

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA
SOCIAL

Felipe Cardozo Ciacco

Loucura e dispersão: uma etnografia entre escritas autobiográficas

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em antropologia social.

Orientador: Prof. Dr. Scott Correll
Head

Florianópolis
2015

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Ciacco, Felipe

Loucura e Dispersão : uma etnografia entre escritas
autobiográficas / Felipe Ciacco ; orientador, Scott Head -
Florianópolis, SC, 2015.
164 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa
de Pós-Graduação em Antropologia Social.

Inclui referências

1. Antropologia Social. 2. loucura. 3. hospício. 4.
autobiografia. 5. dispersão. I. Head, Scott. II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-
Graduação em Antropologia Social. III. Título.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a CAPES pelo financiamento, durante dois anos, dessa pesquisa. Ao PPGAS, corpo discente, docente e funcionários, por terem me acolhido tão bem e oferecido contribuições de muitas naturezas.

Agradeço a Scott Head, pela orientação cuidadosa e cheia de insights que tornou esse processo muito mais interessante.

Agradeço aos amigos do GESTO com quem pude conviver nesses últimos dois anos, pela acolhida e contribuições valiosas.

A Ana Paula Müller de Andrade, Evelyn Zea e Oscar Saez, por se disporem a formar a banca de defesa desse trabalho e a Rafael Devos, por presidir a banca. Também a Sônia Maluf e, novamente, a Evelyn, pela leitura cuidadosa e crítica do projeto com que se iniciou essa pesquisa.

Agradeço também a meus colegas de sala, pelas contribuições e sobretudo pela amizade.

A Ana Cichowicz e Rafael Knabben, à força e o apoio compartilhado, que sempre tornaram as coisas mais leves e divertidas.

Aos amigos que, mesmo longe, não deixaram de participar ativamente deste processo. Em especial, aqueles com quem tive o privilégio de dividir o teto em tempos mais simples, Bruno, Henrique, Bazzanela, Serjão, Lucas, Marina, Helga, Larissa, obrigado.

A Marcelo Martins, agradeço a amizade e as muitas reflexões de bar que pudemos compartilhar.

A minha querida amiga Helenira, que me apresentou à obra de Maura.

A meus sogros, Bernardo e Tânia, a meus cunhados, Júlia e Bruno, que tão bem me acolheram.

A minha família, Cláudia, Alfa, João Felipe, Fernanda, Cristina, Thaís e Cróvis, que estão sempre comigo, mesmo quando longe.

Principalmente, agradeço a Marcela, minha companheira e inspiração.

*“...ficar no tempo e no espaço!... Grande coisa! (literalmente,
por exemplo) ... coisa grande ... sempre a mesma coisa ... O
Real morreu! Viva o Real!
(Raul Fiker, O equivocata (uma reta de vista), 1976, p.1)*

RESUMO

Este trabalho procura se fazer como uma etnografia junto a dois textos autobiográficos, *Hospício é Deus*, de Maura Lopes Cançado e *Todos os Cachorros são azuis*, de Rodrigo de Souza Leão. Tais textos carregam a passagem de ambos os autores por experiência de internamento psiquiátrico que incidem em suas narrativa, não apenas como parte de seu enredo e cenário, mas na formação de uma enunciação “hospiciada”, a todo instante desautorizada pelo aparecimento de outros interlocutores e pela justaposição de outras biografias, pré-fabricadas. Diante das ambiguidades de tal enunciação, o presente trabalho trata de seguir os processos de autobiografização engendrados pelos autores, processos frágeis, a todo momento ameaçados pelas totalizações desses outros interlocutores, processos, no entanto, dispersivos e que resistem a tais totalizações.

Palavras-chave: loucura; autobiografia; hospício; dispersão.

ABSTRACT

This work's intent is to be seen as an ethnography together with two autobiographic texts, *Hospício é Deus*, by Maura Lopes Cançado and *Todos os Cachorros são azuis*, by Rodrigo de Souza Leão. Said texts bring both authors' experience of psychiatric hospitalization, which, in their narratives, happens not only as a part of its plot and scenery but also as the making of an "asylum" enunciation, unauthorized at each moment by different interlocutors' appearances and by the juxtaposition of other pre-made biographies. Facing the ambiguities of said enunciation, this present work deals with the processes of autobiographization engendered by the authors, fragile processes, each moment threatened by the totalizations of these different interlocutors, processes, however, of dispersive nature which resist to said totalizations.

Key-words: madness; autobiography; asylum; dispersion.

SUMÁRIO

	Introdução	1
0.1	Hospício, loucura e autobiografia	4
0.2	Intercessores etnográficos	9
0.3	O <i>entre</i> da escrita: da autobiografia à etnografia	11
0.4	Antecipações de um caminho disperso	15
1	INTRODUÇÃO A MAURA	19
1.1	A toca familiar, procedimentos cartográficos	21
1.2	Os elementos	23
1.3	Transferências; coordenadas cartográficas	28
1.4	Deus, o anti-sexo	33
1.5	Perigos de Deus, perigos da morte (terra)	38
1.6	Perseguições biográficas; polifonia e guerra	41
1.7	Beco sem saída, coagulação, parada/ superfície, plano, movimento	48
1.8	Escrita e solidão	50
1.9	Maquinações persecutórias, produção de redundância	52
1.10	Parede de vidro, vetores diferenciais	58
1.11	Inquérito: conclusão ou dispersão?	60
1.12	Sonho e asfixia, o culto da falta	63
1.13	As passagens da loucura	68
1.14	Hospício e biografia	75
1.15	Elementos, o concreto e o abstrato	77
1.16	Personagens da enunciação	80

1.17	Drama, controle, dispersão	87
1.18	Um encontro esquizo	92
2	PARA AFUNDAR O BARCO DAS COISAS . . .	95
2.1	“Engoli um chip” ou a fabricação de um co- meço	95
2.2	Elementos-operadores, produções de início, ordem narrativa	99
2.3	O grilo	105
2.4	O espelho e os cacos	112
2.5	Haldol	120
2.6	Hospício	124
2.7	Corpo-despedaçado	129
2.8	Temível louco	132
2.9	Today, a língua universal	135
2.10	Adeus a Romeu e Julieta	140
	Considerações Finais	143

INTRODUÇÃO

Estamos junto a dois textos, além de uma relativamente vasta série de outros, secundários ou auxiliares, e em meio a um emaranhado de questões. De ordem prática, como introduzir alguém à dispersão? Mas a questão ainda depende de muitas outras, são problemas de título, de pesquisa, de escrita. São quatro termos e um embaraçoso entre. Como conjungá-los? Entre a loucura e a dispersão as coisas podem ser mais fáceis, talvez, dadas as infundáveis ressonâncias, repercussões negativas de um termo no outro. Etnografia e autobiografia não encontram, nesse sentido, maiores problemas, é possível encontrar a história, os textos sagrados, diria Foucault, com picante ironia. Mas na forma de um quadrado as coisas parecem não se ajustar tão bem, sobram pedaços de linha em alguma parte, em outra sobra espaço, resta um buraco, uma lacuna, o quadrado não pode se formar. Já estávamos, antes mesmo de começar, dispersos e dispersando, ou no jogo da dispersão. É melhor então ser simples e estabelecer algumas coordenadas.

Essa dissertação se desenvolveu como experimento de pensar com dois textos autobiográficos, *Hospício é Deus* (**maura**), de Maura Lopes Cançado (1929 - 1993) e *Todos os cachorros são azuis* (**rodrigo**), de Rodrigo de Souza Leão (1965 - 2009). Convivi com ambos os textos nos últimos tempos, experimentando-os, um pouco à maneira de Rodrigo, como duas alucinações. Às vezes eles desapareciam um pouco, mas apenas para depois retornar, atravessando a rua ou acendendo um cigarro. A essas presenças sempre ausentes, encontros desencontrados,

considerei justo adicionar, ainda que pontualmente, os encontros (não menos desencontrados) com J., usuário/morador de uma unidade do CAPS (Centro de atenção psicossocial) em Florianópolis, com quem espero poder continuar me desencontrando em uma pesquisa futura, de doutorado. O trabalho etnográfico, portanto, se dá em um registro escritural, coma a exceção de J. que, até segunda ordem, é de carne e osso e não “de papel”.

Maura é mineira de São Gonzalo do Abatê, mas viveu a maior parte do tempo no Rio de Janeiro, onde foi escritora, trabalhou em um jornal e passou por diversos internamentos de ordem psiquiátrica. Além de *Hospício é Deus*, publicou um livro de contos, *O Sofredor do ver*. Rodrigo é carioca, também escritor, igualmente passou por diversos internamentos. Além de ter mantido, até seus dias finais, um blog onde publicava contos, poesias, desenhos e pinturas, publicou *Todos os cachorros são azuis*, *O esquizóide*, *Caga Regras*, e *Há flores na pele*. Fui apresentado à escrita de Maura por uma amiga, que me falou empolgada de um de seus contos, *No quadrado de Joana*. Após uma breve pesquisa, me interessei por *Hospício é Deus*, livro esgotado, que procurei por toda a parte, até encontrá-lo em um sebo e ser impressionado, página à página. *Todos os cachorros são azuis* apareceu por acaso, em uma dessas estranhas navegações virtuais. É claro que o título é o primeiro a chamar a atenção, a divertir e provocar. Não esperava, no entanto, me apaixonar pela escrita disruptiva, que se desloca para todos os lados, sempre desconcertando e fazendo rir, da vida, do eu e do outro.

Estranhos encontros, que acabaram por modificar minha

pesquisa de mestrado. A princípio, deveria pensar as novas neurociências e suas recentes incursões no domínio da saúde mental. Então, algo havia se passado e mergulhei nesses textos assaz singulares.

Meu intuito inicial, era o de pensar a articulação entre a autobiografia e a problemática da loucura nessas escritas, ambas marcadas pelo hospício. No entanto, durante a pesquisa o problema da autobiografia tomou contornos bastante singulares. É que tratam-se de duas escritas que se fazem desde esse lugar desautorizado em que consiste a loucura, alienado de sua própria verdade, revestido por discursos que lhe são exteriores, enquadrado por estigmas que o atacam por toda parte. Assim, ambas as escritas, ainda que levando em conta suas diferenças um tanto quanto gritantes, parecem se fazer menos como autobiografias do que como processos de autobiografização, sempre frágeis, passíveis de interrupção, à beira do precipício, correndo o risco, a cada instante, de serem capturados por seus perseguidores: o psicanalista, o psiquiatra, o Haldol, um familiar ou mesmo algum outro sem nome, disperso em sua opacidade. Através desses outros perseguidores, os processos de autobiografização não param de ter que se ver diante de biografias já preparadas, rostos, no sentido de Deleuze e Guattari (**platos3**), que capturam de uma vez (e em geral em poucas palavras) a vida por alguma narrativa totalizante que passa pela patologia mental. Maura e Rodrigo, cada uma à sua própria maneira, não deixaram de indexicar em seus textos esses interlocutores que oferecem a biografia total, o que me obriga, como (aspirante a) etnógrafo, a seguir um registro polifônico que está na base dos

textos, ainda que uma polifonia bastante singular, configurada como campo de batalha.

Diante do confronto entre a autobiografização e a biografia, cabe ao etnógrafo definir seu próprio posicionamento, ou então pode se transformar em mais um entre tantos perseguidores, enquadrando a escrita, o discurso, o pensamento e a vida dos sujeitos caracterizados como loucos no plano de alguma narrativa maior. Diante desse cenário, o desafio que me propus foi o de seguir de maneira descritiva os processos de autobiografização de cada um dos autores. É claro que não há nada de ingênuo na descrição, e que ela própria se converte em narrativa, cria conceitos, desloca ou desterritorializa o texto original, se é que ainda é possível acreditar em textos originais. O intuito, no entanto, é o de criar, através dos procedimentos descritivos, esse difícil plano do entre, evocado no título. O pensar com, nessa dissertação, é um estar entre, que implica desvios, deslocamentos, intensificação dos processos dispersivos por que passa qualquer poética de si, qualquer movimento de autobiografização.

Sem dúvida, o hospício faz parte desse registro de desautorização que reveste a voz dos ditos loucos ou doente mentais, merecendo duas ou três palavras.

0.1 Hospício, loucura e autobiografia

Mas por que voltar a falar do hospício? Logo hoje, em que o hospício se desfaz, se esvazia progressivamente? Talvez não seja absurdo dizer, provocativamente, que o esvaziamento

do hospício se revela, por um processo de reversão, na intensiva hospicialização da vida¹. Outro dia, em uma unidade do CAPS em Florianópolis, J. falava, enrolando a língua: “Haldol não se dá pra um ser humano, podem dar qualquer coisa, menos Haldol. Com Haldol não consigo nem falar, minha língua trava. Eles dão Haldol pra deixar a gente mudo”. As estratégias do emudecimento se deslocam, ativam outros agentes, desencadeiam outros procedimentos, mais eficazes:

Para felicidade dos que governam suas vidas (médicos, familiares, psicólogos, enfermeiros, assistentes sociais, etc.), os loucos estão se tornando cada vez mais inofensivos, obedientes, bonzinhos e... sem forças, sem vida. Robôs normalizados. Foucault havia previsto esse processo de normalização da loucura em 1964: “Talvez um dia, não saibamos mais muito bem o que pode ter sido a loucura. (...) Restará somente o enigma dessa Exterioridade”. (**markito**)

Talvez essa desautoridade que reveste as vozes de Maura e de Rodrigo, que configura suas enunciações hospiciadas, ofereça um registro de controle para o lugar de minha própria enunciação. Não tenho um lugar bem certo para falar da loucura dos outros. Não sou psicólogo, psiquiatra, assistente social. Tampouco me interessa “‘usar’ o sofrimento do louco para ‘fazer filosofia’ [antropologia]” (**pelbart-nau**). De outro lado, também não

¹ Ao fim do hospício, de um certo ponto de vista, pode ser traçada analogicamente o anunciado fim do proletariado na Europa após 68: “[...]alguo desapareceu: o proletariado. Aonde ele foi parar? Foi para o meio do mato? Foi relegado aos museus? Garantem alguns que nos países altamente industrializados o proletariado deixou de existir, desaparecendo debaixo da avalanche de geladeiras, televisores, aparelhos de som, carros populares e bairros planejados.” (**vaneigem**)

estou autorizado a tratar de literatura, não sou crítico literário, teórico da literatura. Aspirante a antropólogo, procuro fazer uma etnografia de textos literários, o que não implica encenar, em relação às escritas que tomo como matéria de minha própria escrita, a presença do encontro etnográfico, mas tomar essas escritas carregadas de política, talvez de uma micropolítica, como objeto de uma tradução. Não porque seus autores precisem ser traduzidos, codificados em uma outra linguagem, a da academia, ou da antropologia. Mas porque a escrita pode se deslocar para outras regiões, ser transportada, e, com sorte, provocar disjunções, desajustes, novos problemas. Cavar buracos de onde possam surgir outros enunciados, na medida em que possa se conceber a tradução de maneira relacional, o que implica em desvios ou rodeios, diferenças e variações que contornam a fixação na identidade dos termos de tal tradução (**zea2008genitive**). Por essa via, não interessa querer ser porta-voz, representante, nem fabricar representações, mas “influir-nos a partir daquilo que o campo da loucura dispara em nós”, o que é uma “maneira entre outras, porém esquecida e valiosa de ‘ouvir’ a loucura” (**pelbart-nau**).

Interessa descrever, na concretude de duas situações escriturais, os procedimentos de autobiografização empreendidos por parte desses autores que passaram à condição de loucos ou doentes mentais. Goffman (**goffman-manicomios**) dizia que o doente mental, de um ponto de vista sociológico, é aquele que passa, publicamente (independente da amplitude desse público) a ser diagnosticado como tal. São aqueles que passam a ter que lidar com esse tipo de enquadre, a ter suas palavras e ges-

tos codificados a partir de certos tipos de regime. São aqueles, em suma, que passam a possuir uma biografia especial, mais ou menos autoexplicativa, ou que, em outros termos, perdem (em maior grau relativo) o controle sobre seus processos de biografização. O louco, da maneira como caracterizado por Goffman, é aquele que se encontra para além das possibilidades de uma narrativa plenamente autobiográfica, na medida em que esta passa a ser incessantemente reenquadrada no plano de desautorização da patologia, isto é, no plano de seu papel compulsório de louco no teatro cotidiano. Com ou sem internação, é o processo de psiquiatrização que marca a passagem, e que é apreendido aqui através de seus investimentos no processo de biografização (passíveis de diferenciação a partir de seus mediadores simbólicos (Nathan apud **sonia-sujeito**) empregados, do complexo de Édipo aos neurotransmissores²).

O que me intriga é minha situação aqui: sou tratada como a louca mais inconsciente (quem sabe serei?), depois de vestir este uniforme. Antes de me fazer internar era a mesma, ninguém demonstrava perceber qualquer anormalidade em meus atos. (**maura**)

A definição de Goffman é boa aqui, precisamente pelo que carrega de indefinido, permitindo evitar definições peremptórias da doença mental através da literatura x ou y, e circunscrevendo, em certo sentido, um lugar “ingênuo” de onde começar: o louco

² A nova configuração das neurociências, antes de esvaziar a primazia conferida pela psicanálise à experiência e à história de vida (**birman**), talvez as desloque para um outro registro, como, por exemplo, a biografização neural de Phineas Gage por Damásio (**damasio**)

é aquele que passa a ser mais ou menos publicamente caracterizado como tal, o que permite manter os termos loucura e doença mental vazios, esperando apreendê-los através da conceituação dos autores. Foucault (**historiadaloucura**), segundo seu próprio comentário (**foucault-microfisica**), empreendeu uma arqueologia da percepção da loucura, conforme configurada na “Idade Clássica”, até o momento em que estaria prestes a passar a um regime que a apreenderia sob o signo da doença, o que permitiu vislumbrar a historicidade com que deve ser apreendida a loucura, assim como os saberes que a investem, os procedimentos jurídicos, as demarcações de classe, a percepção do olhar que a apreende, etc. Esta pesquisa parte da premissa de tal historicidade, apostando no potencial das conceituações ao avesso, dessas que partem não das codificações engendradas nas articulações entre saber e poder, mas desses minúsculos pontos de resistência para os quais Foucault também chamou a atenção, e que se tornam tão mais instigantes quanto se possa pensar a loucura através da conceituação que o pretendo louco, isolado no hospital, opera. Assim, a única conceituação que tomo como ponto de partida é a da passagem a esse estado (enquadre) de loucura, que não se pode saber, de saída, ou fora de um contexto concreto, implicado por configurações específicas de um conjunto de saberes psi, procedimentos institucionais, jurídicos, de percepção cotidiana, etc., como definir, e que interessa saber de que modo poderá ser revertida, operacionalizada, ajustada a um tecido biográfico, pelo escritor(a) hospiciado(a).

0.2 Intercessores etnográficos

É dessa indeterminação ou não conceituação inicial da loucura que convém partir, na medida em que procuro me posicionar na intercessão entre a conceituação da loucura empreendida pelos autores estudados e seus processos de (auto)biografização. Nesse sentido, meu texto não procura se construir como lugar de explicação ou captura dos textos investigados, mas como espaço de descrição etnográfica dos procedimentos de autobiografização controlados pela problemática da loucura. Nesse sentido, carece de contextualizações exteriores, que seriam, a meu ver, fazer a biografia da biografia, ou contrapor os processos de autobiografização empreendidos pelos autores a uma outra biografia, mais geral e “neutra” que conferiria princípios de inteligibilidade sólidos para o discurso “nativo” – colonização dos textos. Isso se dá também em relação aos contextos históricos mais amplos em que essas escritas se acham inseridas. Maura passa por sessões psicanalíticas, Rodrigo está mergulhado nos remédios. Maura escreve seus diários entre 1959 e 1960, Rodrigo está nos anos 2000. No entanto, para o que me proponho, não convém subsumir o texto no plano de outros textos mais gerais, que o permitiriam esclarecer e contextualizar por uma via historiográfica (história da psiquiatria no Brasil, história do hospital psiquiátrico), na medida em que os princípios de inteligibilidade buscados são aqueles formulados na minha própria intercessão com as escritas estudadas, de modo que os mecanismos de contextualização e conceituação interessantes, são aqueles operados pelos próprios autores. Nesse sentido,

os textos que entram em relação com os de Maura e Rodrigo o fazem por meio de tensões e ressonâncias, na medida em que o que me interessa é a fabricação de conceitos por procedimentos de intercessão, conceitos relacionais, “trans” ou entre alguma coisa. Conceitos etnográficos, localizados na intercessão entre os textos trabalhados e a problemática da descrição de procedimentos de autobiografização. Trata-se, nesse sentido, de conceber o fazer etnográfico através da intercessão, da fabricação de intercessores e através de intercessores:

O essencial são os intercessores. A criação são os intercessores. Sem eles não há obra. Podem ser pessoas [...] mas também coisas, plantas, até animais como em Castañeda. Fictícios ou reais, animados ou inanimados, é preciso fabricar seus próprios intercessores. **(deleuze-conversacoes)**

A arte da intercessão–interferência é carregada de um potencial de fabulação, inerente aos processos de autopoiese³ (**varela**) que pretendi descrever e de onde pode se pensar uma etnografia junto a textos, imagens, sonoridades, para além das distinções entre real/fictício, vida/biografização, etc.:

...o etnógrafo fabrica seus intercessores, os representa e os apresenta de múltiplas formas. O que define o intercessor não é necessariamente a intercessão, mas a interferência, o ato de intervir que, ao produzir cruzamentos, é a chave para a compreensão conceitual do fenômeno estudado. Neste sentido, a representação/apresentação de si e

³ Discutirei mais a diante a apropriação não literal que faço da noção de autopoiese, conforme cunhada por Maturana e Varela

do outro produz zonas de cruzamento que movimentam o pensamento no sentido de emergir daí uma configuração de outra ordem que não se reduz à ficção/realidade, representação/apresentação. (Gonçalves e Head, **devires-imagéticos**)

Além do mais, talvez seja equívoco, ou ao menos precipitado, falar em literário. Trata-se de um problema que não quero por aqui. Pois quando falo em produção autobiográfica e em biografização, estou distante de discussões sobre gêneros do discurso e, mais ainda, das de gênero literário (ainda que hajam diálogos). Algo que me dei conta durante o processo de fabricação deste texto, isto é, durante o processo propriamente etnográfico. Não sendo conveniente, no entanto, definir de saída o que se pode pensar de uma tal produção autobiográfica, cabe esboçar uma imagem provisória de algo que funciona por toda a parte, algo que respira, mas também faz sufocar e que envolve todo o tipo de dispositivos fabricados de dentro e de fora, através das disposições mais ou menos explícitas de um campo de batalha e de toda a polifonia que lhe é subjacente.

