pensamento liso à espera da forma de expressão: uma nova linguagem” (Cançado, 1968, p. 23). A forma de expressão de Joana não se adequa às palavras devido à mobilidade e às grafias circulares da linguagem verbal, desse modo, o próprio suporte do conto e o narrador contradizem sua existência quadricular, estática. Em *Portrait of Germaine Raynal*, as formas circulares, traços arredondados, parecem não ameaçar o modo de expressão do quadro, pois, como alude o poeta francês — associado ao cubismo — Pierre Reverdy (1968, p. 56 *apud* Fauchereau, 2015, p. 51): “A expressão do movimento em uma obra fixa e imóvel é um contrassenso, porque ela é obrigada a desobedecer ao equilíbrio particular de um meio, por essência imóvel e fixo”⁷. No retrato pintado por Gris, as formas arredondadas estão capturadas, enquadradas na fixidez. Observemos a linha curva no topo do rosto, traçando a circunferência do cabelo, o traço encontra-se fechado aos quadrados, no mesmo enquadro dos telhados das casas.

4 Considerações finais

No intuito de fechar nossa leitura — e o fechamento compôs toda uma dinâmica na interpretação — poderíamos dizer que a possibilidade de acrescentar o sentido *posteriormente*

⁷ Esse trecho encontra-se na obra *Le gant de crin* (1968), de Pierre Reverdy. Como não dispomos de tradução no Brasil, optamos por utilizar a tradução presente no livro de Fauchereau, realizada por Marcela Vieira e Julia Vidile. De todo modo, segue o texto de Reverdy (1968, p. 47) em francês: “*L’expression du mouvement dans une œuvre fixe et immobile est un contresens, puisqu’elle est obligée de désobéir à l’équilibre particulier d’un milieu, par essence immobile et fixe*”. Retirada da edição Flammarion, 1968.

ao conto de Maura Lopes Cançado cria um tipo de abertura no sentido. A biografia institucional de Maura relata sua trajetória enquanto sujeito em espaços clínicos, estruturada por laudos e diagnósticos. Enquanto escritora, sua produção estética — ora autobiográfica ora ficcional — entrelaça o espaço literário ao espaço psiquiátrico. Nessa curta distância, o crítico arrisca-se na interpretação do texto. Como observamos “No quadrado de Joana”, no âmbito do conteúdo, a patologia psíquica e a instituição médica são representadas, no entanto, Maura consegue transpor o conteúdo na forma do conto, por meio da *unidade de impressão* entre ação, espaço e tempo. Desse modo, a interpretação entra em um jogo do sentido, entre os sintomas da catatonia e a existência estética da personagem, vinculada à forma quadrangular do pátio. Assim, do mesmo modo que o mutismo e estupor são sintomas da catatonia, a falta de linguagem e a imobilidade da personagem ajustam-se à sua existência geométrica. Além do mais, o tempo — o presente do indicativo — é uma necessidade do discurso narrativo, representado através de formas esféricas, de outro modo, na geometria de Joana, o tempo é capturado na imobilidade do quadrado.

O conto se estrutura em uma série de fechamentos: a interioridade do espaço, o pátio da instituição; o confinamento estético na estrutura quadrangular; e a clausura do significado, associada ao diagnóstico de catatonia. À vista disso, a interpretação acompanha esse movimento de fechamento. De outro modo, o *Nachträglichkeit* permitiu atribuir ao texto outro sentido, na ordem *posterior*. No caso, o modo de expressão geométrico da personagem Joana relacionou-se com a expressão estética do cubismo. Aproximamos o *Portrait of Germaine Raynal* do conto ao expressar em sua composição o amálgama entre a figura feminina e o espaço urbano, integrados pelas formas quadradas e retangulares. A dureza e a imobilidade, próprios do cubismo, também se alinharam à forma rígida e estática da personagem de Maura. Essa relação entre modos de expressão distintos — escrita e pintura, texto e imagem — só foi possível no momento *posterior* à leitura. Em decorrência, o sentido abre-se para além do diagnóstico clínico da personagem, e conseqüentemente, da escritora Maura Lopes Cançado.

Referências

AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION (APA). **DSM 5**: Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais. Tradução de Maria Inês Corrêa Nascimento... et al. Porto Alegre: Artmed, 2014.

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

CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. Tradução de Davi Arriguci Jr. e Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2014.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Tradução de Peter Pál Palbart. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia: vol. 5**. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo, Editora 34, 2012.

DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: Ed. 34, 2004

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1987.

FAUCHEREAU, Serge. **O cubismo: uma revolução estética nascimento e expansão**. Tradução de Marcela Vieira e Julia Vidile. São Paulo: Estação Liberdade, 2015.

GOFFMAN, Erving. **Manicômios, prisões e conventos**. Tradução de Dante Moreira Leite. São Paulo: Perspectiva, 1974.

GOTLIB, Nádia Battella. **Teoria do conto**. São Paulo: Editora Ática, 1990.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. **Vocabulário da psicanálise**. Tradução de Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MAGNO, M. D. **Economia pulsional – Trabalho, apropriação, alienação**. *Lumina*, Juiz de Fora - Facom/UFJF - v.6, n.1/2, p. 73-91, jan./dez. 2003.

MILLER, J. Hillis. **A ética da leitura: ensaios 1979-1989**. Tradução de Eliane Fittipaldi e Kátia Maria Orberg. Rio de Janeiro: Imago Ed, 1995.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Editora Ática, 1995.

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

Submetido em: 28/06/2025

Aprovado em: 31/07/2025