0.3 O *entre* da escrita: da autobiografia à etnografia

O registro do *entre*, a pouco evocado, pode ser melhor esclarecido a medida em que pudermos pensar minimamente as condições de possibilidade de uma relação entre processos textuais de autobiografização e, a contrapartida aqui proposta, sua descrição etnográfica. A relação entre as ciências sociais, de maneira ampla, e a biografia, história de vida ou mesmo a

autobiografia, pode ser situada historicamente, assim como é possível encontrar, em diversos registros, sua crítica. Não cabe aqui, no entanto, elencar séries de trabalhos que tem como objeto a autobiografia ou a história de vida, mas apenas situar, ou buscar inscrever, o presente trabalho em ressonância a alguns outros trabalhos, traçar algum tipo de parentesco, ou aliança, procurando traçar diálogos possíveis. Nesse sentido, reflexões etnográficas acerca da biografia e da autobiografia podem oferecer um registro privilegiado para emoldurar o trabalho que se segue.

Começando pelo lado negativo, é preciso explicitar que não se trata, aqui, de tomar os textos como documentos, apelando para a oposição que a autobiografia possa vir a fazer com a ficção. Ao falar em processos de autobiografização, podemos chamar a atenção a tudo aquilo contra o que tal processo se choca, especialmente se tratando de autores hospiciados, rebatidos e desautorizados. Mas, ao mesmo tempo, a autobiografização pode apontar, de saída, para um registro dispersivo, para algo que não pode ser encerrado em uma forma/fôrma e que, dessa forma, acaba por aludir à historicidade que é subjacente à autobiografia como gênero. Por essa via, podemos encontrar, por exemplo, na reflexão de **saez2006autobiografia** em torno da amplitude da bibliografia em torno da autobiografia indígena na antropologia norte-americana em contraste à escassez da mesma temática na antropologia sul-americana, o apontamento de tal historicidade:

Não é preciso procurar muito para dar com as razões desse contraste maior entre o Norte

e o Sul. A autobiografia, longe de ser um discurso espontâneo de um indivíduo natural, é um gênero caracteristicamente ocidental, com marcos bem conhecidos: as confissões de Santo Agostinho ou Rousseau, as vidas ou diários de Cellini ou Pepys, a ficção pouco fictícia de Proust... Mas o Ocidente não é um só. O individualismo anglo-saxão, com suas raízes calvinistas — especialmente com essa predestinação que só pode se inferir do exame da própria trajetória —, procura no relato autobiográfico uma verdade religiosa ou científica que nunca poderia se dar com a mesma densidade em outro tipo de relato. Essa elaboração do eu é um fator essencial do individualismo constitutivo das sociedades liberais modernas, e muito especialmente da norte-americana, onde o relato autobiográfico dos grandes homens — as memórias de Franklin são um modelo — cumprem um papel insubstituível entre os textos fundadores. De igual modo, as autobiografias indígenas ocupam um papel de exceção para representar os índios: nenhum etnógrafo bate neste sentido a Black Elk ou a Don Talayesva. (p.182)

Tendo em vista a não redutibilidade dos processos de autobiografização à forma rostificada da biografia e da autobiografia e procurando, antes, pensar a partir das tensões entre o encerramento da autobiografia e as aberturas dos processos de autobiografização, meu trabalho tende a se aproximar das discussões empreendidas por **etnobiografia** através da noção de etnobiografia. Segundo os autores, tal noção deve permitir pensar para além das distinções entre “discurso, linguagem e experiência (p. 10)”, apostando, antes, em situar a narrativa como parte constituinte da experiência, o que implica em recusar sua

“função representacional” atentando para sua “função poética”, capaz de “dar forma ao real”. Ainda que não utilize o conceito de etnobiografia, estou interessado precisamente em descrever esses procedimentos de dar forma à vida, que não se confundem com o encerramento da vida em formas biográficas pré-fabricadas.

Os autores alertam, no entanto, que pensar a narrativa como algo inscrito na própria experiência afeta não apenas como pensamos e representamos os discursos dos outros, mas também em como construímos o nosso, ou, dizendo de outro modo, de que maneira podemos estabelecer relações não apenas no nível da experiência, mas também no do texto. Nesse sentido, cabe a menção a noção de antropografia, conforme cunhada por Jean-Paul Dumont (**dumont1986prologue**), no intuito de pensar a relação entre o duplo encontro etnográfico, em campo e no texto. Não se trata de pensar a distinção entre tais encontros através de uma problemática representacional, que conduziria, como em **clifford1988predicament** à desconstrução do que foi chamado realismo etnográfico, explicitando seus procedimentos retóricos e ideológicos, mas, antes, de pensar através das potencialidades que a diferença entre os dois encontros podem produzir, o que pode nos conduzir a pensar o texto já através de suas coordenadas desterritorializantes, capazes de produzir algo outro e não apenas representar algum nível de realidade.

Aqui, partindo de um encontro escritural, a intenção é a de dar vazão a essas disjunções ou desterritorializações intercessoras, que permitem mais que um registro de intertextualidade, um pensar e escrever com. Nesse sentido, quando falo em descri-

ção, é preciso explicitar seu caráter contaminado (**stewart1991politics**), que ao invés de se situar a partir de uma exterioridade pretensamente neutra e um discurso instrumental revestido de autoridades firmadas em algum tipo de objetivismo, procura experimentar-se como processo criativo de intercessão. Nesse sentido, o desafio de seguir processos de dispersão pode encontrar analogia nas perseguições empreendidas por Kathleen Stewart à *cultural poesis*:

This is an ethnographic attention, but it is one that is loosened from any certain prefabricated knowledge of its object. Instead, it tracks a moving object in an effort (a) to somehow record the state of emergence that animates things cultural and (b) to track some of the effects of this state of things – the proliferation of everyday practices that arise in the effort to know what is happening or to be part of it, for instance, or the haunting or exciting presence of traces, remainders, and excesses uncaptured by claimed meanings. (**stewart2005cultural**)

0.4 Antecipações de um caminho disperso

Não se trata de orquestrar a dispersão, enjaulá-la em um formato. Mas, ao mesmo tempo, como não fazê-lo? O texto, às vezes, amarra e o sucesso em acompanhar a dispersão não convém a mim julgar. É claro que é preciso alguma forma, algum tipo de organização. Decidi por escrever dois capítulos, o primeiro com *Hospício é Deus* e o segundo através de Todos os cachorros são azuis. Desde já, é preciso explicitar que não se trata de um estudo comparativo e, quando os textos são aproxi-

mados ou afastados, é através de ressonâncias e dissonâncias que servem, via de regra, a algum outro propósito, ao desenvolvimento de alguma reflexão ou ao esclarecimento de alguma descrição.

O primeiro capítulo, Introdução a Maura, foi assim batizado em analogia ao conto Introdução a Alda, escrito por Maura. Nesse capítulo procurei inventariar os elementos que permitem à autora mergulhar em processos de autobiografização. Os elementos, como veremos a diante, são tomados como os átomos da autobiografização, ou como os conceitos autobiográficos, extraídos da memória para pensar a própria memória. São o material do autobiógrafo, suas primeiras criações e o suporte para toda a criação subsequente. Como veremos no capítulo aqui antecipado, *Hospício é Deus* consiste no diário que Maura manteve durante uma de suas internações, sendo antecedido, no entanto, em uma pequena passagem, por suas memórias anteriores ao internamento. A inventariação dos elementos dessa primeira parte me conduziu a pensar outras lógicas de formação de movimentos autobiográficos e de articulações mnemônicas para além da perspectiva temporal. O texto, aparentemente linear, classicamente autobiográfico, recheado de temas psicanalíticos, revelou, no entanto, outras entradas, mais quebradiças e sutis, que me levaram a pensá-lo como a composição de uma cartografia mnemônica, isto é, um conjunto de circuitos traçados entre memórias distribuídos espacialmente e posicionados em função do problema da passagem ao hospício. Minha preocupação central foi descrever os movimentos desses circuitos e suas implicações quando justapostos ou contrapostos ao discurso de

outros interlocutores inscritos na narrativa. Assim, a descrição procura atentar para elementos e circuitos que contém, como marca constitutiva, as pegadas desses outros que tentam amarrar os movimentos de autobiografização em uma biografia plena. O texto pode ser lido de forma corrida, a despeito dos subcapítulos, que marcam apenas um conjunto de adições, indicando o surgimento de um novo elemento ou de uma nova problemática.

O segundo capítulo, *Para afundar o barco das coisas*, se faz de forma relativamente mais quebradiça. Mas, ainda que cada subcapítulo possua certa autonomia, o conjunto está encaixados linearmente, ou por uma lógica linear, que deve, no entanto, permitir acompanhar os movimentos dispersivos do texto de Rodrigo, seus deslocamentos contínuos, que ainda que mantenham uma linearidade, a fazem de maneira densa, a linha comportando muitos atravessamentos, desvios, suporte para linhas paralelas, etc. Procurei descrever, através dessa série de subcapítulos, a morfologia e as operações engendradas por cada um de seus elementos. Em *Todos os cachorros são azuis*, os elementos, ainda que liguem-se à memória, operam muito mais por uma certa plasticidade ou potencial transmutador, que impõe ao meu texto o desafio de acompanhar, mais do que explicar ou encerrar tais movimentos em alguma fórmula. Procurei, assim, oferecer um pequeno retrato dos processos dispersivos por que passa a autobiografização, ainda que fugidio ou borrado, na medida que não reduzido a nenhuma totalização ou arremate final e podendo se deslocar inclusive para domínios que escapam, por jurisdição acadêmica, os da autobiografia, aproximando-se da ficção e deslocando, assim, as formas comuns de situá-la,

assim como de situar o delírio.

1 INTRODUÇÃO A MAURA

“A gente da aldeia que o expulsava ou que tinha medo dele, parecia-lhe menos perigosa, pois no fundo apenas o obrigava a não contar senão consigo mesmo, e ajudava-o assim a manter recolhidas suas forças; em troca, tais auxiliares aparentes, que em lugar de levá-lo ao castelo o conduziam, graças a uma pequena mistificação, à casa de sua família, queira ou não, o desviavam e trabalhavam na destruição de suas forças.”
(kafka-castelo)

Existem muitos níveis, táticos e estratégicos, um jogo de xadrez envolve a escrita. Cada posição é delicada. Assim, por vezes, é preciso começar com astúcia e sutileza, como que por disfarces e esconderijos. Maura começa, assim, encerrada na toca familiar. Abafada, em um ar denso, cercada pela noite... (“Sentia-me desperta, alcançando as coisas mínimas que se insinuavam numa ameaça constante. EU ERA UMA MENINA DE NOITE” (**maura**)). São as lembranças, o traçado de uma memória. Tudo isso antecede o diário, porque antecede também o hospício, evocado no título. É um texto não anunciado, que simplesmente começa, sem título, não marcado como capítulo, sem as datas que indexam o diário. Começa por uma lembrança, uma anedota, Maura, ainda criança, espera pela chegada da irmã Didi, de Belo Horizonte, “com aquela mornidão que sempre me caracterizou (**maura**)”. Poderia ser uma introdução ao leitor, um retrato, uma pequena autobiografia do período que antecede ao hospício, “a metade do meu álbum”. De fato, pode assim funcionar. E no entanto, se insinuam outros mecanismos, pois, ao

que tudo indica, a loucura já está ali e o hospício também, como fantasmas, virtualidades que produzem séries de efeitos e, de certa maneira, modulam esse primeiro texto. É que ele se faz primeiramente, a partir de uma suspeita, como inquérito:

Não creio ter sido uma criança normal, embora não despertasse suspeitas. Encaravam-me como a uma menina caprichosa, mas a verdade é que já era uma candidata aos hospícios onde vim parar. (maura)

Mas não é simplesmente pela suspeita de que algo já estava ali desde o princípio, de que desde cedo já seria candidata ao hospício, que a loucura já se fazia presente neste primeiro trecho. Não se trata, também, de saber se isso é ou não verdade, pois ainda não se sabe como conceituar a loucura ou como situar o hospício. Tudo isso vem depois. O problema pelo qual convém começar, ou por onde é possível estabelecer um começo entre tantos, é a presença desses fantasmas, que apontam para interlocutores ocultos (**indexicality**), ou, caso se queira, outros fantasmas. São esses falsos auxiliares, que voltam a nos inserir na casa de família. Nos diários, os fantasmas da primeira metade se materializam, por exemplo, nos diálogos nas sessões psicanalíticas com doutor A. Mas desde esse início, a enunciação já se faz de um mesmo lugar, de além de um limite já anunciado no título, que não cessa de desautorizá-la e fazer proliferar os fantasmas de que falo, com suas interpretações e sua retórica familiar, porque essas memórias são escritas de dentro do hospício:

Não sei como alguém como eu, pode reagir da forma com que faço. Será deveras lasti-

mável 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. Prefiro guardar minhas verdades, não pô-las no papel. (maura)

É esse escrever como hospiciada, dessa terra dos enunciados enclausurados, rebatidos, das enunciações sem direito, desse lugar em que se manifesta da forma mais crua “o direito absoluto da não loucura sobre a loucura” (**foucault-microfisica**), que é preciso ter em mente.

Em outubro de 1959 Maura se dirigiu voluntariamente ao hospício, onde encheu páginas e páginas do diário que foi depois publicado como *Hospício é Deus: diário I*. A alusão a um segundo diário nunca se materializou, pelo menos não em uma publicação. O diário é precedido por uma pequena autobiografia do momento que antecede a internação, a que venho fazendo menção. Ela própria oferece as coordenadas: “Acho-me na Seção Tillemont Fontes, Hospital Gustavo Riedel, Centro Psiquiátrico Nacional, Engenho de dentro, Rio de Janeiro.” (**maura**). Foi sua terceira experiência de internamento, a segunda neste hospital.

1.1 A toca familiar, procedimentos cartográficos

Maura está, nesse momento, encerrada na toca familiar. Há toda uma disposição geográfica. O pai está justaposto ao

nascimento, de um dos lados. São muitos lados. A mãe permanece muda, ligada à casa. Também estão a irmã Didi, as outras irmãs, e o padrinho Pabi, em seu caixão. De um outro lado estão as filhas dos empregados, o sexo, Deus e a morte. Ainda restam, para serem distribuídos, o colégio de freiras, a aviação, o casamento, o divórcio, o interior de Minas Gerais e, por último (ou seria primeiro?) o conto de fadas, a imaginação e a escrita, os desajustes e afastamentos, voluntários e involuntários.

Muito se fala da vocação histórica da autobiografia, de sua vizinhança com a historiografia¹, seja como seu material em potência, seja no compartilhamento de alguns procedimentos. Aqui, no entanto, estamos sendo apresentados a uma geografia ou a uma cartografia autobiográfica. Talvez possamos dizer, cartografia mnemônica e geografia autobiográfica. É que tudo começa com aquela suspeita, ela precede a escrita dessas pouco mais de vinte páginas de memórias, e modula a narrativa autobiográfica em função de uma investigação, como busca ou processo de inquérito (“Tudo terá começado aí?” (**maura**)). É devido a esse processo que a escrita não se faz como algum tipo de historiografia de si (ainda que possa ser apreendida como narrativa linear de uma história, iniciada com o nascimento), mas pela distribuição de um conjunto de elementos em um mapa. Cada elemento, ou tema, deve ser examinado, pois pode conduzir a regiões ou circuitos genealógicos. É que a problemática genealógica, o “Tudo terá começado aí?” na narrativa de Maura têm no mínimo tanto a ver com o espaço quanto com o tempo. Os elementos, sejam eles pessoas, lembranças,

¹ Ver, por exemplo, **arfuch** inspirada por **ricoeur**³

acontecimentos, lugares propriamente ditos, entram sempre em relações espaciais, de aproximação e distanciamento, formam circuitos entre si, desenham, em função do processo de inquérito, da busca de origens, o mapa das memórias.

1.2 Os elementos

Os elementos são os materiais que sustentam e possibilitam a narrativa, eles indexam relações, vetorizam processos de subjetivação, de autoconstituição. Não são materiais próprios, criações puramente originais, mas são sempre emprestados, extraídos de situações concretas, do inventário da memória, e então talhados, operacionalizados, empregados em múltiplos contextos, ligados a um ou mais circuitos, a outros elementos. Processo de *bricolage* que permitiria a analogia e aproximação entre o que chamo aqui de (auto)cartografia e os procedimentos constitutivos do pensamento mítico:

Observemo-lo [o *bricoleur*] no trabalho: mesmo estimulado por seu projeto, seu primeiro passo prático é retrospectivo, ele deve voltar-se para um conjunto já constituído, formado por utensílios e materiais, fazer ou refazer seu inventário, enfim e sobretudo, entabular uma espécie de diálogo com ele, para listar, antes de escolher entre elas, as respostas possíveis que o conjunto pode oferecer ao problema colocado. Ele interroga todos esses objetos heteróclitos que constituem seu tesouro, a fim de compreender o que cada um deles poderia "significar", contribuindo assim para definir um conjunto a ser realizado, que no final será diferente do conjunto instrumental apenas pela disposição interna das partes. Este cubo de carvalho

pode ser um calço, para suprir a insuficiência de uma tábua em abeto, ou ainda um soco, o que permitiria realçar a aspereza e a polidez da velha madeira. Num caso, ele será extensão, no outro matéria. Mas essas possibilidades são sempre limitadas pela história particular de cada peça e por aquilo que nela subsiste de predeterminado, devido ao uso da peça original para o qual foi concebida ou pelas adaptações que sofreu em virtude em virtude de outros empregos. Assim como as unidades constitutivas do mito, cujas combinações possíveis são limitadas pelo fato de empréstimo à língua, onde já possuem um sentido que restringe sua liberdade de ação, os elementos que o *bricoleur* coleciona e utiliza são pré-limitados. Por outro lado, a decisão depende da possibilidade de permutar um outro elemento na posição vacante, se bem que cada escolha acarretará uma reorganização completa da estrutura que jamais será igual àquela vagamente sonhada nem a uma outra que lhe poderia ter sido preferida. **(pensamento-selvagem)**

Tal analogia, sem dúvida, possui seus limites. Não estou interessado em colocar os problemas em termos estruturais, ou em resgatar a oposição entre o pensamento abstrato do engenheiro e a materialidade concreta dos procedimentos do *bricoleur*, mas em estender a metáfora da *bricolage* para a relação que a autobiografia mantém com suas próprias memórias, em termos de inventário, conjunto vasto, mas ao mesmo tempo limitado, de instrumentos possíveis diante dos problemas a serem colocados. Nesse sentido, cabe atentar para disposições específicas do posicionamento de conjuntos de elementos em função da problemática das origens, como modulada na escrita das memórias de Maura. Se há ressonâncias entre o processo

cartográfico e uma espécie de processo automitológico, é na medida em que se possa perceber a extração de elementos do inventário mnemônico para passarem a operar como índices de relações, que agenciam ou maquam narrativas que dizem respeito à própria memória, de modo que esta passa a pensar a si mesma.

Além disso, é preciso levar em consideração que a própria noção de elementos (e suas correlatas – inquérito, cartografia, circuitos mnemônicos) aqui empregada, assim como sua circunscrição (a separação de certos elementos e a descrição de seus procedimentos, operações, circuitos) se dá no plano da intercessão, isto é, da conceituação etnográfica, implicada em um nível de pensamento do pensamento, leitura da (auto)leitura, circunscrita à relação que procuro estabelecer entre o texto de Maura e o meu próprio, o que supõe ao mesmo tempo a potência e os limites da relação.

A circunscrição de um elemento, portanto, é carregada de um interesse intercessor, mas longe de se esgotar na forma diádica da relação texto–leitor, intérprete–interpretado, captura outras vozes, faz aparecer a polifonia subjacente ao fazer autobiográfico. Anteriormente eu falava de diálogos ocultos, do espectro do psicanalista, Doutor A., que se faz presente nesta primeira fase do texto. Então é possível começar com o pai, que por sinal é o primeiro *elemento* a surgir no texto e pode se situar nessa posição ambígua, ou como elemento disputado, duplamente visado, investido pela análise de doutor A., cartografado pela narrativa de Maura. Assumir a forma do diálogo, no entanto, seria tomar o partido do psicanalista, posicionar o pro-

blema em termos de transferência e contra-transferência. Mas há um mal-entendido fundamental nesse posicionamento, pois o pai, na medida em que entendido como elemento disposto na superfície cartográfica, opera procedimentos qualitativamente distintos daquelas operadas através de Doutor A. Ele começa por ligar-se a um conjunto de outros termos, agências múltiplas:

Nasci numa bela fazenda no interior de Minas, onde meu pai era respeitado e temido [...] Filho de família rica, gastou toda sua herança quando jovem, casando-se depois com mamãe e recomeçando a vida nos sertões de Minas Gerais, onde a úncia lei era a do revolver. Antes de tudo meu pai foi um bravo. Mas também um romântico, um sentimental. Vivia cercado por homens que matavam, junto aos quais cresci. Mamãe conta que não lhe agradava a fama de estar cercado por jagunços, mas estes homens permaneciam na fazenda, eram leais a meu pai, matariam a um gesto seu, de mamãe ou de meus irmãos. Hoje, reconheço-lhe um temperamento paranóide. Além de sua sensibilidade e inteligência herdei-lhe este temperamento. Costumava vê-lo em grandes crises de agressividade, mamãe e outras pessoas segurando-o, enquanto ele gritava com um fuzil na mão – e alguém fugia em disparada pelos currais da fazenda. (maura)

Inicia-se uma atividade de extração a partir de um índice. O pai possui uma territorialidade nas memórias, atrai para si um conjunto de relações e produz possibilidades genealógicas ou de sentido (“herdei-lhe este temperamento”). O que importa ao inquérito é apenas uma linha, frente a qual todas as outras são apenas resto, parte do procedimento investigativo. Além disso, o pai aparece imediatamente em circuito, carregando consigo

os jagunços, a fazenda, o sertão mineiro, a lei do revólver, a agressividade, etc. É um falar geopolítico do pai e que se faz fundamentalmente no sentido do inquerito.

Doutor A., mais tarde, fará outro uso do pai e de seu potencial genealógico. Mas é possível que já não se trate mais do mesmo elemento. Ele liga o pai à sexualidade, como é de se esperar. Faz com que seja o índice fantasmático de uma relação erótica que deve modular todo e qualquer erotismo subsequente, até que o laço seja rompido. Pode-se dizer que é de maneira abstrata que o pai é ligado ao sexo. É um pai genérico, uma relação entre qualquer pai e qualquer filha, todo pai e toda filha. O “sujo segredinho” da família (**deleuze-parnet**)² precisa ser encontrado também na relação de Maura com o pai. Assim, o jogo psicanalítico asfixia com suas redundâncias: ‘se está apaixonada por mim, é porque não superou a paixão por seu pai, e se não está, também’. No interrogatório psicanalítico não há espaço para alternativas, é preciso responder com as palavras mágicas:

– Você se porta como uma criança. Na realidade, o que existe em você não é amor. A propósito, qual o homem a quem você primeiro amou? Responda: O HOMEM.

Olhei-o espantada e disse um nome. Depois, como se ele me ditasse a resposta certa, ainda que quase o interrogando:

– Papai?

² “A psicanálise é uma empresa bem fria (cultura das pulsões de morte e da castração, do sujo ‘segredinho’) para esmagar todos os enunciados de um paciente, para reter deles um duplo enxague, e rejeitar fora da trama tudo o que o paciente tinha a dizer sobre seus desejos, suas experiências e seus agenciamentos, suas políticas, seus amores e seus ódios.”

– Seu pai. Você só ama ainda a seu pai, buscando-o em todos os homens, principalmente se a protegem e você os admira. Foi o que aconteceu com R. (**maura**)

1.3 Transferências; coordenadas cartográficas

Maura havia se revelado apaixonada por Doutor A., que a faz passar imediatamente ao jogo das transferências. O pai é de pronto evocado, mas o psicanalista não pode ser o primeiro a dizê-lo, é preciso que o paciente o diga, ainda que seja “como se ele me ditasse”. Crapanzano (**indexicality**) ofereceu seus *two cents* sobre o problema da transferência em Freud. Interpretar a transferência, mesmo identificá-la, é mais complicado do que interpretar sonhos, diz Crapanzano, porque o relato dos sonhos funciona como um texto sagrado³ para Freud, em que, nada sendo arbitrário, tudo é matéria de revelação. O texto funciona a partir de sua função referencial, substitui alguma coisa, não o próprio sonho, mas aquilo que ele denota, de modo que o texto em si mesmo (o relato) é material seguro para a interpretação, figurando quase como um documento oferecido ao analista pelo paciente. A transferência, de outro lado, só pode ser capturada por textos secundários, segundas versões, edições revisadas, etc.⁴, de modo que o texto original precisa ser desvendado pelo

³ “The distortions that occur in putting the dream into words, Freud argues, are not arbitrary but are as determined as any of the distortions produced by the dreamwork. The dream text may be treated, therefore, as ‘Holy Writ’ (**indexicality**).

⁴ “Transferences are described by Freud in the Case of dora as ‘new editions or fascimiles of the tendencies and phantasias which are aroused and made conscious during the progress of analysis’ ” (**indexicality**)

analista. Crapanzano procura mostrar que a diferença entre a transferência e o sonho vai além da de um texto oferecido e outro ocultado, mas passa pelo emprego predominante de diferentes funções da linguagem, o que é negligenciado por Freud. É que a transferência, na medida em que implica a transposição de uma vivência passada ao presente analítico, opera por uma função indexical, que justapõe dois contextos distintos – a relação pai e filha e a relação analista e analisanda, tanto no caso de Maura quanto no de Dora, analisada por Freud. Assim, trata-se de um movimento meta-pragmático, de contextualização da situação analítica através de outros contextos, tanto pelo analisando quanto pelo analista (contra-transferência). É por aí que começam os problemas de compreensão da situação analítica para ambas as partes, e a “negligência” de Freud, nesse sentido, se torna funcional, pois supõe um meta-texto, ainda que não revelado, que permitiria controlar a análise, assim como, ao menos teoricamente, garantir a interpretação da transferência no mesmo nível (referencial) que a dos sonhos. É assim que a metáfora do texto em Freud, como objeto referencial sólido, se torna interessante, pois produz uma profundidade ou um abismo que pode ser percorrido pela análise: “What mediates between the possibility and impossibility of a best reading is the notion of depth: a plunge “downward” to some “archtext”, “deep structure”, ‘unconscious significance’, or “true meaning”.” (**indexicality**)

É essa dimensão de profundidade, como criada pela maquinaria psicanalítica, que permite um vasto jogo de conversões, transmutações, substituições, em que a intercambialidade entre pai e psicanalista é apenas uma das modalidades possíveis. Maura não deixou de descrever tais mecanismos em seus diá-

rios:

Qualquer reação, se estamos diante de um analista (ou com pretensões a), é sintomática, reveladora de conflitos íntimos, ponto de partida para as mais variadas interpretações; Em se tratando de simbologia, somos traídos a cada instante (ignoro se sobre algum prazer na vida para estes interpretativos analistas). Jamais expressamos a verdade – que passa por caminhos sinuosos, apenas conhecidos do “monstro” à nossa frente, o analista, único que não se deixa enganar. Em relação ao sexo a coisa é um desastre: lápis, caneta, dedo, nariz, são símbolos fálicos. É irritante: tenho o inocente hábito de estar sempre com um dedo ou lápis na boca. Não compreendo como um simples lápis ———. Mas o tal de analista compreende. (maura)

Mas retornando à questão da pretensa transferência com que estamos lidando, acredito que seja preciso passar a um outro nível de questões, que não se esgotam nos procedimentos indexicais e, em certa medida, ultrapassam a cena analítica. É certo que os processos de indexação da situação analítica por ambas as partes levam a negociações nem sempre plenamente explicitáveis e que podem ser difíceis de contornar. No entanto, na situação analítica, o que está em jogo não é apenas a relação Maura–Doutor A., mas os processos de biografização e subjetivação de Maura. Nesse sentido, mais que o desentendimento em relação ao fato da paciente se apaixonar pelo analista, há uma disjunção fundamental em torno do pai, que pode ser concebida em um nível cartográfico, como uma disputa ou desentendimento em torno da formação de circuitos (quais relações?),

do estabelecimento de coordenadas (onde situá-lo? Perto de quê?), das possibilidades operacionais (o que ele produz?), que implicam em desacordos quanto à composição do pai como elemento e quanto aos vetores de subjetivação e biografização engendrados a partir de seus posicionamentos narrativos. Guattari chama a atenção para o confronto entre uma multiplicidade de cartografias⁵ na situação analítica:

Durante uma cura psicanalítica, somos confrontados com uma multiplicidade de cartografias: a do analista e a do analisando, mas também a cartografia familiar ambiente, a da vizinhança, etc. É a interação dessas cartografias que dará aos agenciamentos de subjetivação seu regime. (guattari)

Assim, estamos sempre em um nível polifônico, que atravesse uma série de registros para além da relação simplesmente dialógica da análise, mas que, ao mesmo tempo, não pode se desvencilhar de um registro essencialmente desigual em que essa multiplicidade de vozes não cessa de se fixar: o hospício e a dupla marcação do lugar de enunciação do médico⁶ e da

⁵ É importante frisar que quando falo em cartografia não estou empregando o conceito de Guattari, dotado de conotações bem mais psicanalíticas: "De uma maneira geral, dever-se-á admitir que cada indivíduo, cada grupo social veicula seu próprio sistema de modelização da subjetividade, quer dizer, uma certa cartografia feita de demarcações cognitivas, mas também míticas, rituais, sintomatológicas, a partir da qual ele se posiciona em relação a seus afetos, suas angústias e tenta gerir suas inibições e suas pulsões" (*ibid.*, p.21-22). Apesar das ressonâncias, trabalho a noção de cartografia, como procurei explicitar, pensando na distribuição de elementos em um espaço mnemônico, que passam a agenciar os processos de biografização.

⁶ Doutor A., segundo Maura, é médico psiquiatra e durante o convívio entre ambos está concluindo um curso de formação em psicanálise

“internada”. Tendo isso em mente, voltemos às disjunções em torno do pai.

Em ambos os processos de biografização o pai agencia processos de subjetivação, isto é, o pai é revestido de operacionalidades, produz algo. Mas essa produção é concebida de maneira distinta em cada um dos casos, não apenas no nível do produto ou do conteúdo da produção, mas também do processo. Doutor A. concebe os procedimentos do pai por uma lógica de modelização genealógica. A relação com o pai na infância, que configuraria o primeiro amor de Maura, passa a ser reproduzida em todos os cenários subsequentes, até que o elo seja de fato quebrado, através da análise. Assim, a relação com o pai fornece o modelo, ou script, em que se baseiam os desdobramentos subsequentes, representações da situação original. Por essa via, no nível das coordenadas, o pai se acha próximo da sexualidade, formando com esta um circuito que tende a se autoreproduzir de maneira fantasmática. São nestes termos que Doutor A. sugere a transferência, a substituição da relação analítica por uma relação erótica entre pai e filha, como explicação e resignificação da declaração de amor de Maura.

Nas memórias com que se inicia *Hospício é Deus* as coisas se passam de maneira assaz divesa. Os circuitos que atravessam o pai não dizem absolutamente respeito à sexualidade, mas a uma série de outras coisas: poder, dinheiro, uma geopolítica marcada por jagunços, pela “lei do revolver”, etc. O processo genealógico se dá pela figura de uma herança (“herdei-lhe este temperamento paranóide”), mas ainda não podemos conhecer plenamente seu alcance. Por ora, é mais interessante

permanecer no nível das coordenadas e dos circuitos cartográficos, pois se o pai, nos processos de biografização empreendidos por Maura e por doutor A., se acha em dois pontos distintos, o mesmo se passa com a sexualidade. O sexo⁷, como é constituído enquanto elemento na narrativa de Maura, participa dessa disjunção entre analista e analisanda.

1.4 Deus, o anti-sexo

O sexo têm na cartografia de Maura uma outra inscrição, ocupa um outro espaço e, mesmo, desconhece o pai, que se acha dele bastante afastado. Nas memórias, o sexo está próximo a Deus, fazendo com este uma difícil vizinhança e ainda se aproximando indiretamente da morte. Ele é primeiro introduzido no nível do saber, como descoberta de sua existência, de maneira dupla, primeiro pela observação e depois pelas palavras de ensinamento.

Aos cinco anos, talvez antes, travei conhecimento com o sexo, vendo os animais da fazenda e ouvindo meninas, filhas de empregados. Ensinaram-me a encará-lo como coi-

⁷ Não interessa aos limites do trabalho aqui empreendido atentar para distinções entre sexo e sexualidade, na medida em que falo "sexo" como elemento, conforme a grafia utilizada por Maura, que não parece fazer caso para grandes passagens entre um sexo (natural) e uma sexualidade (produzida). Nesse sentido, o sexo a permite descrições que em muitos casos estariam associadas ao que alguns chamam de sexualidade. A nota, no entanto, vem bem a calhar, para esclarecer que se estamos discutindo como elementos o sexo, Deus ou o pai, não é de maneira alguma por considerarmos que a sexualidade, a relação pai e filha e a experiência religiosa sejam registros privilegiados em algum tipo de gênese da subjetividade, mas por serem elementos inscritos na biografização empreendida pela autora.

sa feia e proibida. Passei a me sentir constantemente em falta, por ser grande minha curiosidade sexual. "É pecado fazer coisas feias", diziam-me. E eu sentia grande prazer nas coisas feias. Mais ou menos nessa época me impuseram deus, um ser poderoso, vingativo, de quem nada se podia ocultar.
(maura)

Deus não é só contemporâneo do sexo como ocupa com este um espaço muito próximo na cartografia de Maura. É que ambos dizem respeito a uma mesma problemática, ou antes, Deus diz respeito ao sexo como problemática, deriva dele, só aparece como esforço de circunscrevê-lo, de situá-lo de uma maneira específica, ligá-lo a um conjunto de coisas: valores, normas, proscricções. O sexo surge através da observação e da escuta, dos olhos e do ouvido. Deus surge apenas pelo ouvido. Mas é possível que este ouvir se reporte a enunciações e enunciados bastante distintos em ambos os casos. No primeiro, ouve-se falar da experiência, de algo desconhecido, que não se sabe muito bem; No segundo, ouve-se falar de coisas já bem conhecidas, o mal, o pecado, o feio, tudo apontando para o perigo, o medo, a vergonha. Além disso, é por uma enunciação opaca que Deus aparece, ele está na voz de uns outros que não se sabe bem quem são ("Ensinaram-me", "diziam-me", "me impuseram"), porque pouco importa, é um outro qualquer, no meio de nós. A norma se insere como potência impessoal, niveladora, e encontra em Deus seu primeiro veículo: "impiedoso e desconhecido, me espiando o dia todo" (maura). O problema é que ela não sabe bem como obedecer, oferece resistência, e, além do mais, parece ter outras preocupações.

A resistência em me preocupar com a imortalidade da alma. Por que temia ser enterrada viva, ao invés de temer algo mais sério, o Julgamento Divino? O inferno me estava reservado, tinha quase certeza, entando meu verdadeiro medo era imaginar-me sob os sete palmos da terra, sem me mover ou respirar. Não fui além de um misticismo biológico, se posso assim dizer. [...] Apesar de sentir-me constantemente ameaçada; mesmo, um sangue diferente parecia correr-me nas veias – e os outros estavam tão distantes. O céu pareceu-me sempre absurdo e frio, santos e anjos me assustavam quase tanto quanto meus demônios. [...] Diziam-me que os maus iam para o inferno e o sexo era uma vergonha, um ato criminoso. Era sensual, e má, portanto. Então Deus se me afirmou em razão da maldade. [...] Minhas relações com Deus foram as piores possíveis – eu não me confessava odiá-lo por medo de sua cólera. Mas a verdade é que fugia-lhe como julgava possível – e jamais o amei. Deus foi o demônio de minha infância. (maura)

Estranho circuito formado entre o sexo, Deus e a morte, ou o medo da morte. Deus é um elemento cindido, carrega em si mesmo as fraturas polifônicas de uma controvérsia. Como vimos, ele tem sua origem ligada a um outro qualquer, que o enuncia em resposta à descoberta da existência do sexo, e assim passa a realizar certas operações de cuidado em relação a este, procura conferir-lhe significações específicas, sustentadas por oposições binárias: o bem e o mal, o belo e o feio, etc. Por estes procedimentos em relação ao sexo, Deus oferece a si mesmo, enquanto elemento, suas próprias coordenadas, mas faz ainda mais do que isso. É que Deus funciona em um nível meta-cartográfico, como uma espécie de elemento centra-

lizador e totalitário, que procura redistribuir todo o tecido cartográfico. Ele é enunciado (por estes outros) como legislador da cartografia, que impõe um regime específico de coordenadas e formação de circuitos através da lógica binária do bem e do mal, da alma e de seus perigos, daquilo que ameaça a alma. Mas entre o surgimento de Deus através desse outro qualquer e sua inscrição cartográfica, algo se passa, um deslocamento, uma recusa, uma grande perturbação. Há uma formulação seca, simples, que exprime esse deslocamento: “Era sensual, e má, portanto”. O alcance desse portanto, seu caráter responsivo, é bastante notável. “Deus se me afirmou em razão da maldade” e de uma maldade ambígua: maldade própria (“[eu]era má”), mas apenas relativa, diante do juízo de Deus (“portanto”) e ao mesmo tempo, maldade do próprio Deus, que por seu investimento meta-cartográfico é inscrito a contrapelo, como o “demônio da minha infância”. Assim, talvez seja possível conceber Deus como uma espécie de anti-elemento na cartografia, que procura interromper os circuitos, capturá-los todos, reposicioná-los, instaurando um gigantesco aparelho de perseguição (“fugia-lhe como julgava possível”): “Que o próprio Deus fosse cúmplice, senão instigador do plano que visava o assassinato da minha alma e o abandono do meu corpo como prostituta feminina, é um pensamento que só muito mais tarde se impôs a mim...” (**schreber**).

Cada elemento deve possuir sua própria genealogia, o que lhe garante um lugar no mapa mnemônico. É possível que um elemento derive de outro, como Deus o faz duplamente, emergindo através do sexo e de uma outra enunciação, mas mesmo

esse tipo de origem circunscreve uma posição própria, de onde depois poderá vir a se conectar com outros elementos, estabelecer seus circuitos, ativar histórias que possam conduzir a hipóteses para o inquérito. Os elementos são materiais simples em si mesmos, mas ao serem conjugados formam os vetores da subjetivação autobiográfica. É a partir de uma série de elementos que se inicia um processo de autopoiese, e no entanto, a própria separação de uma série de elementos já faz parte da autopoiese.

Aqui cabe atentar para as ressonâncias entre o que Maturana e Varela (**varela**) estabeleceram no nível da vida biológica. O processo autopoietico engendra uma série de componentes (elementos), mas esses elementos que são produzidos, ao mesmo tempo, não cessam de investir contra o processo de produção, de reproduzi-lo a partir de seus próprios conjuntos de transformação relacionais (do conjunto das relações entre elementos)⁸. A vida biológica analogiza os processos de autobiografização e vice-versa, na medida em que se possa compreender ambos através de seus componentes mínimos, minúsculos: as moléculas e os elementos.

Assim, se falo em relações de origem é apenas na medida em que a cartografia singular de *Hospício é Deus* se faz como inquérito dessas origens, que por ora, ainda não sabemos con-

⁸ “Una máquina autopoietica es una máquina organizada como un sistema de procesos de producción de componentes concatenados de tal manera que producen componentes que i) generan los procesos (relaciones) de producción que los producen a través de sus continuas interacciones y transformaciones, y ii) constituyen a la máquina como una unidad en el espacio físico.” (Maturana e Varela, 1997, p.69).

ceituar. É nesse nível originário que Maura pode apreender tudo aquilo que gira em torno de cada elemento, os agenciamentos particulares que acionam cada um deles, as enunciações através das quais cada elemento surge. Deus busca firmar-se em uma posição específica do mapa, realizando um certo tipo de operações, de disciplina, estabelecimento de valores, separação do bem e do mal, guia da boa conduta em relação ao sexo, etc. – são essas enunciações opacas de um outro que o procuram inserir –, mas é deslocado e vai se estabelecer em outra parte, como o grande perseguidor.

1.5 Perigos de Deus, perigos da morte (terra)

E no entanto, Deus possui importância limitada quando comparado ao medo de ser enterrada viva. “Minha intimidade com a terra. Que perigo para ser expresso em palavras? Aquela intimidade.” (**maura**). A terra possui, frente ao céu (“absurdo e frio”), absoluta vantagem. Se Deus pode engendrar um grande aparelho persecutório, é da terra, no entanto, que surgem os medos mais profundos, seja o “misticismo biológico” originado no enterro de Pabi, seja a perseguição que passa a se instaurar após o divórcio de Maura. O inferno não chega a assustar como a morte. Esta passa a despertar o medo, no entanto, não por sua aparição, sua presença, mas pelo medo que aparece na mãe, que esta deixa escapar, pela imagem refratada do horror mais que pelo próprio horror:

Era meu padrinho e me adorava. Eu o chamava Pabi. Quando morreu, mamãe ficou

muito apreensiva, temendo que o houvessem enterrado vivo por não estar de tudo rígido, nem totalmente frio.

Esta dúvida de mamãe teria dado começo à minha neurose de morte? Tudo terá começado aí? (**maura**)

Essas potências do medo e da morte, Maura as indexa por uma espécie de contágio. A “neurose de morte” passa de mãe para filha. Talvez seja também assim que se dá a “herança” do “temperamento paranóide” do pai. No caso de Deus também há contágio, mas tudo se passa de outro modo. Há uma multidão opaca veiculando as palavras de Deus, o que implica um contágio anterior, que investe seus poderes sobre o processo cartográfico. São séries de agenciamentos harmonizados, regulados pela lógica binária, é por isso que Deus surge dessa maneira indeterminada no curso da biografização, não se podendo determinar um *quem*, circunscrever uma agência específica, mas apenas vislumbrar uma repetição, o desencadeamento de redundâncias que permite e também configura a opacidade da enunciação: quer dizer, a redundância do enunciado (o bem e o mal, o belo e o feio) dá a medida da opacidade da enunciação (Diziam-me, me impuseram, etc.). O contágio por disseminação de redundância subsiste, no entanto, apenas como força persecutória. A transmissão da *palavra* não encontra em Maura um novo veículo. Ao que parece, diferença radical entre dois medos e dois contágios, pois o medo da morte parece produzir um outro tipo de veículo, propagando-se, inclusive discursivamente, ainda que por um discurso que beira os limites do enunciável, pois oferece a si mesmo o corpo como veículo (uma

contração no rosto, um olhar). O medo da morte é passagem, transmissão autoagentiva, que percorre o conjunto dos corpos, formando um pequeno circuito entre o corpo de Pabi, a aflição da mãe, os olhos observadores de Maura e a terra que anuncia o fato da morte e também seu poder de sufocar e fazer morrer. Deus é ativado por um dispositivo pedagógico-persecutório, se introduz por vozes múltiplas e opacas, precisa de todo o tipo de suportes, já que ele mesmo não pode ser visto (“impiedoso e desconhecido” (**maura**)), formando a rede moral, que propaga a norma (**foucault-osanormais**)⁹, veicula os discursos do cuidado da alma, ao mesmo passo que se fixa sobre os corpos, os produzindo. Seu aparato punitivo é uma virtualidade nunca atualizável, reforço da norma, que produz o medo constante, a perseguição absoluta, mas ao mesmo tempo um medo sempre distante, posto em segundo plano por um outro elemento que não cessa de atualizar suas virtualidades aterradoras: a presença da morte relativiza os perigos da relação com Deus.

No entanto, Deus não aparece de maneira arbitrária no título. Sua presença justaposta ao *Hospício*, seu surgimento nas memórias que precedem o diário, seus procedimentos demoníacos (“Deus foi o demônio de minha infância”), tudo isso aponta para sua importância no texto. Deus é o vetor de subjetivação mais totalizante, ele visa, desde o princípio, desde seu primeiro aparecimento adjacente aos discursos do feio e do mal, a produção de uma interioridade, do espaço íntimo que se confronta

⁹ Foucault toma a norma em seu caráter político e contingente, inspirado por Canquilha, ao mesmo passo em que não a reduz a um mecanismo repressivo, máquina de dizer não, mas insiste em seu caráter produtivo, que engendra corpos, fabrica sujeitos, etc.

com seu juízo, a produção de uma consciência que governa o corpo, que diz não ao sexo, etc, a produção de um sujeito moral, que ao ser vigiado por Deus deve passar a vigiar a si mesmo. Se Deus é introduzido por uma exterioridade, pela enunciação opaca de um outro, ele visa a interioridade, liga-se ao *eu*. Se ele ocupa e toma como suporte múltiplas vozes, seu discurso é monolítico. Se a norma tem um caráter inerentemente produtivo (**foucault-osanormais**), é produção de redundância (**platos3**). A resposta de Maura, no entanto, não é a da autovigília, mas a da dissimulação e da fuga (“fugia-lhe como julgava possível”).

Ninguém me acredita
 e posso ver o público dando de ombros
 mas esse tal cristo é aquele que
 diante do percebejo deus
 aceitou viver sem corpo
 quando uma multidão
 descendo da cruz
 à qual deus pensou tê-los pregado há muito
 tempo,
 se rebelava
 e armada com ferros,
 sangue,
 fogo e ossos
 avançava desafiando o Invisível
 para acabar com o JULGAMENTO DE DEUS
 (ARTAUD, para acabar com o julgamento de
 deus, **artaud**)

1.6 Perseguições biográficas; polifonia e guerra

Assim, entre os perigos de Deus e os perigos da terra, abre-se uma fenda que conduz à passagem de um regime íntimo de vigília instaurado pelos poderes divinos (regime rejeitado) a um regime que multiplica os olhos vigilantes, fazendo proliferar

os juízes e instaurando um conjunto de perseguições imanentes, no coração da Terra.

Não se trata mais da oposição entre o medo de Deus e o medo da morte, mas da emergência de um novo circuito, com seus agenciamentos, componentes e enunciações particulares. O novo aparelho persecutório liga-se a uma geopolítica, tem como superfície o interior mineiro e funciona através da disseminação de juízos, distribuição de séries dispersas de vozes, unidas, no entanto, por um mesmo tipo de enunciado. A onisciência de Deus pode ser confundida com essa nova multidão de olhares que se impõe.

Aos quatorze anos quis ser aviadora, entrei para um aeroclube, pretendendo obter brevet de piloto. Não consegui brevet, casei-me com um aviador, jovem de dezoito anos. Papai se opôs tenazmente, todos viam naquilo uma loucura. Mas eu queria – e casei-me. [...] Casada, pensei logo em me descasar, tão imediata foi a decepção. [...] Os doze meses de vida conjugal marcaram de modo negativo, mesmo brutal, a fase mais importante da minha existência. [...] Aí começou uma fase inusitada. Passei a recuar diante da vida, sentir-me insegura, fugir das acusações que me dirigiam. Mas eu não entendia, não entendia. Ninguém havia me acusado de haver passado toda minha vida sonhando construir minha cidadela, desprezando minha família, pretendido mesmo me tornar espiã contra meu próprio país. Em ter sido vaidosa e sempre descrente das verdades que me impunham. Acusavam-me sim, de haver me casado. Justamente a realidade que me negava a reconhecer. [...] Mas casamento? – Até me descasara. O casamento porém nunca foi real. Mulheres me olhavam pensativas: “– Tão nova e já com este drama”.

Que drama? Me perguntava irritada. Os homens se aproximavam violentos, certos de que eu devia ceder: “– Por que não, se já foi casada?”. Moças de “boas” famílias me evitavam. Mulheres casadas me acusavam de lhes estar tentando roubar os maridos. Os tais maridos tentavam roubar-me de mim mesma: avançavam. Eu tinha medo. (**maura**)

É preciso insistir no conteúdo persecutório dessa passagem. Os problemas se deslocam, os mecanismos mudam, assim como os agenciamentos de enunciação. Mudança de enquadre, diríamos com Goffman. Mas através de quais procedimentos? Não é mais a menina que descobre o sexo observando os animais. Não se trata mais de uma pedagogia que tem por instrumento a introdução de um ser perseguidor, mas de uma espécie de retaliação, do esforço coletivo de codificação. O perigo reaparece, não mais ligado à exterioridade de um objeto no mundo (o sexo), do qual é preciso se afastar, que engendra procedimentos de disciplina e cuidado de si, mas como marca ou signo que adere a Maura, que a captura desde esse mesmo exterior, mas da qual não pode se livrar facilmente. A noção goffamiana de enquadre faz-se assaz justa. Por todos os cenários da vida cotidiana é primeiramente como divorciada que aparece Maura, e o divórcio já carrega consigo os índices do perigo. Ela aparece como aquela que “*desvia da lira*”, que “*se mostra*” (**markito**) no meio da multidão¹⁰. A máscara do perigo lhe é imposta, fixada em sua face. Para as mulheres casadas

¹⁰ Lima insiste na etimologia de delírio, desvio da lira, isto é do arado, do trabalho, da virtude e de monstro, aquele que se mostra, que se separa da multidão de rostos opacos.

é o perigo de que roube os maridos, para as moças de “boa família” é o perigo de serem contaminadas, talvez menos em seu caráter que em sua visibilidade, isto é, perigo de serem mal faladas. Em relação aos homens, é aquela para quem todas as agressões estão previamente justificadas. Mas ela própria não pode compreender (“eu não entendia, não entendia”), pois tanto o teatro dramático quanto a disposição dos papéis já estavam dados (“Que drama?”). É aqui que o enquadre de Goffman se torna uma prisão. Porque a *apresentação de si* deixa de ser negociável e, em boa medida, manipulável por Maura, estando de saída reduzida ao juízo de uma série de outros, que reinserem repetidamente o drama do divórcio.

A máquina teatral, que Goffman (**goffman-frame**) justapõe ao cotidiano, por vezes é capaz de tornar um ator prisioneiro de um mesmo papel. A máscara se funde ao rosto. Quer dizer, Goffman havia insistido em que o rosto não tem forma para além das relações teatrais que o engendram como máscara, encenação ou apresentação de si (*presentation of the self*) (**goffman-presentation**). E no entanto, Maura passa a ser submetida a um texto sobre o qual não tem mais controle e pouco importa os recursos que invista na transmutação de seu novo papel, continua forçosamente a encenar o drama do divórcio. O olho perpetuamente vigilante de Deus se dissolve em uma multidão de olhos, multiplicidade de vigias, de juízos. Fugir torna-se ainda mais difícil e o medo aparece com nova força, faz a vida recuar. Sobre a superfície do interior mineiro Maura passa a ocupar a posição irredutível do Outro, perigoso e mal quisto, aquele que precisa ser a todo custo afastado.

Essa passagem que trata dos desdobramentos do divórcio tem aqui grande importância, pois pode ser localizada como um primeiro momento de perda do controle do processo de autobiografização. Os processos de autobiografização, de autopoiese, de inscrição cartográfica, são interrompidos no momento em que passa a possuir uma biografia e ser por ela possuída. Quer dizer, Maura passa a possuir uma biografia especial, que a acompanha como sua própria sombra, da qual não pode se livrar e cujo conteúdo escapa a seu controle. Diante da multidão, ela não possui o direito de narrar o divórcio, de atribuir-lhe importância e estabelecer as coordenadas através de sua própria cartografia. Antes, ele pertence à enunciação dos outros e possui importância capital, absorve todo o conjunto biográfico. Faz parte de sua ficha, para usar uma metáfora policial.

Esse momento em que a biografia passa a se opor ao processo de autobiografização nos permite retomar uma das indefinições das quais partimos. Anteriormente, dizia não apreender a (auto)biografia a partir de uma perspectiva literária ou de gênero discursivo, ao menos não exclusivamente. É que podemos perceber ao menos uma dupla dimensão que reveste o biográfico: ao mesmo tempo modalidade discursiva, com seus objetos, procedimentos, códigos de legibilidade (interpretação, inteligibilidade) e objeto no mundo, que quer se fixar, “*possuir*” alguém, que engendra séries de relações, agencia mecanismos agonísticos em que processos de subjetivação estão em jogo. É assim que a biografia de Maura, essa que narra o processo do divórcio, torna-se matéria pública, que em boa medida lhe é exterior e funciona apesar de si, contra si.

Existe toda uma polifonia no registro autobiográfico, são sempre umas tantas e quantas vozes, séries de interlocutores, produção de enunciados em função de enunciados preexistentes (**bakhtin-g**). Mas estamos longe de poder extrair disso procedimentos dialógicos ou de intersubjetividade. O diálogo não se dá na relação concebida como linha que se estende entre um sujeito e outro, mas no espaço caótico dos elementos, que faz falar Deus, a morte, o sexo, a terra, uma multidão qualquer, coletivos opacos e aí por diante. E só podemos falar em diálogo na medida em que este possa comportar (o que é um pouco contra sua natureza) todos os tipos de investimentos agonísticos, passando por procedimentos de guerra, fuga, perseguição, etc. Essa polifonia se estende para muito além do relacionamento entre sujeitos que estaria na base da constituição do sujeito-autor e ultrapassa a forma diádica. Quer dizer, transborda os limites da linha que se estende entre autor e leitor, porque esta é uma forma excessivamente civil, que não cessa de estabelecer contratos (ver **lejeune**), de fazer fichas biográficas, mesmo quando não se trata de uma obra propriamente biográfica ou autobiográfica. Os problemas se colocam em termos de coletividades: coletividades de elementos, agenciamentos coletivos de enunciação (**deleuze-kafka**), aparelhos coletivos de perseguição. É que, talvez, o modo diádico de colocar o problema da autobiografia esteja de fato limitado a uma forma civil: já se tem de saída o sujeito e a biografia, a biografia e o sujeito, mutuamente rebatidos, sempre devolvidos um ao outro, e é claro que o outro do diálogo (seja o leitor, seja o padre, o psicanalista ou mesmo

o etnógrafo) é também um sujeito biográfico¹¹ Não é a toa que a autobiografia, em geral, se confunde com a confissão, que tem no outro um juiz, mas também um potencial pecador, um outro sujeito. Por isso é preciso dizer, “não é, absolutamente, um diário íntimo [...] seria verdadeiramente escandaloso” (**maura**).

Assim, se podemos apreender processos de biografização operados por enunciações estranhas à autora, é sempre no registro de algum elemento ou de um conjunto de elementos, de suas vetorizações que passam a investir contra a cartografia, geralmente pela radicalização, totalização ou engorda de um elemento. O divórcio se torna gordo demais, ocupa todo o mapa, seu movimento de totalização da biografia é o verdadeiro drama, mais que o suposto drama do divórcio, pois se inscreve nessas empreitas dos que “tentavam roubar-me de mim mesma”.

O novo aparelho persecutório instaurado concorre para reativar um elemento que parece sempre ter estado presente, caracterizado por uma espécie de isolamento, solidão, buraco ou muro que separa, bloqueia a comunicação plena.

Desde menina experimentei a sensação de que uma parede de vidro me separava das pessoas. Podia vê-las, tocá-las – mas não as sentia de fato. Acontecia ser tomada de tão grande pânico que corria para mamãe e papai, agarrava-me a eles, os objetos se me distanciavam, percebia modificação nas coisas – e não sabia explicar. (**maura**)

¹¹ Sobre a forma civil da autobiografia, fixada em um eu naturalizado, podemos encontrar ressonâncias com a problematização de **saez2006autobiografia** em torno da coleta de autobiografias indígenas: “O eu forma-se pela confluência de vozes de mortos, inimigos, animais, espíritos, objetos; todos eles alheios a seu convívio habitual” (p.188)

1.7 Beco sem saída, coagulação, parada/ superfície, plano, movimento

Mais que o divórcio, a parede de vidro possui grande importância para o inquérito. É um retorno a outros elementos que já haviam aparecido anteriormente no texto, porque o inquérito não se faz linear, tampouco estabelece linearidades causais, mecânicas. Assim, o divórcio–perseguição não possibilita a extração de uma das causas da passagem ao hospício, mas reativa elementos anteriores e contribui para a complexidade do inquérito, para a sua intensificação por meio da adição de circuitos. Talvez seja próprio ao jogo dos elementos uma certa circularidade, que pode ser apreendida na formação de circuitos, mas que não se reduz aos circuitos. Pois nessa circulação alguns elementos, por vezes, ganham novos lados, participam de circuitos paralelos e independentes, conforme o lado a partir do qual se lhes apreenda. É assim que o sexo, em sua segunda aparição, já não forma mais linhas de luta e perseguição com Deus, já não direciona mais a narrativa para a terra e o enterrar dos vivos. Sua segunda aparição não se dá mais no plano da descoberta de sua existência pelas linguagens do relato de outros ou de sua proibição contemporânea ao aparecimento de Deus, mas em uma narrativa que se fecha em si mesma, que (se) forma (como) um beco sem saída. É a sua primeira e brutal materialização.

Na fazenda tínhamos uma loja. O rapaz, empregado da loja, sempre se recusava a nos dar balas, a mim e minhas irmãs menores. Uma tarde fui sozinha. Pedi-lhe. Disse que

sim. Sentou-me no balcão e teve relação sexual comigo, nas minhas pernas. Não tive nenhuma reação, creio haver sentido prazer e nojo. [...] O sexo foi despertado em mim com brutalidade. Cheguei a ter relações sexuais com meninas de minha idade. Isto aos seis ou sete anos. (maura)

A violência absoluta, talvez, impeça mesmo a continuidade serial, a formação de circuitos, as conectividades. O inquérito não pode proceder por essa via. Maura não investiga sequer algum vestígio de trauma, não traça nenhum desdobramento, mas mantém essa narrativa como que fechada em si mesma, em uma espécie de buraco no interior do texto. A sequência é pura descontinuidade, o despertar brutal do sexo não conduz a outras narrativas, mas se mantém intocado. A dinâmica do inquérito recusa, a todo momento, a interioridade ou a intimidade da confissão. Se tentássemos descrever os procedimentos de autobiografização através de um modelo confessional cairíamos, inevitavelmente, em uma superficialidade. Seríamos tentados a dizer que ela não vai longe o bastante, que não mergulha tão fundo quanto poderia nas intimidades da memória. Mas seria uma descrição puramente negativa, que deixaria escapar os procedimentos inerentes ao inquérito. Sua forma não é superficial, porque não está subordinada às profundidades da intimidade ou da interioridade estabelecidas na lógica confessional. O inquérito, conforme venho procurando descrevê-lo, é uma arte positivamente de superfície. Não está em busca de verdades ocultas, ou de desvelar segredos, mas de inscrever disposições (coordenadas) e movimentações (circuitos) no plano

mnemônico em função da problemática estabelecida, em função da passagem ao hospício. Assim o inquirido segue, como que sem poder capturar esse elemento ou seria por um esvaziamento de sua importância através do silêncio que segue? É difícil dizer. O segundo circuito do sexo é, antes, um não circuito, a destruição de toda circulação possível. A continuação do texto é forçosamente um começo de qualquer outra coisa, uma passagem absoluta. Assim surge o colégio de freiras, e o início de uma série de narrativas que tem como foco uma espécie de desajuste, e que concorrem para a formação da parede invisível.

Estudei em vários colégios, em nenhum deles me senti adaptada. Fui mesmo expulsa de um aos doze anos, depois de ter sido tolerada pelas freiras durante um ano com um namoro obsessivo. Sofria de carência afetiva, era desleixada e indisciplinada. Nada estudava, ainda assim fui uma aluna brilhante. [...] Naturalmente jamais me foi possível tolerar minhas colegas, que constituíam para mim sempre rivais. [...] Passei a desempenhar papéis nas peças de fim de ano, escrevia poesias, discursos, muitas vezes para serem lidos por alunas de classe bem mais adiantada. Ainda assim, me julgava um blefe (em casa, sim, me afirmava deveras. Papai lia para todos minhas cartas). (maura)

1.8 Escrita e solidão

Não se pode deixar de notar que as primeiras aparições da escrita como elemento estejam tão intimamente ligadas a um circuito composto pelo desajuste e a solidão. A princípio pode-

se acreditar que a escrita venha a preencher esse vazio, aliviar a solidão, etc. Talvez haja mesmo algo assim. No entanto, me parece ser preciso fazer um outro caminho.

Formou-se no meu ser séria resistência às pessoas e coisas conhecidas. Então inventei o brinquedo sério do FAZ DE CONTA. E me elegi rainha. (**maura**)

Achavam-me uma criança precoce, e, acredito. Desde pequena acostumei-me a tirar minhas próprias deduções, já que não me respondiam nada claramente, em virtude de serem minhas perguntas quase sempre embaraçosas. Acredito ter sido uma criança excepcional, monstruosamente inteligente e sensível, perplexa e sozinha. (**maura**)

A solidão não é o ponto de partida dessas estranhas atividades que são a escrita, a imaginação e o pensamento. Antes, aparece como um dos pontos a que se chega ou a que se pode chegar. Porque a escrita e a imaginação, em Maura, partem precisamente da interrupção da redundância, de um afastamento do conhecido e da constituição de um modo próprio de falar, de criar, de formular “perguntas quase sempre embaraçosas”, seu “jeito único de sair da lira” (**markito**). Ao mesmo tempo, na medida em que as redundâncias se tornam rarefeitas, começam-se os problemas, passam a surgir e proliferar os perseguidores e os aparelhos de perseguição. A escrita é sempre perdoada, a escritora nunca. Precisa se retratar, se emendar:

passsei 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 ver-

dades que lhe impõem, e tem, ela mesma, sua própria verdade. (maura)

O maior dos perigos para a escrita reside precisamente nesses aparelhos de produção de redundância. Seja o Deus, do início das memórias, a perseguição a partir do divórcio, a sociedade burguesa e conservadora do interior mineiro¹² ou mesmo, depois, a psicanálise. Maura, já no hospício, teme que a análise seja bem sucedida, que o ajuste seja produzido e que então já não possa mais escrever.

Meus problemas são inúmeros e um dos mais graves é este: medo de me deixar analisar e não conseguir mais escrever. Tenho ouvido falar a esse respeito. Van Gogh, Gauguin, Rimbaud, Dostoiévski e tantos outros não foram jamais analisados. Mas como seria feliz se me transformasse numa criatura normal e conseguisse um marido. (maura)

1.9 Maquinações persecutórias, produção de redundância

A passagem citada acima deverá ser progressivamente melhor inscrita, ao passo que pudermos, aos poucos, melhor conceituar a escrita, sua relação com o hospício, com o *Si* dos

¹² Fui alertado por uma professora da USP, ao apresentar um esboço desse capítulo em um simpósio, que fazia uma descrição opaca do interior mineiro, sem oferecer uma contextualização concreta, um *onde* e um *quando*, o que acabava por me conferir um aspecto tão *desorientado* quanto o da autora estudada. Eufemismos a parte, me interessa precisamente a opacidade da descrição de Maura sobre tal interior mineiro, pois é essa opacidade que funciona, opera, agencia aspectos de sua narrativa autobiográfica. Assim, trata-se de uma opção metodológica não contrapor a descrição de Maura a uma contextualização que lhe seja exterior e que permita algum tipo de subterfúgio explicativo, uma sociologização dos processos de autobiografização.

processos de autobiografização, e assim descrever seus procedimentos singulares. Por ora, cabe insistir no redundante, na medida em que formulamos essa oposição cartográfica entre a proliferação de redundância, que visa produzir a “criatura normal” e o poder delirante da escrita, isto é, sua potência de fazer desviar da lira.

A perseguição está intimamente ligada à redundância. Através de seus veículos, Deus recita textos antiquíssimos, fala das coisas mais triviais, como o belo e o feio, o bem e o mal, mas de uma maneira repisada, exaustivamente repetitiva, impossível de suportar. Mais tarde, Maura construirá a temporalidade do hospício de modo que não se poderá deixar de notar a semelhança com o ritmo da fala de Deus. Mas não nos apressemos. O aparelho persecutório instaurado no período pós-divórcio não deixa de figurar, também, como produção de redundância, contra-investimento cartográfico, esforço punitivo empregado coletivamente.

Já comecei a descrever alguns aspectos da perseguição, suas operações no plano cartográfico, sua potência de fazer emergir o outro no seio do processo de autobiografização permitindo atentar para dinâmicas agonísticas de polifonia, seus investimentos semióticos de codificação em larga escala. A partir disso já é possível passar a uma leitura um pouco mais sistemática. A perseguição, em primeiro lugar, figura como noção etnográfica, criada para descrever certos aspectos do processo de autobiografização empreendido por Maura, em especial sua vizinhança com processos de biografização operados por outros enunciados. Nesse sentido, ao mesmo passo que apreendo a

perseguição a partir das dinâmicas inscritas no plano cartográfico (através do posicionamento de elementos específicos como Deus ou o divórcio), ela implica outros enunciados, com suas referências próprias. Isso quer dizer que apreendo esses outros enunciados e essas outras enunciações através de suas inscrições e descrições operadas por Maura, o que, ao mesmo tempo em que permite definir a presença de vozes exteriores que “entram” no plano, implica que essas vozes são apreendidas apenas pelo lado de “dentro” deste mesmo plano, já indexadas e agenciadas pelos dispositivos autobiográficos criados pela autora. A perseguição como conceito é o que me permite descrever essas tensões entre a disposição cartográfica e um lado de fora, que a investe. No entanto, talvez seja preciso manter alguma reserva quanto às categorias de enunciação e enunciado, que podem levar a enganos na medida em que comumente ligadas à noção de sujeito¹³. Se fizermos a descrição a partir de um sujeito de enunciação a quem são remetidos uma série de enunciados deixamos as dinâmicas agonísticas e a própria perseguição escapar.

Tomando o caso do divórcio, os enunciados que narram seu drama, que posicionam Maura como perigo para as moças de boa família, legitimamente desrespeitada e violentada pelos homens, ainda que remetam a séries de enunciações estrangeiras, contribuem para circunscrever-lhe um lugar de enunciação, ligado irremediavelmente ao divórcio. Assim, ainda que para Maura o divórcio tenha pouca importância, é como divorciada que se vê forçada a se apresentar e mesmo esse apresentar

¹³ conforme a definição clássica de Benveniste

é irrelevante, pois já está apresentada, já possui uma enunciação marcada pelo divórcio, como que apesar de si mesma e a despeito de seus próprios posicionamentos. Por isso talvez não faça sentido ligar a enunciação à forma–sujeito, já que é por um agenciamento coletivo, percebido como pura exterioridade (“Eu não entendia”, “Drama? Mas que drama?”), que ela passa a ocupar essa posição particular de enunciação. É assim que há uma disputa em torno da localidade da enunciação, que é correlata a uma disputa cartográfica e hermenêutica, em torno do posicionamento e da significação do divórcio. Nesse sentido, a perseguição é apreendida de maneira dúplice, inscrita no plano cartográfico como contra–investimento (essa exterioridade) que procura reagrupar o conjunto dos elementos a partir de um vetor totalizante, o divórcio, ao mesmo tempo em que aparece como movimentação exterior à cartografia, percebida como um lado de fora. Por um processo homeostático, de disputa em torno das configurações cartográficas, surge a perseguição em seu caráter dúplice, liminar, que percorre e atravessa as bordas da cartografia.

A imagem do “dentro” e “fora” também deixa a desejar, e pode acabar por reconfigurar a oposição rígida entre o “eu” e o “outro”. Mas ao falar em lado de fora, em enunciados “estrangeiros”, em alteridades persecutórias, pretendo atentar para a homeostase inerente aos elementos, ou seu caráter relacional, que passa por embates, batalhas, e cujas coordenadas se tornam, em diversos momentos, objeto de disputas que são capturadas no momento mesmo da inscrição do elemento em questão, que passa a contê-las, agenciando narrativas que passam frequente-

mente pela perseguição, pela percepção dos investimentos do outro (da multidão de outros) como produção de redundância, distribuição de identidades, etc. Por isso falar nessa noção um pouco alienígena às ciências humanas de homeostase. Não para insistir no dentro e fora, mas para explorar as passagens turbulentas entre regiões diferenciais, que se ajustam através de coordenações distintas de um mesmo elemento. O interessante, aqui, é investir em categorias que permitam pensar essas passagens entre eu e outro para além da forma civil da dialogia, de um lado, e das fantasmagorias da transferência, de outro.

Lacan advertia seus alunos sobre os perigos da conceituação da noção tão aparentemente “ingênua” de outro:

Não fiquem embaçados com isso, não se ponham a espalhar pelas ruas que [eu] é um outro – isso não produz nenhum efeito, creiam-me. E, além do mais, isso não quer dizer nada. Porque, primeiro, é preciso saber o que quer dizer isso – um outro. O outro – não se deleitem com este termo.

Há um de nossos colegas, de nossos antigos colegas, que tinha transado um pouco com os Temps Modernes, a revista do existencialismo, como se diz, e que nos trazia como uma audácia a de dizer que, para que alguém pudesse ser analisado, era preciso que fosse capaz de apreender o outro como tal. Era um sabichão, esse aí. A gente poderia ter perguntado a ele — O outro, o que é que o senhor quer dizer com isto? — é seu semelhante, seu próximo, seu ideal de [eu], uma bacia? Isso tudo são outros. (**lacan-o-eu**)¹⁴

¹⁴ É importante ressaltar que trago a divertida citação de Lacan não para seguir pensando através de uma noção lacanianiana de outro, mas para colocar o problema de sua conceituação.

A perseguição apenas sinaliza uma forma circunscrita de relação com o outro, assim como de significação do outro. Mas é uma rua de mão dupla. No caso do divórcio, é Maura, primeiramente, quem ocupa uma posição de outro, em uma configuração particular, em que o outro significa algo perigoso, que não deve ser respeitado. É por isso que desperta nessas mulheres pensativas uma certa compaixão, de onde surge a ideia de drama, e suspiram: "tão nova"... O divórcio é uma quebra da redundância. Maura passa a ocupar a posição do outro na relação com os seus (não mais tão) semelhantes. O outro é significado a partir desse desvio frente a uma semelhança concebida essencialmente em termos morais, de cumprimento de certas expectativas. É que, nesse registro, o outro deve ser um semelhante, um outro tal como eu mesmo, que só pode se afastar por uma queda, uma passagem a um perigoso e mal visto lado de fora, de dessemelhante, de quebra das expectativas: o outro tal como eu passa ao nível de um Outro, perigoso, sob constante acusação. Ela passa a uma posição especial, já não pode mais continuar como antes, é acusada, começa uma "fase inusitada", precisa recuar. Mas, ao mesmo tempo que ocupa essa posição de dessemelhante, que caiu nessa estranha posição ligada ao perigo, nessa codificação de uma alteridade, ocupa uma posição bastante conhecida, já preparada, enquadrada. Quer dizer, a divorciada já tem seu script, já se sabe quem é, como funciona, quais cuidados exige, que tipos de relação permite, etc. É um outro perigoso, mas só até certo ponto, pois é uma posição já bem localizada, mastigada. É claro que para Maura existem outras questões, muito mais sérias, em torno da questão do ou-

tro, de uma alteridade em relação às “criaturas normais” que não deixa de reivindicar para si. A relação com o outro e a passagem à posição de outro podem melhor ser apreendidas através da imagem da parede de vidro, que possui outros procedimentos, bastante distintos.

1.10 Parede de vidro, vetores diferenciais

Retomemos as citações por um momento, antes de descrever seus procedimentos e dinâmicas.

Formou-se no meu ser séria resistência às pessoas e coisas conhecidas. Então inventei o brinquedo sério do FAZ DE CONTA. E me elegi rainha. (p.16)

Achavam-me uma criança precoce, e, acredito. Desde pequena acostumei-me a tirar minhas próprias deduções, já que não me respondiam nada claramente, em virtude de serem minhas perguntas quase sempre embaraçosas. Acredito ter sido uma criança excepcional, monstruosamente inteligente e sensível, perplexa e sozinha. (p. 21)

Desde menina experimentei a sensação de que uma parede de vidro me separava das pessoas. Podia vê-las, tocá-las – mas não as sentia de fato. Acontecia ser tomada de tão grande pânico que corria para mamãe e papai, agarrava-me a eles, os objetos se me distanciavam, percebia modificação nas coisas – e não sabia explicar. (p.26)

Há um vetor diferencial que modula todas essas autodescrições, que forma um circuito ligado a noções de afastamento, diferença, excepcionalidade, produzindo efeitos de distancia e isolamento, mas também maquinando a escrita, a imaginação,

o pensamento. No caso do divórcio, o que Maura afirma não compreender não é ser acusada, posicionada como outro, mas o conteúdo da acusação e o vetor do afastamento. A parede de vidro, afinal, já estava ali muito antes do casamento, muito antes do divórcio, então, o que assombra é por que não ser, antes, acusada de “ter sido vaidosa e sempre descrente das verdades que me impunham”. A cartografização da diferença não confere com as acusações, restam os mal entendidos, os desdobramentos persecutórios, os investimentos violentos da redundância:

Padres, patrões e mestres, enganai-vos entregando-me à justiça. Jamais pertenci a este povo, nunca fui cristão; sou da raça que cantava no suplício; não compreendo as leis; não tenho senso moral, sou um bruto: enganai-vos... (*rimbaud*)

A parede de vidro está implicada em uma outra língua, nas “questões quase sempre embaraçosas”, na abertura ao faz de conta e à escrita, ao mesmo passo em que indicia a loucura e alimenta o inquérito (“Não creio ter sido uma criança normal”). A inscrição da diferença carrega toda essa ambiguidade, forma um circuito que passa pela escrita, o faz de conta, a inteligência, a imaginação e, ao mesmo tempo, a solidão, as perseguições. O inquérito faz com que o circuito tenda ainda para outros elementos: a loucura, o hospício. Mesmo a relação entre loucura e hospício carrega essa ambiguidade, o que poderá se perceber quando passarmos à conceituação que Maura faz da loucura.

1.11 Inquérito: conclusão ou dispersão?

Anteriormente chamava a atenção para as maquinações do inquérito, seus procedimentos de superfície, ativando deslocamentos, aproximações, alimentando circuitos, suas afinidades com os processos de inscrição cartográfica, seus procedimentos de dessimplificação, que evitam a linearidade causal. Assim vão surgindo linhas genealógicas, o “temperamento paranóide”, o medo de ser enterrada viva, o sentimento de perseguição em consonância com os procedimentos concretos de perseguição, o posicionamento de si através de um registro diferencial (parede de vidro, faz de conta). Vetores da biografização, dispostos espacialmente, separados por distâncias, ligados por circuitos narrativos. Mas o modo cartográfico de disposição do inquérito estaria implicado em uma ausência de síntese? Seus procedimentos de acumulação de circuitos, de proliferação de relações impediriam sua conclusão? Há um momento de intensificação do inquérito:

Estarei sendo severa comigo mesma? Teria sido diferente meu modo de ser se meus pais soubessem orientar-me? Naturalmente sim, creio. Eram simples demais para lidar comigo, eu possuía imaginação acima do comum, era inteligente, ambiciosa – e nada prática. Isso os desnor-teava. Evidentemente, parece-me, já se manifestava em mim um temperamento paranóide. Uma boa orientação, entretanto, podia ter corrigido esse defeito de personalidade. Ou não? Terei atingido o que eles jamais poderiam alcançar? Estaria deslocada no meio deles? Acredito que sim, e os fatos provam. Verdade que adquirei (não sei como), liberdade total em rela-

ção a tudo e todos que me cercavam, desde a mais pequena infância. Faltavam-me meios para fugir àquele clima de asfixia. Então eu sonhava. (**maura**)

Sem dúvida este é o ápice do inquérito, seu momento de estreitamento, redução radical do perímetro cartográfico. Mas permite ou não a síntese? Formula ou não a resposta ao processo? Evidentemente há uma resposta, “e os fatos comprovam”, mas há algo de obscuro, é uma resposta mediada por outras perguntas. A passagem se inicia com uma multiplicação de questões extraídas de materiais genealógicos inventariados ao longo do texto: a relação com os pais, a inteligência e a imaginação, o temperamento paranóide, o deslocamento/solidão. No entanto, uma questão ainda permanece obscura e não podemos, ainda, saber como situá-la, a não ser presumindo demais: “Terei atingido o que eles jamais poderiam alcançar?”. Essa questão, respondida de maneira afirmativa, passará a ser fundamental a partir dos desdobramentos posteriores. No intuito de seguir o inquérito, de descrevê-lo, me parece possível separar duas séries de questões entrelaçadas. A primeira vai da relação com os pais ao temperamento paranóide, passando pela inteligência fora do comum e tudo o que já sabemos. Essa série de questões é agenciada pela formulação de um nível condicional, especulativo: e se tivesse outra casa, outra criação, etc. Essa especulação permite formular dois níveis de agência que se chocam. Uma, evidentemente, é a da família, da criação, etc. e a outra aponta para um nível da personalidade que parece ser formulado como uma espécie de fatalidade. Na verdade, a fata-

lidade é o objeto da especulação: estaria fadada a tal “defeito de personalidade” ou ele poderia ter sido corrigido? A segunda série de questões estende a primeira, mas inverte seus termos. Ela está ligada ao que descrevi como vetores diferenciais, que agenciam todas essas autodescrições de Maura que passam pela reivindicação de uma diferença (“Não creio ter sido uma criança normal”). Mas essa diferença faz com que esse nível “ambiental” da criação passe a ser posicionado, inversamente, como fatalidade.

Vejamos mais de perto. A relação de deslocamento tem como termos a família, de um lado, e a posição diferencial de Maura, de outro. Na primeira série de questões, a posição diferencial é situada como defeito de personalidade e o que interessa saber é se a criação oferecida pela família poderia ou não tê-lo corrigido. Na segunda série a diferença aparece como aquilo que “eles jamais poderiam alcançar”, e a família, aquém, como fatalidade. Veremos mais a diante como esse “jamais poderiam alcançar” pode ser situado, mas por ora basta perceber o processo de inversão que permite, enfim, a resposta afirmativa (“Acredito que sim”), que positiva a diferença e leva a formulação dessa asfixia da qual não pôde escapar. No entanto, ainda resta uma última frase, de caráter circular, que faz retornar outros elementos e não mais apenas os índices genealógicos extraídos, “Então eu sonhava”. Nesse ponto o inquérito devolve a si mesmo as distâncias, os percursos, os movimentos de circulação que tendem a se multiplicar. A tensão se explicita, é afunilada pelo inquérito e, então, por um retorno ao faz de conta, às potências da imaginação, do pensamento e da escrita, volta a

se dispersar.

1.12 Sonho e asfixia, o culto da falta

O inquérito extrai a asfixia, a que opõe o sonho. Somos de novo tentados a conceber essa relação como fuga através da escrita, da imaginação, do sonho. Há uma velha noção de arte subjacente a essa apreensão e que talvez possa ser remontada ao “jovem” Nietzsche (**nietzsche2007nascimento**), inspirado por Schopenhauer, ao empreender a famosa formulação de que Homero cria Aquiles precisamente porque não pode ser Aquiles. É uma noção da criação através da falta, que é avó do conceito psicanalítico de sublimação¹⁵. Esta situa a criação, especialmente quando ligada à arte, como realização do desejo através da substituição de seu objeto imediato (sexual) por um outro, apreendido em outro nível, no nível da obra. Assim, o desejo que não pode encontrar satisfação no real, ao invés de ser recalçado, é realizado na (e através da) obra, o que implica tanto em uma concepção do desejo como falta como em uma concepção da obra ligada primordialmente a esta falta – a obra, na medida em que sublima o desejo, substitui algo. Assim, seríamos levados a formular que a escrita, para Maura, funciona como um meio de suprir as limitações, as asfixias, primeiro da casa de família e depois do hospício.

A literatura sobre *Hospício é Deus* não deixa de recorrer a noções de fuga (**maura-dissertação**) e mesmo a falar nos diá-

¹⁵ Uma leitura das mais importantes e interessantes da arte como sublimação pode ser encontrada em **adorno**

rios como mecanismo de sobrevivência (**maura-sobrevivência**). Mas em que consistiria essa fuga? Fernandes, em trabalho assaz instigante sobre as estratégias de fuga na escrita de Maura, a transpõe, a fuga, para a relação com o leitor, “pacto de evasão”, sugerido como possibilidade de deslocamento da palavra para além dos muros do hospício. O que faz a escrita adquirir centralmente o caráter de estratégia de fuga, testemunho que permite à autora, que não pode transpor os muros concretos que a cercam, “escapar” através da escrita que se estende a um leitor. Escritura que se desprende das amarras da realidade concreta, que realiza (ao menos em potência, já que depende de um leitor) em outro plano o que a autora não pode realizar.

Certas noções de autobiografia não deixam, também, de passar pela falta:

...a concepção bakhtiniana do sujeito habitada pela alteridade da linguagem, compatível com a psicanálise [lacaniana], habilita a ler, na dinâmica funcional do biográfico, em sua insistência e até em sua saturação, a marca da falta, esse vazio constitutivo do sujeito que convoca a necessidade de identificação e que encontra, segundo minha hipótese, no valor biográfico - outro dos conceitos bakhtinianos - enquanto ordem narrativa e atribuição de sentido à (própria) vida, uma ancoragem sempre renovada. (**arfuch**)

Assim, por um lado, a autobiografia é situada como instrumento de significação de uma experiência dispersa e como movimento que parte da falta, do vazio do sujeito, e percorre o caminho autoconstitutivo da identificação. A escrita de Maura, por essa via, seria facilmente situada como um apoio, que aju-

daria a suportar as dores infindáveis de uma existência perseguida, asfixiada, etc, ao mesmo passo que a permitiria significar tais experiências. Talvez tudo se passe assim, mas acredito que seja preciso manter certa desconfiança em relação a essas formulações que passam pela falta, fixam-se no sofrimento, na dor, para depois atentarem para pequenas redenções. O problema, aqui, não convém quando formulado nesses termos. Desde uma perspectiva etnográfica, não convém partir de uma formulação geral da relação entre artista e obra, escritor e escrita, mas apreender esta relação através dos processos concretos de cartografização empreendidos pela autora. Em lugar de reificar a distinção entre a realidade vivida e o sonho, a imaginação, o faz de conta, o pensamento e a escrita, seria preciso investir na descrição dos procedimentos de coordenação destes termos operados por Maura. A oposição asfixia/sonho, quando toma forma de real/imaginário já foi recodificada por uma série de pretensos universais. Já citei, anteriormente, uma passagem deveras importante, dos diários, em que a autora descreve algumas características de seu próprio processo de escrita, de sua ligação com a forma diário. Voltemos a tal passagem, seguida de outra, que permite estendê-la:

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 pá-

gina para outra. Prefiro guardar minhas verdades, não pô-las no papel. (p.121-122)

Que emoções escandalosas tenho dentro de mim: é que às vezes tudo ameaça precipitar-se, minto para mim mesma, não sei para onde dirigir estas emoções. Minha consciência da inutilidade mata-me. Esta incapacidade de sofrer torna-me árida, vazia – invento a cada instante, invento-me a cada instante [...] (amanhã deverei escrever inteiramente diferente, e se me leio não posso reconhecer-me de uma página para outra). (maura)

O comentário sobre a própria escrita, ligada à forma diário, permite entrever seu posicionamento no plano cartográfico e retomar operações já descritas anteriormente. Esse circuito de que participa a escrita forma-se como vetor diferencial, que se radicaliza no comentário do diário, pela produção de um desdobramento do nível diferencial. Anteriormente, o problema da diferença ligava-se fundamentalmente à relação com um outro, que poderia ser Deus, a família, a “sociedade burguesa” do interior mineiro, toda a sorte de perseguidores, de produtores de asfixia. Mas agora, surge a diferença de si a si, materializada pela escrita, mas não apenas materializada, em um sentido que a reduziria à expressão dessa diferença, mas produzida em uma série de instâncias das quais a escrita é uma das mais importantes. Se partimos da perspectiva da falta que conduz à identificação, somos surpreendidos por esse não reconhecimento de página a página. Se situamos a escrita como compensação da vida, situada em um nível distinto da vida, somos pegos por trás com esse “invento-me” que desloca o “invento” que o precede para um nível para além de alguma noção ingênua de ficção. Seguindo

o processo de autobiografização, em sua extensão através do diário, retornamos ao nível autopoietico maquinado por vetores diferenciais. O sonho, a escrita, a imaginação e o pensamento não se opõem à asfixia como fuga para a interioridade imaginativa que recusa o real, ou para a pretensa transcendência da obra literária, mas como potência diferencial, autopoietica, que se choca contra a produção de redundância engendrada pela norma. Mesmo a literatura tem pouca importância diante desse processo, se situada como elemento transcendente, novo subterfúgio da norma:

Não me agrada estar comprometida com alguém, constantemente, ou com alguma coisa. Faço literatura se desejo, não possuo disciplina, ignoro esquemas de trabalho, abomino que me imponham deveres para com as coisas que me agradam. Venho sozinha para o hospício; se me obrigassem, lutaria com todas as minhas forças para não vir. Naturalmente, faz parte da minha esquizofrenia essa maneira de ser. E a maneira de ser deles deve fazer parte da sua mediocridade. Percebo certa imoralidade na luta que caracteriza as pessoas para conseguirem um lugar no mundo. Que falta de pudor – como se esforçam. Ainda têm coragem de dizer que nesta luta está o valor. Quanto a mim, sou demais orgulhosa para lutar. Tudo me vem por acidente. Aceito as coisas imediatas e geralmente consideradas simples. Apenas consideradas, pois eruditos então me parecem de uma simplicidade triste. (maura)

Assim, o processo de inquérito acaba por preservar as aberturas, escapar às grandes sínteses de significação (“Sou multivalente”). É seu modo particular de escrever, sua “maneira

de ser”. Apesar de o final desses primeiros escritos constituídos pelas memórias operar procedimentos de síntese, não produz a grande síntese, mas conjuntos de sínteses parciais, que configuram novas aberturas.

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. (**maura**)

Curioso processo de investigação genealógica que ao invés de constituir uma unidade através das origens, introduz uma diferença de si a si, uma fratura que produz a multiplicação das narrativas, das instâncias da subjetivação, dos vetores cartográficos. Foucault havia descoberto em Nietzsche algo do gênero: “O que se encontra no começo histórico das coisas não é a identidade ainda preservada da origem – é a discórdia entre as coisas, é o disparate” (**foucault-microfísica**).

1.13 As passagens da loucura

Neste ponto uma passagem se anuncia, nos deparamos com um buraco, uma linha em branco. Encerrada a primeira metade do álbum, passamos aos diários, mas não sem a mediação

desse pequeno trecho, de duas páginas, que se faz como travessia, como passagem ao hospício, mas que ao mesmo tempo está implicado nas passagens da loucura. Aqueles elementos presentes apenas como virtualidades nas memórias, focos de atração para onde tendiam os circuitos, agora poderão penetrar no texto, mas não sem revirar o tecido cartográfico, estabelecer novas referências, novas coordenadas.

O que me assombra na loucura é a distância – os loucos parecem eternos. Nem as pirâmides do Egito, as múmias milenares, o mausoléu mais gigantesco e antigo, possuem a marca de eternidade que ostenta a loucura. Diante da morte não sabia para onde voltar-me: inelutável, decisiva. Hoje, junto dos loucos, sinto certo descaso pela morte: cava, subterrânea, desintegração, fim. Que mais? Morrer é imundo e humilhante. O morto é náuseo, e se observado, acusa alto a falta do que o distinguia. A morte anarquiza com toda dignidade do homem. Morrer é ser exposto aos cães covardemente. Conquanto nos dois estados encontro pontos de contato – o principal é a distância. Ainda que só diante do louco tenha experimentado a sensação de eternidade. Nele não encontramos a falta. Nos parece excessivo, movendo-se noutra espécie de vibração. Junto dele estamos sós. Não sabendo situá-lo fica-se em dúvida: onde se acha a solidão? O louco é divino na minha tentativa fraca e angustiante de compreensão. É eterno.

Estar internada no hospício não significa nada. São poucos os loucos. A maioria são a parte dúbia, verdadeiros doentes mentais. Lutam contra o que se chama doença, quando justamente esta luta é que os define: sem lado, entre o mundo dos chamados normais e a liberdade dos outros. [...] É a resistência, também se luta contra a morte, quando

morrer talvez seja realizar-se. Se existe vergonha é na luta: perder o doença, morbidez, imensa soma de deficiência que se recusa a abandonar. Transposta a barreira, completamente definidos, passam a outro estado – que prefiro chamar de Santidade. A fase digna da coisa, a conquista de se entregar. O que aparentam é a inviolabilidade do seu mundo. Como os mortos, nada fazem para voltar ao estado primitivo – e embora todos tenhamos de morrer um dia, poucos alcançam a santidade da loucura (e quem prova estar o louco sujeito à morte, se passou para uma realidade que desconhecemos).

[...] Estar no hospício não significa ser superior. O doente, ainda preso ao mundo de onde não saiu completamente, tratado com brutalidade, desrespeito, maldade mesmo, reage. Tenta agarrar-se ao mundo de onde ainda não saiu completamente. Apega-se a seus antigos valores, dos quais não se libertou tranquilo. Principalmente teme: a característica do doente mental é o medo (não o medo das guardas, dos médicos. O medo de se perder de todo antes de se encontrar). Considero um noviciado, depois do que as provas perdem a razão de ser. Quem consegue corromper Dona Alda? (Não creio que venha a me tornar louca. Sou demais pequena e covarde. Mesmo, não possuo muita paciência e o noviciado é longo.) (Ou serei noviça há muito tempo?) (**maura**)

Antes de passar aos diários, de passar ao hospício, ela nos introduz a esse problema da doença mental e da loucura. Alguns poderiam entender essas passagens no nível de um elogio à loucura. Talvez estejam certos. Mas é preciso ver primeiro o movimento crítico, a crítica da loucura, que permite estabelecer seu registro próprio, que a separa de tudo aquilo que não

é. A noção de doença mental é o que permite operacionalizar a crítica da loucura, desenvolver os aparelhos métricos da separação. É possível dizer que a crítica da loucura permite formular, ao mesmo tempo, os limites do objeto de intervenção psiquiátrica, do hospital psiquiátrico, para além dos quais só pode proceder por uma cegueira metafísica, pela constituição de séries de mal entendidos. Isso ficará mais claro quando avançarmos.

O doente mental está reduzido ao hospital, não consegue se definir, está fixado na liminaridade, entre mundos. É claro que essa ambiguidade do doente mental, como caracterizado por Maura, faz lembrar a imagem da liminaridade descrita por Foucault através da imagem da nau dos loucos e retomada por Peter Pal Pélbart, através da noção de Fora, que carrega toda essa ambiguidade:

Esta navegação do louco é simultaneamente a divisão rigorosa e a Passagem absoluta. Num certo sentido, ela não faz mais que desenvolver, ao longo de uma geografia semi-real semi-imaginária, a situação liminar do louco no horizonte das preocupações do homem medieval – situação simbólica e realizada ao mesmo tempo pelo privilégio que se dá ao louco de ser fechado às portas da cidade: sua exclusão deve encerrá-lo; se ele não pode e não deve ter outra prisão que o próprio limiar, seguram-no no lugar de passagem. Ele é colocado no interior do exterior, e inversamente. Postura altamente simbólica e que permanecerá sem dúvida a sua até nossos dias, se admitirmos que aquilo que outrora foi fortaleza visível da ordem tornou-se agora castelo de nossa consciência. (**historiadaloucura**)

Paradoxo quase impensável: no momento mesmo em que a abertura a esse Fora é

a mais absoluta das entregas, como na loucura, numa estranha reversão o Fora desaba num Dentro total, e dá-se o que chamei, no rastro de Blanchot, de a Clausura do Fora. O paradoxo está em que o louco, dissoluto no Fora, é aquele que se enclausura nele, enclausurando-o. Preso no Fora, o louco acaba subtraindo-se a ele. Exposto de forma tão nua à indeterminação das forças, já lhes fica alheio: impermeável permeabilidade. Aí se conjuga o maior dos escancaramentos ao Fora, e o rebatimento dele sobre o menor dos territórios. Não é à toa que nos loucos coexistem de um modo tão surpreendente um lugar extremamente exíguo (lugar familiar, lugar imaginário da mãe, lugar social, lugar mítico, circuito de circulação urbana restrito) e a mais desarticulada transversalidade. Espantosa combinação de paralisia e mobilidade, clausura e permeabilidade, imobilismo e aceleração, de estereotipia e, ao mesmo tempo, de uma disponibilidade total a todos os enganches, cósmicos, políticos, sonoros, imagéticos etc., que torna os devires da loucura tão insólitos e encantadores, mas também perigosos e suicidários. (pelbart-nau)

A ambiguidade do doente mental em Maura, sua posição a meio caminho entre o “mundo dos chamados normais e a liberdade dos outros”, oferece precisamente o registro de onde se pode passar a formular esses dois mundos. É em torno do doente mental que esses mundos se formam, de modo que ele se torna a instância privilegiada da relação, seu sustentáculo. Ao mesmo tempo figura negativa e paradoxal, que não pode se definir a não ser pela criação dos mundos que envolvem esse *entre*, e definido apenas pelo recurso ao negativo, por aquilo contra o que luta, a doença, ou a liminaridade da doença. Restam-lhe

dois lados, o mundo de antes, seus antigos valores e a travessia da loucura. Do ponto de vista desta, a doença mental é obstáculo. Os loucos, esses que são apenas uns poucos, estão completamente positivados, passaram a outro regime, percorreram o longo noviciado, mas não deixam de carregar, também, uma forte ambiguidade. Ao mesmo tempo que “completamente definidos”, em outro estado, de *Santidade*, não se pode saber como situá-los, a não ser atentando para a travessia, fazendo recurso à distância, à eternidade, à ambiguidade do doente mental. No entanto, a dificuldade de situar o louco não aponta para o mesmo tipo de ambiguidade que aquela atribuída ao doente mental, mas, antes, configura uma abertura ao final da travessia, uma possibilidade de positivação da qual se está aquém, um outro lado que não se pode conhecer a não ser percorrendo essa distância. Por isso se torna importante realizar a separação entre doença mental e loucura. A diferenciação permite separar esse personagem que é “prisioneiro da passagem”, seguindo Foucault, e essa “outra espécie de vibração” formulada por Maura. Passagem absoluta, encontra analogia na morte, pois é o nível a que ainda não se passou e que permanece inapreensível em sua positividade, em seu registro diferencial. São duas relações de alteridade distintas, duas modalidades de outro formuladas. Na primeira, a relação é marcada fundamentalmente pela norma, pelos “antigos valores”, pelo mundo de onde ainda não se “saiu completamente”, na última, a diferença é radicalizada, apontando para uma incomensurabilidade apenas atenuada pela noção de passagem.

Mas a passagem, em alguma medida, implica a doença mental, tem nesta uma de suas instâncias, liga-se ao registro ambíguo, frágil, que pode aprisionar. É que estamos sendo remetidos a um conjunto relativamente amplo de passagens. Nas memórias, o inquirido se fazia em função de uma passagem específica, bem delimitada, ao hospício. Investigava suas condições de possibilidade, seus rastros genealógicos. Mas agora essa passagem se quebra em séries de passagens possíveis, interrelacionadas, que formam pares excludentes ou complementares, conforme o caso. Tudo gravita em torno desse personagem inscrito por Maura, o doente mental. Ele começa a ser inserido por esse trecho um pouco estranho, que diz que estar no hospício não significa ser superior e não significa, precisamente, porque sua população não é composta apenas por loucos, mas também e, sobretudo, por esse personagem doente mental, ambíguo, capturado pelo registro da doença. Ele cinde o mundo, e traça duas linhas de passagem excludentes: a passagem à loucura e a passagem de retorno ao mundo antigo, ao mundo dos normais. No entanto, o doente mental já passou antes, isto é, já implica uma passagem anterior, a passagem ao hospício, ou em todo caso, a alguma codificação psiquiátrica que lhe confere esse diagnóstico ou mesmo esse título patológico. Por isso, passar ao hospício não significa ser superior, pois é preciso efetuar ainda uma outra passagem, mais difícil, porque mais significativa e qualitativamente distinta, passagem absoluta à “liberdade dos outros”, de outro modo se continua prisioneiro da passagem, nunca concluída.

1.14 Hospício e biografia

A passagem à doença mental, assim, pode ser apreendida como um momento de efetiva interrupção da biografia, tomada de uma maneira linear, marcadamente distinta do que venho chamando de processo de autobiografização. Este último só é interrompido parcialmente, de maneira relativa, pela maquiagem exterior de categorias totalizantes, que tentam resolvê-lo de uma vez. É assim o caso do divórcio, a intrusão de Deus, mas não deixa de ser, também, o da doença mental. É preciso ver como isso funciona em Maura. Mas primeiro, faço referência a literatura que me ajuda a colocar o problema.

de2012sujeitos através de **cardano2010mental** trabalha a noção de ruptura biográfica para tratar dessa passagem de sujeitos ao malquisto estatuto da doença mental, assim como o difícil movimento narrativo de articulação dessa ruptura, que pode passar por registros explicativos e regimes de subjetivação ligados, em maior ou menor grau, ao modelo dominante de assistência à saúde mental:

(...) a maior parte deles aceitou delegar ao psiquiatra o controle dos seus distúrbios, mostrando uma boa adesão farmacológica junto com um comportamento substancialmente positivo nos confrontos com as instituições psiquiátricas. Isto se relaciona com uma representação da própria diversidade geralmente relacionada com desabilidades, com danos; uma disposição que se entende só pela diferença, relacionando os relatos recolhidos neste estudo com aqueles que provem de contextos sociais e culturais de outros gêneros. (Cardano, 2008 *apud de2012sujeitos* p.145)

O procedimento de conceituação da ruptura desencadeada por um diagnóstico ou mesmo uma internação, passa, portanto, pela conceituação da diferença implicada no signo doença mental. Como dizia Cardano, podemos estar em um nível de conceituação que passa pelo distúrbio, a inabilidade, etc. Por essa via, importa perceber como se dá o processo de cartografização empreendido por Maura, isto é, de que modo coordena os novos elementos, articula seus circuitos, etc. Operada a distinção entre doença mental e loucura, cabe então indagar sobre o posicionamento da autora diante de tal oposição, isto é, a autodelimitação de sua enunciação. Em primeiro lugar, ela não adere a nenhum tipo de explicação institucional, mas, antes, formula sua própria conceituação, situa a loucura nesse *mais além*, a doença mental nesse registro passível de captura, nesse lugar marcado pelo medo, etc. Mas a partir dessa conceituação, estaria falando como louca? Como doente mental? Há uma ponta de ambiguidade também nesse registro. Maura não fala como louca, “sou demais pequena e covarde”, e, como se sabe, “o noviciado é longo”, mas a última frase abre a fresta da ambiguidade, deixa entrar um pouco de ar: “Ou serei noviça a muito tempo?”. Essa indeterminação permite colocar em suspenso as questões anteriores, elas ficam intactas, na forma de um enigma. Nos diários, não vemos se instaurar outro inquérito, nem continuar o inquérito anterior, passamos a outro registro, que supõe o inquérito, mas se diferencia dele. Isso fica para depois.

A dupla conceituação da loucura e da doença mental, sua inscrição cartográfica, o arranjo de seus procedimentos, de suas operações, está longe de se reduzir a um modo de falar de si

mesma. É por isso que ficamos sem resposta clara à questão da enunciação, da apresentação de si ou, mesmo, da imagem de si diante dessas duas categorias. Antes, temos a clareza de seu procedimento pelos movimentos de passagem descritos anteriormente, que permitem positivar a loucura através de sua crítica, que a separa da doença mental e abre uma travessia. Esse momento que é de passagem também na estrutura do texto, que interrompe as memórias e antecede o diário, termina com a reafirmação dessa travessia:

De novo: o que me assombra na loucura é a eternidade.
OU: a eternidade é a loucura.
Ser louco para mim é chegar lá. (**maura**)

Resta, no entanto, a marca dessa interrupção:

Estranha a minha situação no hospital. Pareço ter rompido completamente com o passado, tudo começa no instante em que vesti esse uniforme amorfo, ou, depois disso nada existindo – a não ser uma pausa branca e muda. Estou aqui e sou. É a única afirmativa, calada e neutra, como os corredores longos. Ou não sou e estou aqui? (**maura**)

1.15 Elementos, o concreto e o abstrato

Anteriormente, situei a loucura e a doença mental como elementos que participam do tecido autobiográfico. Mas é justa essa caracterização? Na primeira parte, os elementos criam um registro em que a memória pensa a memória. Aqui, certamente, estamos em outro nível de operações. O que antes era a relação

com o passado das memórias, que procurei descrever espacialmente, através da formação cartográfica, passa a se tornar o presente do hospício, superfície de inscrição dos diários. Nesse trecho intermediário, temos já a modificação da temporalidade:

É a terceira vez que me encontro no hospital. O número de doentes é grande e são poucos os loucos. Dona Auda, dona Marina, Isaac, Rafael, estes sim e mais outros. Dona Auda me parece um símbolo, sempre existido. Observe sua liberdade – de estar presa. Move-se independente, há uma certa dignidade intraduzível, nem sempre alcançada, em sua presença. Eles, de tão grandes, esmagamos. É minha impressão constante e humilhada. (maura)

Mas não é apenas pela modificação da temporalidade que o par doença mental–loucura se distingue dos elementos examinados anteriormente. O pai, Deus, o sexo, o divórcio, são todos extraídos de acontecimentos, puxados da memória, da qual se destacam e passam a funcionar tanto como índices para séries de relações, quanto como conceitos que permitem operacionalizar tais relações, estendê-las a outras, fazer referência a uma problemática bem concreta de origens, etc. É claro que o par loucura–doença mental também está ligado a este nível da experiência, é extraído da internação, está todo marcado pelo hospício, mas é possível perceber procedimentos bastante distintos.

Se tomarmos Deus como referência comparativa, isso fica claro. Deus é conceituado como ser perseguidor, que vigia o dia todo, que faz penetrar na biografia o mal, o caráter negativo da sensualidade, etc. Mas essa conceituação é bastante específica, não se dá em um nível teológico, isto é, não busca um

conceito de Deus, ainda que alternativo, exótico, nada disso. A conceituação é efetuada na relação e não pode se desvincular desta: trata-se de conceituar as marcas imprimidas pela relação com Deus na infância, o que implica os outros que o inserem, a descoberta do sexo e tudo o que já descrevi. Por isso falo em elementos e não em conceitos, para chamar a atenção para esse caráter concreto e parcial, localizável, ainda que não totalmente fixado à relação que o produziu, pois passível de se deslocar, de se desterritorializar, de ganhar novos lados, desencadear outras narrativas. Rodrigo de Souza Leão (**rodrigo**), por exemplo, é mestre em transmutar elementos.

À concretude dos elementos, seríamos tentados, a lá **pensamento-selvagem** a contrapor o caráter abstrato do conceito, por exemplo de loucura, ou doença mental, formulado através de um conjunto de reflexões que só indexam o hospício secundariamente, muito mais como objeto a ser modulado pelo conceito. No entanto, talvez seja possível apostar em outros modos de conceituar tal diferença, pois é apenas aparentemente que as conceituações da loucura e da doença mental se desvinculam do processo de cartografização e, ao mesmo tempo, é só aparentemente que os elementos da primeira parte sejam tão reduzidos. A minha aposta, aqui, é a de que em ambos os casos, tratam-se de elementos, que poderiam ser caracterizados, talvez, como conceitos autobiográficos, dotados de uma natureza autopoietica, produzidos no processo cartográfico de autobiografização, mas, simultaneamente, produtores de tal processo.

Por essa via, a grande distinção, talvez, resida menos na oposição entre uma ordem concreta e outra abstrata do que na

produção de modos diferenciais de falar de si mesma. Os elementos da primeira metade produzem um falar de si que indexa, indiretamente, outras vozes, outros discursos. O par loucura–doença mental produz, por sua vez, um falar de si indireto e, em certa medida, misterioso ou obscuro, que passa de maneira tanto mais marcada por um falar do outro – outros sujeitos, como Dona Auda, Isaac, etc., mas também esse outro que é o hospício, a própria loucura, etc. –, que não deixa de se ligar à produção cartográfica, à sua própria maneira. A conceituação da loucura reverbera sobre toda a primeira parte, desloca, em alguma medida, o problema do inquérito, pois agora a indeterminação com que revesti, metodologicamente, a conceituação da loucura pode ser transposta. A loucura como elemento, se inscreve no nível de uma passagem ou travessia, nos permitindo entrever um lado de fora do plano cartográfico, mas que não se configura mais como os aparelhos de perseguição, as enunciações opacas, e sim como um nível de alteridade que é situado como meta, passagem a uma “outra vibração” possível, que permite perguntar: “Terei atingido o que eles jamais poderiam alcançar?”.

1.16 Personagens da enunciação

Essa distinção no falar de si aponta para o emprego de outros recursos, outros materiais, mas também outras formas de automodelagem da narradora, isto é, da inscrição de outros registros de enunciação. Na primeira metade acompanhamos uma Maura, ao mesmo tempo, investigadora e cartógrafa, que conduz séries de narrativas em função de um inquérito efetu-

ado no nível das memórias, que se opõe à confissão tal como a superfície se opõe à profundidade. A memória é o material a partir de onde são extraídos índices que permitem “vasculhar” em busca de rastros genealógicos, fazer a inscrição desses índices, determinar seu espaço. Nos diários temos a passagem ao presente do hospício, sua estranha e violenta cotidianidade, seu conjunto de personagens. O presente do hospital possibilita e exige outros tipos de criação, de outra natureza, que acabam por multiplicar as modelações da narradora. Como já vimos, Maura percebe o diário em um movimento de diferir página à página, que ao mesmo tempo é inscrito como movimento de diferir de si mesma, de invenção e autoinvenção. Ela mesma não sabe como enquadrar o diário:

Aqui estou de novo nesta “cidade triste”, é daqui que escrevo. Não sei se rasgarei estas páginas, se as darei ao médico, se as guardarei para serem lidas mais tarde. Não sei se têm algum valor. Ignoro se tenho algum valor, ainda no sofrimento. Sou uma que veio voluntariamente para esta cidade - talvez seja a única diferença. Com o que escrevo poderia mandar aos “que não sabem” uma mensagem do nosso mundo sombrio. Dizem que escrevo bem. Não sei. Muitas internadas escrevem. O que escrevem não chega a ninguém – parecem fazê-lo para elas mesmas. Jamais consegui entender-lhe as mensagens. Isto não tem a menor importância. Mas e eu? Serei obrigada a repetir sempre que não sei? (maura)

O diário comporta vários procedimentos distintos, funciona como testemunho das violências do hospital, mas funciona também como transposição da cena analítica, ou talvez mesmo,

uma de suas instâncias, de reverberação de suas tensões e, ainda, como produção de arquivos, desenvolvimento de séries de descrições que tendem para os retratos, especialmente daqueles conceituados por Maura como loucos: retrato de Dona Auda, Dona Marina, Dona Georgiana. É assim que a própria narradora se multiplica: testemunha, analista-analisanda, retratista e mesmo, em certo sentido, etnógrafa. Todos os procedimentos são marcados e articulados entre si pela conceituação da loucura, pela transposição do grande mal entendido que consiste na apreensão negativa da loucura:

— O senhor não acha uma beleza Dona Auda?
 – perguntei a Doutor A.

Olhou-a pela porta do consultório, ela estava sentada no quarto em frente, costurando na máquina.

— Ela me parece demente. É. Deve ser bem demente.

Tive vontade de matá-lo: ele não alcançara o que eu quis dizer. Jamais alcançaria a nobreza de Dona Auda. Olhei-o desanimada e com desprezo. Ainda ele não compreendeu.
 (maura)

Maura já havia escrito um conto, Introdução a Alda¹⁶, três anos antes dos diários, durante seu primeiro internamento, em que podemos encontrar a seguinte passagem:

Toma a caneca de chá à sua frente, dedo mínimo levemente erguido, prendendo-se à esse detalhe, risonha, rindo baixo, deslizando como uma louca. A um sinal da palavra louca traz-lhe força, nada tendo havido antes, nada

¹⁶ Maura pensava ser Alda a grafia do nome, na época do conto

vivo, de olhos abertos. Os sinais brilhantes não sendo. Sabe agora prês a palavra que ela usou sem preparo. Agora. Agora que não houve antes nem haverá depois. Uma fôrça levando-a a falar "impor-se altiva, na sua dignidade feita, de cortes nos cabelos, a lua tem um séquito e os estilhaços ecoam nos dedos contornando o mundo". (INTERNET¹⁷)

A conceituação da loucura passando pela figura da eternidade é antecipada no conto, inspirada em Dona Auda. Maura tem em Auda um de seus intercessores. Através dos retratos que vai acumulando no diário, assim como dos contos que vão sendo dedicados aos retratados, o conceito de loucura criado por Maura vai se afastando de qualquer caráter abstrato que se poderia imaginar à primeira vista, e nos permitindo vislumbrar a relacionalidade implicada em sua produção, que permitiria entrever, dentro de certos limites, o caráter etnográfico de tal conceituação, carregada da marca desses outros que fazem aparecer o tempo "sempre existido" da eternidade. Nada mais distante dessas figuras do que a demência, signo empregado pelos que não compreenderam. Conceito de loucura singular, que desestabiliza os discursos negativos da doença. Assim, na cena analítica não cessam de aparecer os mau entendidos, o choque entre as coordenadas de uma e outra noção de loucura, de pai, de amor, etc. Por isso é preciso anarquizar o médico, reverter a cena:

Diante das denúncias que nos são feitas procuramos burlar o médico, confundi-lo, anarquizá-lo. Assim passamos a analisá-lo, colocando-nos em guarda (dizem chamar-se isso

¹⁷ <http://archive.today/5SoBP> acessado em 17/12/2014

Resistência). Eu me vejo em ação: busco sem piedade os pontos vulneráveis do homem à minha frente. Sim, antes de mais nada considero-o um homem. Me encara com desconfiança. Não sei se é natural. Procura com obstinação se afirmar diante de mim. Deve saber que sou muito inteligente. (**maura**)

A relação de Maura com Doutor A. se estreita durante os diários e tem seu ápice quando ela se revela apaixonada por este. Mesmo aí, continuamos no nível dos desentendimentos. Maura não adere à psicanálise, seus procedimentos de anarquizaçãõ não cessam. Mesmo quanto ao amor, não aceita a interpretação centrada na transferência. Seus interesses são outros que os do analista, assim como suas referências, seus procedimentos cartográficos. A noção de loucura é apenas o ponto mais radical, a disrupçãõ mais decisiva desse desacordo. No entanto, as marcas do saber que a envolve, e, de maneira sutil, ou nem tanto, procura se apropriar do tecido biográfico, não deixam de estar presentes e se fazerem visíveis através do texto:

Terminarei pela vida como essas malas, cujos viajantes visitam vários países e em cada hotel por onde passam lhes pregam uma etiqueta: Paris, Roma, Berlim, Oklahoma. E eu: PP. Paranóia, Esquizofrenia, Epilepsia, Psicose Maníaco-Depressiva, etc. Minha personalidade mesma será sufocada pelas etiquetas científicas. Serei a mala ambulante dos hospitais, vítima das brincadeiras dos médicos, bonitos e feios. (**maura**)

São os novos índices ou elementos investidos contra o processo de biografização. Contra, pois são biografias totais,

prontas, já que pré-fabricadas, que bloqueiam os processos de autopoiese para produzir esse sujeito-mala-etiquetada. Mas, em contraposição à disseminação de categorias *psi*, a coleção de retratos vai aumentando pouco a pouco. Dona Marina, Dona Georgiana, Isaac, Durvaldina, mas também a enfermeira-chefe, Dona Júlia, Doutor J. e, evidentemente, Doutor A. De fato, tudo confirma a afirmação de Maura citada anteriormente: não se trata de um diário íntimo. Antes, temos um conjunto de procedimentos escriturais que se colocam, de certa maneira, em contraposição ao hospício. Nessa “cidade triste de uniformes azuis e jalecos brancos” (**maura**), Maura é confrontada novamente com a asfixia, engendrada por um estranho regime de temporalidade:

Estranha a minha situação no hospital. Paço ter rompido completamente com o passado, tudo começa do instante em que vesti esse uniforme amorfo, ou, depois disto nada existindo - a não ser uma pausa branca e muda. Estou aqui e sou. É a única afirmativa, calada e neutra como os corredores longos. Ou não sou e estou aqui? - Cada momento existe independentemente, tal colcha formada de retalhos diferentes: os quadrinhos sofrem alteração, se observados isolados. Entretanto, formam um todo. Agora escrevo. Antes fui ao banheiro, abri a torneira da pia e tomei água. Eu tomava água. Deitada, olhei longamente o quadrado branco do teto. O teto branco quadrado; De manhã bem cedo virei-me na cama, lenta: um momento. Mantive-me atenta e quieta durante muito tempo - olhos bem abertos. No corredor a guarda gritava com as mulheres. A guarda gritava. (**maura**)

É o próprio tempo que se esvazia, tempo enclausurado, à imagem do uniforme amorfo, que desterritorializa cada momento, mas apenas para recuperá-los em conjunto, como totalidade, tempo-Hospício, que conjuga o esvaziamento de cada momento ao controle de sua totalização, que é, ao mesmo tempo, a totalização de seu controle, porque o hospício, afinal, é Deus:

Estou aqui de novo, e isto é — Por que não dizer? Dói. Será por isso que venho? — Estou no Hospício, deus. E hospício é esse branco sem fim, onde nos arrancam o coração a cada instante, trazem-no de volta, e o recebemos: trêmulo, enxague — e sempre outro. Hospício são as flores frias que se colam em nossas cabeças perdidas em escadarias de mármore antigo, subitamente futuro — como o que não se pode ainda compreender. São mãos longas levando-nos para não sei onde — paradas bruscas, corpos sacudidos se elevando incomensuráveis: Hospício é não se sabe o quê, porque Hospício é deus. (maura)

Contra o hospício, Maura vai maquinando seus retratos, suas descrições, seus arquivos, sua escrita. O tempo que se totaliza negativamente por esse vazio, pode voltar a se dispersar nos desvios e passagens abertos pelo diário, não como compensação, como fuga para uma interioridade, mas como apropriação de séries de acontecimentos, discursos, práticas, pelo processo autopoietico que permite sempre fazer surgir um outro enunciado, uma nova disjunção.

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, respei-

tando 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. Prefiro guardar minhas verdades, não pô-las no papel. (maura)

1.17 Drama, controle, dispersão

Até aqui, insisti em uma descrição que permitisse apontar para movimentos dispersivos que perpassam o processo autobiográfico. Penso que, de alguma maneira, a dispersão é um desses procedimentos que tendem a ser escamoteados, jogados pra debaixo do tapete, rebatidos em algum subterfúgio explicativo mais amplo, em algum modelo que a comporte, que faça de seus movimentos sinuosos, de seu ritmo orquestradamente desritmado, de seus vetores caóides, um momento de um movimento maior que o engloba¹⁸. Modo dramático de perceber a

¹⁸ "Sendo a invenção amplamente indeterminada tanto para os antigos quanto para os filósofos medievais, coube à visão de mundo materialista bani-la para o domínio do "acidente". Além disso, é claro, há a inevitável tentação de cooptar o próprio acidente (ou seja, entropia - a medida, por favor, não da aleatoriedade, mas da nossa ignorância!) para dentro do "sistema", de brincar de cobra-cega com a "necessidade" nos estudos evolutivos, de jogar o "jogo do seguro de vida" com partículas subatômicas, de escrever a gramática da metáfora ou o braile da comunicação não verbal..."(wagner)

significação, modo dramático de entender a vida, que supõe e espera sempre a grande síntese ou desfecho.

O modelo do teatro dramático pode ser apreendido em várias instâncias. A conceituação do ritual em antropologia, desde **genep2011** com suas três fases, já aponta para tal modelo, depois explicitado e estendido por **turner1986dewey** com o conceito de drama social. A cura xamânica, em analogia à cura psicanalítica, conforme formulada por **levi1975eficacia** sua eficácia simbólica, não deixa se constituir também através de um movimento dramático. Em trabalho sobre a escrita de Carolina de Jesus, **gonçalves** chama a atenção para processos de ritualização da escrita autobiográfica da autora, através do reviver de um conjunto de experiências, reelaboradas no texto. Antes mesmo de Lévi-Strauss, **benjamin1989obras** já atentava para o caráter terapêutico da narrativa. **crapanzano1977writing** ao traçar a analogia entre etnografia e psicanálise, desenvolve a noção de drama de autoconstituição, precisamente a partir da asserção de que a etnografia deve implicar, em alguma medida, a autobiografia. No domínio da psicanálise, ou de sua crítica, Deleuze e Guattari (**antiedipo**), trabalharam o inconsciente como fábrica em oposição ao teatro fantasmagórico (e dramático) engendrado por concepções do desejo ligado à falta, especialmente em Freud, mas também em Lacan. O espaço biográfico conceituado por **arfuch** apoiada em Lacan e Bakhtin, implica, igualmente, em um movimento dramático. O conceito de identidade narrativa, criado por **ricoeur3** implica a temporalidade dramática.

É claro que o termo drama pode levar a inúmeras confu-

sões, dada sua inflação de significados, mas aqui quero conceituar como dramático um movimento que vai do caos à ordem, em diversos níveis, um movimento que se constitui pela intensificação de conflitos, descentramentos, disrupções, movimentos anárquicos ou dispersivos para chegar finalmente ao desfecho, que em maior ou menor grau, “resolve” a situação original, em geral por sua significação, por sua organização, pelo reestabelecimento da ordem perdida. Cabe explicitar, igualmente, que não pretendo recusar em bloco as acepções dramáticas, mas apenas atentar para a necessidade, imposta pela escrita de Maura, de passar a uma conceituação “pós-dramática” ou *adramática*, marcada por movimentos dispersivos que não se resolvem em um grande desfecho, mas que se intensificam e se proliferam, e que, longe de figurar uma espécie de nível negativo da experiência e da escrita, que precisa ser conjurado, se constituem em toda a sua positividade, em seu caráter produtivo, ligado a vetores diferenciais, que permitem o diferir de si mesma tão característico à escrita da autora, a seus processos autopoieticos. De outro lado, imaginando que o bloco de citações de autores tão díspares no parágrafo anterior pode vir a embrulhar o estômago do leitor, devo esclarecer que não pretendo reduzir o conjunto dos autores citados a uma fórmula tão banal como a de drama, que’ acabo de formular, mas apenas chamar a atenção para o domínio de algum princípio de ordenação ligado a diversas compreensões da linguagem, da experiência, e mesmo da *psique*, do qual preciso me deslocar para seguir o texto de Maura sem enquadrá-lo em conceituações que ela mesma não cansou de desconstruir.

É possível situar uma série de desdobramentos teóricos que procuram pensar desde uma espécie de lado de fora do drama, de seus lados avessos (sim, mais de um), daqueles elementos anárquicos que tendem a ser escamoteados se já partimos de princípios epistemológicos de natureza dramática. **lehmann2003te** conceitua o teatro pós-dramático em função da conceituação recíproca de drama. Do registro dramático definido por Lehman, interessa reter alguns princípios, como a linearidade temporal/orgânica, a separação clara e nítida entre o nível do real e o da ficção, a dependência do texto–script, implicado na unicidade de uma consciência autoral. Em certo sentido, através das ressonâncias com Lehmann, é possível conceituar o drama como um modo específico de domesticação do movimento, pois o movimento, em si mesmo, é dispersão.

É claro que no teatro pós–dramático também aparecem os conflitos, os caracteres, as idéias e o conflitos de idéias, a colisão enfim. Esses elementos, contudo, ocorrem de uma outra forma, que não a que era articulada pelo drama. Nesse sentido, é importante um rápido esclarecimento: o drama está intrinsecamente relacionado com a noção de dialética, dialética no sentido de um conflito que tem uma progressão e que vai caminhar depois, mais à frente, para uma síntese. Não há como dissociar o conceito de drama dessa dialética. (**lehmann2007teatro**)

A dialética dramática reúne os cacos, os fragmentos, as partes disformes no movimento sintético da significação, que faz a autobiografia, a etnografia, o teatro, a terapia, aparecerem por uma imagem final orgânica, de retomada de si, ou do triunfo de

seja lá o quê. Na metáfora de **crapanzano1977writing** processo de (auto)exorcismo em que consiste a escrita etnográfica, precisamente na medida em que se coordena como movimento dramático, de dissolução do sujeito–antropólogo no contato com a alteridade, engendrando processos de ansiedade e auto–questionamento, até que, pelo arremate final da escrita, as ansiedades sejam exorcizadas e o sujeito reconstituído:

The act of writing ethnography is an act of self-constitution – of a willing objectivation of self well worth the price of alienation. Indeed, the alienation is an inevitable feature of the act of creation, objectivation, or constitution; it is also, in some curious way, an act of exorcism. Like the writing of autobiography – and however objective they may seem there is an autobiographical dimension to all ethnographies – the writing of ethnography through objectivation and consequent alienation of the ethnographic encounter serves to exorcise the writer of the confrontation. (**crapanzano1977writing**)

Por essa via, a ordem dramática controla processos de transformação, que na conceituação de Crapanzano implicam em descentramentos da subjetividade, constituindo uma espécie de estado *fora de si*, ou processo de diferir de si mesmo. No entanto, o processo é freado, rearranjado, agrupado por um vetor totalizante: a centralidade do sujeito em que implica o exorcismo das forças que o arrastam para fora. Aqui, convém positivar esse pretenso negativo. A dispersão se torna um registro interessante para pensar com a escrita de Maura, pois a acumulação de elementos, o registro cartográfico, a proliferação de circuitos, as extrações genealógica do inquérito, oferecem as

condições de possibilidade de regimes de subjetivação outros, afastados dos dramas de autoconstituição. É a especificidade das maquinações autopoieticas que permite liberar a dispersão, reconhecê-la em sua positividade, ao mesmo passo que a comunicação se torna tensa, difícil, pois não cessam de aparecer os falsos auxiliares descritos por K., em sua busca ao castelo, introduzindo a forma dramática: “Que drama? Me perguntava irritada”. Por essa via, mesmo a ficção deixa de se fixar em seu registro específico, fazendo fronteiras com o real, para ser incorporada no processo autopoietico: “invento a cada instante, invento-me a cada instante”.

1.18 Um encontro esquizo

Outro dia, descia até o CAPS, quando encontrei J., na estradinha.

Você é judeu né?

Judeu? não, sou judeu não.

Achava que você era judeu. Dá pra ver que você é um homem de Deus. Eu sou egípcio.

Egípcio é?

É, mas sou um pouco egípcio, um pouco judeu, um pouco árabe, um pouco muçulmano.

Um pouco de tudo

É, um pouco de tudo. Mas quanto tempo não te vejo irmão, cê sumiu

É, mas você também tinha sumido.

(Chegando perto da entrada do CAPS)

Aqui é minha casa irmão. É minha casa egípcia, aqui pode fuma, pode tudo!

Pode crer, tem até um portal.

É, mas o letreiro num é bom não (risos)

(letreiro: CAPS centro de atenção psico-social)

(Entramos, o CAPS em reforma, pedi pra um pedreiro acender o cigarro pra mim. Fomos sentar num banco)

Não vai ter teatro então?

Hoje é quinta? Não, não tá tendo não. (Me explicou da reforma)

Você sumiu irmão, o que aconteceu?

Eu tava viajando por aí... e você, sumiu também

Desculpa Irmão, é que to tão feliz de te ver que fico filosofando. É sua barba! (risos). Mas num sou filósofo

As vezes é

Eu tava lá na Colônia de Santana. Me levaram, fiquei um mês. (risos) Dois louco se entende, né irmão?

Caralho, que merda.

Mas você é um homem de Deus, apesar do cigarro.

(Mais tarde, quando saí do CAPS, vi inscrições egípcias, desenhadas com tijolo, no chão da entrada, embaixo do portal).

2 PARA AFUNDAR O BARCO DAS COISAS

O caráter destrutivo não vê nada de duradouro. Mas eis precisamente por que vê caminhos por toda a parte. Onde outros esbarram em muros e montanhas, também aí ele vê um caminho. Já que o vê por toda a parte, tem de desobstruí-lo também por toda a parte. Nem sempre com brutalidade, às vezes com refinamento. Já que vê caminhos por toda a parte, está sempre na encruzilhada. Nenhum momento é capaz de saber o que o próximo o traz. O que existe ele converte em ruínas, não por causa das ruínas, mas por causa do caminho que passa através delas (**benjamin-rua**).

2.1 “Engoli um chip” ou a fabricação de um começo

Ele está sempre indo e voltando, indo ou voltando. “Engoli um chip ontem”, “Ele continua achando que engoliu um chip” (**rodrigo**). “Quantos grilos você me fez engolir, filho?” (**rodrigo**). Há um grilo, um chip, um chope e uma garganta que engole: “Estou engolindo tudo, o tempo todo” (**rodrigo**). O tempo todo, mas isso não é tudo. Estamos sempre indo e voltando, junto com ele (eu seguindo ele), ainda que não seja nem o mesmo ir, nem o mesmo voltar. Algo vai se passando, agora se tem um elemento a mais, depois são dois, três, cinco. Dizem que o Bispo do Rosário fazia do lixo que catava no hospício uma coleção, que depois se transformaria em obra. Por certo devia estar sempre indo e voltando, como método (“Largava-se por confins rurais à cata de qualquer material (in)útil” (**hidalgo1996arthur**)). Sabe-se que Molloy também era um destes estranhos acumula-

dores, pegando qualquer coisa no chão e colocando nos bolsos de suas calças. O problema era administrar a relação bolsos-objetos, problema ainda mais sutil dada a ausência de nome da maioria de suas coisas. As “coisas” de Rodrigo, no entanto, parecem ter um caráter especial, são pequenos acontecimentos, ou minúsculos feixes de relação, em alguns casos, em outros são pura e simplesmente objetos de que se apropria, ou então são lugares, pedaços de lugares, ou objetos que designam lugares, como as “flores do hospício”, mas todas essas coisas, igualmente, a partir do momento em que surgem (em que são capturadas), passam a operar alguma outra coisa, nem sempre a mesma coisa todo o tempo (em todas suas aparições), e nem o mesmo tipo de operação para cada objeto.

O chip e o grilo (quase sempre) designam uma relação de origem e é por onde começa a escrita: “Engoli um chip ontem”. Mas há também o Haldol, o cachorro azul, Rimbaud e Baude-laire, Temível louco, os policiais infiltrados, e o próprio Rodrigo, gordo, não deixa de ser um desses elementos. Assim, começa muitas vezes, na medida em que vai indo e voltando, mas o novo começo não é bem um recomeço, já que não se está mais no mesmo lugar, ou que não começa-se sempre do mesmo lugar. Ou então, o lugar é sempre o mesmo, mas transformado (“Tudo ficou Van Gogh. A luz das coisas foi modificada” (**rodrigo**)), assim como os elementos que o designam, que fazem operar o começo.

Pode-se imaginar que para contar a própria história basta começar a recordar, a constituir uma linearidade temporal ou uma linearidade de sentido, dependendo da inclinação filosófica.

Com ele parece que as coisas não se dão assim, por isso está sempre começando, voltando mais uma vez, engolindo o chip, bebendo o chope, ou então o grilo: “Tudo começou com um grilo. Havia um grilo naquele primeiro dia” (**rodrigo**). É que a memória não parece bastar para um começo, é preciso que haja algum elemento, um operador, que faça as coisas começarem, ou, dizendo melhor, parece que a memória não preexiste a estes operadores, ou preexiste apenas de maneira muito frágil, indeterminada, por isso é preciso recolhê-los, trabalhá-los, indo e voltando, só parando pra voar:

Tudo começou quando engoli um grilo em São João da Barra. Eu tinha 15 anos de idade. Estava indo ou voltando. Sempre estava indo ou voltando. Só parava pra voar. Assim eram meus 15 anos e foi como tudo começou. Nenhuma mulher saiu de mim. Nunca. Fui eu quem sempre entrou em minha mãe. (**rodrigo**)

O começo operado pelo grilo-chip deve ser capaz de produzir uma série de desdobramentos, que podem ser (e são) encadeados na série linear autobiográfica: engoli um chip - quebrei minha casa - fui levado pela polícia - quebrei o consultório - fui jogado no hospício, etc. Mas o processo que procuro delinear não se esgota nesta série, pois comporta a justaposição de outras séries, o embaralhamento contínuo da linearidade. Como dizia, os elementos-operadores vão sendo somados um a um e então as séries são refeitas. Processo esquizo de montagem autobiográfica, que aproxima (produz) elementos heteróclitos, um chip, um cachorro azul, Haldol e Rimbaud.

The peculiar character of schizophrenic machines derives from their putting elements in play that are totally disparate and foreign to one another. Schizophrenic machines are aggregates. And yet they work. [...] Essentially, the schizophrenic is a functional machine making use of left-over elements that no longer function in any context, and that will enter into relation with each other precisely by having no relation - as if the concrete distincton, the disparity of the different parts became a reason in itself to group them together and put them to work, according to what chemists call a non-localizable relation. **(deleuze-schizo)**

Elementos de segunda mão, material da criação do autobiógrafo. Diante de sua escrita, o mais ajustado é seguir seus procedimentos, descrever as linhas que vão se formando, traçar a morfologia de tais elementos. É que aqui, já não estamos mais no nível cartográfico, dos elementos-índices de Maura, mas na operacionalização de movimentos que comportam uma espacialidade multidimensional. O ir e voltar vai passando por essas regiões, abruptamente, mas de maneira sutil. Rodrigo nos introduz radicalmente no nível da dispersão: no momento em que julgamos começar a delimitar as coordenadas deste ou daquele elemento, elas já foram transformadas, e com elas já passamos a outro registro, outros procedimentos, vetorizações revertidas, etc. O procedimento etnográfico de intercessão deve ser capaz de se modular por essa mesma lógica. Aqui, procuro oferecer um minúsculo mergulho ao domínio da dispersão, que me parece, antes de tudo, um anti-domínio, lugar de deslocamento contínuo, de liberação dos fluxos autopoieticos, que a descri-

ção etnográfica dos processos de autobiografização deve permitir acompanhar, mas que para tanto, precisa experimentar a si mesma como dispersiva.

2.2 Elementos-operadores, produções de início, ordem narrativa

Bispo do Rosário recolhe o lixo, o separa, analisa os elementos disponíveis, extrai coisas de coisas (a linha do uniforme) e fabrica seu mundo divinatório, seu aparato redentor. Rodrigo faz a sua história de hospício, recolhe uma lembrança, um lugar, uma pessoa, uma frase, vai ampliando seu leque (seu léxico), o conjunto de seus elementos, operando variações, fissuras, algo que pode ser extraído, novamente, de Levi-Strauss, na medida em que se possa operar nessa mesma lógica dos elementos-operadores:

O bricoleur está apto a executar um grande número de tarefas diversificadas porém, ao contrário do engenheiro, não subordina nenhuma delas à obtenção de matérias-primas e de utensílios concebidos e procurados na medida de seu projeto: seu universo instrumental é fechado, e a regra de seu jogo é sempre arranjar-se com os “meios-limites”, isto é, um conjunto sempre finito de utensílios e de materiais bastante heteróclitos, porque a composição do conjunto não está em relação com o projeto do momento nem com nenhum projeto particular mas é o resultado contingente de todas as oportunidades que se apresentam para renovar e enriquecer o estoque ou para mantê-lo com os resíduos de construções e destruições anteriores. O conjunto de meios do bricoleur não é, por-

tanto, definível por um projeto (o que suporia, aliás, como com o engenheiro, a existência tanto de conjuntos instrumentais quanto de tipos de projeto, pelo menos em teoria); ele se define apenas por sua instrumentalidade e, para empregar a própria linguagem do bricoleur, porque os elementos são recolhidos ou conservados em função do princípio de que “isso sempre pode servir”. Tais elementos são, portanto, semiparticularizados: suficientemente para que o bricoleur não tenha necessidade do equipamento e do saber de todos os elementos do corpus, mas não o bastante para que cada elemento se restrinja a um emprego exato e determinado. Cada elemento representa um conjunto de relações ao mesmo tempo concretas e virtuais; são operações, porém, utilizáveis em função de quaisquer operações dentro de um tipo. (pensamento-selvagem)

Anteriormente, a analogia com o pensamento em estado selvagem servia para configurar um plano de descrição que pudesse atentar para os mecanismos e procedimentos que permitem pensar a memória através de elementos-índices extraídos da própria memória. Agora, estamos em outro registro analógico, em que importa a plasticidade dos elementos, seus múltiplos empregos, seus deslocamentos de forma e de sentido. A escrita de Rodrigo captura minha atenção precisamente através desse potencial de deslocamento, transmutação.

É possível que os elementos não estejam prontos, que exijam sempre algum tipo de trabalho (não há acabamento final). Eles precisam, em primeiro lugar, ser recolhidos para depois passarem a ser talhados, produzidos enquanto unidades “semiparticularizadas”. Os elementos emergem na narrativa, mas, ao

mesmo tempo, são a condição de possibilidade das séries narrativas. É assim que o chip emerge na narrativa, mas, ao mesmo tempo, conceitua seu início, circunscreve sua origem. O interessante, no entanto, é seguir seus caminhos, os movimentos que engendra, as modalidades de início que produz.

Partindo de certos modos de conceber a escrita autobiográfica, somos levados a atentar para a dimensão privilegiada que ocupa a narrativa, seu potencial de articular e organizar a experiência. Os elementos, que no nível autobiográfico são, em primeira instância, cacos extraídos da experiência, poderiam operar essa passagem. No entanto, na medida em que a experiência seja situada nesse lugar negativo, disperso e carente de significação, a escuridão que precede o “faça-se a luz”, com que tudo deve começar (e com que começa o dever), esses elementos carregados pela potência do início (como o chip e o grilo) serão forçados a operar sempre um mesmo tipo de começo, o da narrativa como ordem. Artaud parecia saber bem que com as primeiras palavras tudo já estava a desandar, espécie de fracasso inaugural como conceito de começo. Por isso parece interessante uma atenção redobrada com o começo, e a pesquisa cuidadosa dos elementos-operadores que engendram séries de relações, em especial a produção de um começo outro. Pois enquanto os cacos da experiência figurem sempre esse universo anterior a toda gênese, anterior a toda forma, já sabemos bem por onde ir – a experiência fragmentária, a ausência de um sentido teleológico, o vazio do sujeito, etc., cabendo, de maneira ilustrativa, retornar a mesma citação de Arfuch usada anteriormente:

...a concepção bakhtiniana do sujeito habitada pela alteridade da linguagem, compatível com a psicanálise, habilita a ler, na dinâmica funcional do biográfico, em sua insistência e até em sua saturação, a marca da falta, esse vazio constitutivo do sujeito que convoca a necessidade de identificação e que encontra, segundo minha hipótese, no valor biográfico – outro dos conceitos bakhtinianos – enquanto ordem narrativa e atribuição de sentido à (própria) vida, uma ancoragem sempre renovada. (**arfuch**)

Bourdieu, que se posiciona com desconfiança em relação à biografia e à história de vida, que não morre de amores pelo “valor biográfico”, traça, no entanto, uma disposição para a configuração da narrativa biográfica que não se afasta em nada daquela adotada por Arfuch, Starobinsk, entre outros. Nessa disposição encontramos repetidamente a experiência disforme, as-significante, vazia de sentido, fragmentária, dispersa, figurando o registro pré-biográfico e, então, a narrativa que passa a ordenar a vida, produzir a biografia. Bourdieu, aceitando tal oposição entre experiência caótica e narrativa ordenadora, limita-se a atacar tal princípio ordenador por seu caráter ilusório, excessivamente civil, oficialesco, ou de “carteira de identidade”:

Tudo leva a crer que o relato de vida tende a aproximar-se do modelo oficial de si, carteira de identidade, ficha de estado civil, curriculum vitae, biografia oficial, bem como da filosofia da identidade que o sustenta, quanto mais nos aproximamos dos interrogatórios oficiais das investigações oficiais – cujo limite é a investigação judiciária ou policial... (**bourdieu-ilusao**)

Diante dessa figuração que contrapõe a potência da narrativa à negatividade da experiência, procuro infletir-me, pensando com Rodrigo, com Maura, mas também com alguns outros. É que, ao me deparar com essas estranhas escritas, seja nos livros de Maura e Rodrigo, seja na literatura de Beckett, Kafka, Clarisse, Fijman, Panero ou Artaud, percebo que o problema talvez possa ser colocado de outro modo: o sujeito, antes de esvaziado, continua demasiado pleno; os mecanismos de identificação demasiado sólidos e bem preparados de antemão; a “atribuição de sentido” já feita e bastante segura, o corpo (auto)biográfico (assim como o literário, mnemônico, subjetivo, psíquico, etc.) é cheio, gordo, totalitário. Assim, o que essas escritas operam, como problema inicial, são as quebras (“Isso eu quebro e vou quebrar mais. Eu quebro. Eu quebro. Quebro. Chegou a polícia e me algemou.” (rodrigo)). Basta lembrar como Maura precisa contrapor-se, sempre, a um outro regime de biografização, recusar uma descrição de pai, uma significação de divórcio, de Deus, etc. Com Rodrigo se passa algo parecido. Antes de reencenar o drama do sujeito, que não é mais uma substância, mas se produz através de uma narrativa para retornar ao mesmo lugar (à identificação), iniciam o processo de fratura e desfiguração dos ícones identitários que enclausuram a subjetivação, o pensamento, a linguagem e a vida em seu sentido biográfico. Operam aberturas por essa via de desmoronamentos ao mesmo passo que se afastam dos processos neuróticos e neurotizantes de construção de sentido. Quando

se inicia uma narrativa sobre si, o rosto¹, ou seu espectro, já está presente e por isso é preciso efetuar quebras, operar por buracos, desníveis, curvas, para que se possa começar alguma coisa que não seja o recomeço do mesmo:

Submeti-me muitas vezes a esse estado de absurdo impossível, para tentar fazer nascer o pensamento em mim. Somos alguns, nesta época, a querer atentar às coisas, a criar em nós espaços de vida, espaços que não existiam e que não pareciam poder encontrar lugar no espaço. (**artaud-pesanervos**)

É por essa via que surgem o chip e o grilo, enquanto operadores de um início, que se constitui como fratura. Eles não representam nada, não encenam a fábula da doença mental (embora se conectem imediatamente ao hospício, ao delírio e ao Haldol), eles operam, fazem conexões, reivindicam novos elementos e possibilitam séries narrativas, constituem a superfície de inscrição onde efeitos são produzidos: efeito de humor, de corte, de delírio, de tragédia ou de poderes superiores, mas também efeito autobiográfico e de subjetivação singular. É através do chip-grilo que começa a se distribuir um conjunto de elementos. “Engoli um chip ontem. Danei-me a falar sobre o sistema que me cerca. Havia um eletrodo em minha testa, não sei se engoli o eletrodo também junto com o chip. Os cavalos estavam galopando, menos o cavalo marinho que continuava no aquário.” (**rodrigo**). É com o chip que ele começa a falar e, ainda que

¹ “[...]deve-se ter o rosto de seu papel, em determinado lugar entre unidades elementares possíveis, em determinado nível em escolhas sucessivas possíveis. Nada menos pessoal que o rosto. Até mesmo o louco deve ter um certo rosto conforme o que se espera dele.” (**deleuze-parnet**)

se possa supor a existência de falas anteriores, por certo não se trata do mesmo falar e é assim que essas falas não ascendem à superfície do texto, ainda que devam existir nele, como tudo aquilo que não faz parte das séries de processos desencadeados pelo chip, isto é, como resto, como aquilo com que se rompe, aquilo que foi fraturado pelo chip, pelo gesto inaugural do chip, pelo início de uma nova fala.

2.3 O grilo

Mas não se pode falar somente do chip, pois trata-se de um elemento composto ou que torna-se composto a partir do momento em que surge o grilo, por um procedimento de justaposição e assimilação. “Mamãe mal chega, mal vai. Ele continua achando que engoliu um chip. Ela diz que tudo começou há uns dez anos, quando achei que havia engolido um grilo” (**rodrigo**). É pela intervenção de uma outra fala que o grilo emerge, ele possui outra origem, está indexado a outro conjunto de elementos, evoca um universo outro que aquele do chip e ao mesmo tempo acopla-se a ele, o justapõe e duplica. O grilo é sua outra face, e engendra outros regimes de fala que não cessam de chocar-se contra as falas desencadeadas pelo chip. O grilo procura situar-se como origem do chip, origem da origem, em uma espécie de ‘foi aí que tudo *realmente* começou’. É assim que a doença mental, o delírio, a esquizofrenia, o hospício são ativados pelas operações do grilo: duplicação, justaposição e choque. O grilo visa capturar o chip por esses procedimentos, ele o envolve através de sua própria ordem discursiva, se

constitui como o evento real através do qual o chip delira. Ao mesmo tempo, o grilo conserva toda a sua inocência de objeto comum no mundo, enquanto o chip passa a se constituir como figura fantástica, doente, que precisa ser exorcizada. “O grilo que engoli é o mesmo chip de hoje. Ele é doente mental, esquizofrênico. Tem distúrbio delirante, tem delírios persecutórios. Ninguém acredita numa pessoa com distúrbio delirante e delírios persecutórios” (**rodrigo**). Não é fácil livrar-se desse tipo de duplicação, pois todo um aparato passa a se formar em torno do grilo. No entanto, ele continua seu estranho caminho de ir e voltar, talhando os elementos, experimentando novas conexões, sacando uma coisa, substituindo por outra, assim o grilo ganha pelo menos uma segunda dimensão.

Vejamos de perto. O grilo aparece do exterior, tem sua gênese em um outro, precisa de uma outra voz para inserir-se no texto. É a mãe quem primeiro introduz o grilo, e o faz, como mostrado, enquanto negação do chip, enquanto aquilo que contradiz sua existência e o faz passar para um plano delirante do qual, no fim das contas, o próprio grilo já é parte, pois nunca foi sequer engolido: ela diz que “*achei* que havia engolido um grilo”. O grilo, ainda que imaginário (*achei* que), comporta um nível de realidade maior ou mais fundamental que o chip e o confronta desde uma exterioridade, desde a voz de um outro que não é um outro qualquer, mas um outro normal, que não delira, que não está internado em um hospício, em suma, um outro que permite traçar uma linha de divisão radical nesta justaposição chip-grilo ou grilo-chip, um outro que faz com que o chip seja revestido de um caráter patológico do qual é preciso sair, e do qual para sair,

em primeiro lugar é preciso retornar ao grilo.

A relação de duplo toma aqui o caráter de uma falsa representação que é preciso ser denunciada, 'não há chip, o que há é no máximo um grilo e ainda assim não houve nada que tivesse sido engolido'. Essa é a primeira dimensão do grilo, estrangeiro, introduzido por um outro, por uma voz sóbria, por um discurso que constitui o chip como delírio e se opõe a ele, como desmascaramento ou revelação do delírio. Esse elemento que é introduzido de fora, no entanto, passa a ser trabalhado, reposicionado, reoperado. Não é que deixe de operar os procedimentos para os quais foi introduzido, mas ao chocar-se com o regime de falas do chip, ao envolvê-lo e dominá-lo, não pode deixar de, ao mesmo tempo, ser contaminado por ele, de se embaralhar nessa estranha unidade. "Tudo começou com um grilo. Havia um grilo naquele primeiro dia. Havia um gene também. Da mesma forma não, mas de outra forma." (**rodrigo**). É que o chip passa por um regime esquizo que ao deparar-se com o regime neurótico pelo qual emerge o grilo, não choca-se contra este da mesma forma. Antes, são dois choques distintos, que fraturam o duplo chip-grilo, conferindo ao grilo uma segunda dimensão, espécie de segunda pele, ou terceiro olho. O regime esquizo desencadeado pelo chip não se choca com o grilo na forma de uma oposição, não se fecha sobre si diante de uma sobrecodificação operada desde fora. Antes, ele a assimila e a aceita de bom grado, 'sim, havia um grilo, ele estava lá, foi como tudo começou', mas a assimila desfigurando-a, fazendo-a passar a outro plano, a uma infinidade de outros planos, 'havia um grilo, mas também um gene'. Por todo o texto as duas dimen-

sões do grilo serão operadas, a dimensão que inscreve o chip no nível delirante da psicose diagnosticada e que não cessa de ativar um conjunto de outros que o contradizem, (outros sujeitos de enunciação (a mãe, os médicos) outros enunciados (você é um esquizofrênico), outros procedimentos (internamento, medicalização, eletrochoque, sedação, etc.), e a dimensão que assimila o grilo ao chip e o faz penetrar no regime de falas desencadeado por este.

Elementos originários, de potência genealógica, possuem eles próprios origem. A emergência do chip é sem dúvida mais misteriosa, ele começa com o começo, isto é, simultaneamente emerge e produz toda a emergência, é a condição de possibilidade de qualquer coisa. Como a Palavra, com que se fez o mundo, o chip emerge sem preâmbulos. “Um dia eu simplesmente apareci” (Hidalgo, 2011), repetia sempre o Bispo do Rosário. Só assim pode se dar qualquer começo, ainda que se insista em começar no mais distante (no mais localizavelmente distante), no berço, na primeira recordação da infância, ou até em algum antepassado. O grilo, de outro lado, não apenas tem sua origem em um outro como, ao aparecer, se apropria de toda a origem provocada pelo chip, ele a rebate em sua própria superfície (‘não foi com ele, mas comigo que tudo começou’). Mas não se trata simplesmente de ocupar o lugar que era do chip, mas de produzir um outro tipo de começo. Já não é mais o começo absoluto, mas um começo particular, acidental, que se investe de uma relação totalmente outra com o tempo. Com o “Engoli um chip” o passado é abolido, já não tem a menor importância, o que se passa é simplesmente o início de uma fala marcada por

uma disjunção, por algo inaugural, enquanto que com a substituição efetuada pelo grilo parece formar-se uma espécie de tempo biográfico total, com seus nascimentos, infâncias, traumas, etc². É porque a introdução do grilo, ao proceder a duplicação que reveste o chip com o signo do delírio, o circunscreve a um momento negativo na história total de um sujeito, momento de interrupção a partir do qual só pode se iniciar o erro e a doença: “Que engoliu grilo que nada! Você está louco. Cruz credo, você precisa ser tratado” (**rodrigo**). A doença mental começa com o grilo, com um outro que introduz o grilo. Assim, uma das vias de inscrição do delírio é essa relação com o tempo que supõe a unidade de um sujeito e sua quebra, a interrupção do regime normalizado de subjetivação. Desvio da lira (**markito**), afastamento de um processo de subjetivação implicado na constituição de um rosto.

O rosto constrói o muro do qual o significante necessita para ricochetear, constitui o muro do significante, o quadro ou a tela. O rosto escava o buraco de que a subjetivação necessita para atravessar, constitui o buraco negro da subjetividade como consciência ou paixão, a câmera, o terceiro olho (**platos3**).

O grilo localiza no tempo a origem desse desvio, o momento singular em que tudo passa a desandar. O faz, no entanto, sempre através da alteridade de um outro rosto, que rei-

² “Essa vida organizada como uma história transcorre segundo uma ordem cronológica que também é uma ordem lógica, desde um começo, uma origem, no duplo sentido de ponto de partida, de início, mas também de princípio, de razão de ser, causa primeira, até seu término, que também é um objetivo” (**bourdieu-ilusao**)

vindica a identificação (o retorno à identificação). É assim que o delírio só se constitui por essa intromissão, pela entrada obtusa de um outro, de uma alteridade que opera papel regulador, que institui os limites da fala, isto é, que opera a legislação do bom uso dos elementos-operadores (“Todo mundo caga/ regras também” (INTERNET³). É o inverso da intercessão, movimento que investe contra a criação por coágulos, barreiras, regras, bloqueios. Há uma espécie de performance da normalidade que é operada nessas intromissões e que acaba sempre por recorrer ao “direito absoluto da não-loucura sobre a loucura. Direito transcrito em termos de competência, exercendo-se sobre uma ignorância, de bom senso no acesso à realidade, corrigindo erros (ilusões, alucinações, fantasmas), de normalidade se impondo à desordem e ao desvio” (**foucault-microfisica**). O grilo opera esse aparecimento e essa proliferação de uma alteridade hostil, que procede por “captura mágica” (**platos5**) ou por “normalização” (**foucault-emdefesa; foucault-osanormais**). Patologização dos desvios que não se contenta em afastá-los, mas investe sobre eles, procura capturá-los, religá-los ao grande corpo da identificação. “[...]o Estado dispõe de uma violência que não passa pela guerra: ele emprega policiais e carcereiros de preferência a guerreiros, não tem armas e delas não necessita, age por captura mágica imediata, “agarra” e “liga”, impedindo qualquer combate.” (**platos5**).

O chip, por sua vez, também designa uma grande perturbação, mas em outra ordem. Não é o pesadelo da doença, mas a vigília da perseguição, é a CIA quem pode estar envolvida,

³ Blog de Rodrigo, <http://lowcura.blogspot.com.br/> acessado em 21/12/2014

mas também a KGB, e já se sabe que a perseguição pode levar à morte. Dois conjuntos de séries distintas são produzidas. Duas séries igualmente persecutórias, inscritas em registros particulares. O chip agencia uma série de acontecimentos, ele está sempre fazendo algo e mesmo fazendo fazer, “Engoli um chip que faz com que eu faça tudo isso, até o que eu não quero.” (**rodrigo**). Chip que faz quebrar, chip que faz falar, chip que pode matar: “Quero morrer de tudo, menos por causa de um chip que engoli.” (**rodrigo**). Perseguição da CIA e da KGB, e, por outro lado, o chip capturado, apresentado como inverossímil, chip perseguido, acusado em sua origem, engendrando outro tipo de elementos persecutórios: o Haldol, os médicos, as injeções de “Benzeta”, os procedimentos para “melhorar”, o hospício, etc. Dupla face do grilo-chip, que faz falar um lado de dentro e um lado de fora, mas esses lados não deixam de se revirar um no outro, de duplicar, triplicar as variações.

É que esse estranho artesanato dos elementos-operadores não se reduz ao projeto de um difícil diálogo entre dois mundos (“o mundo dos chamados normais e a liberdade dos outros” (**maura**)). Por certo o chip desencadeia processos persecutórios que a presença do grilo ora denuncia, ora impulsiona e complexifica. Também é certo que o grilo ativa um conjunto de outras vozes; que evoca o delírio e a sanidade. Mas as operações são sempre parciais, como que propositalmente malfeitas, prontas a serem interpeladas por uma segunda ou uma terceira operação, pela emergência de outros elementos, pelo reposicionamento de um elemento antigo, etc. Isso faz parte dos problemas da origem e do começo. Se tudo começa com um chip

e um grilo, esse processo de começar, no entanto, não se configura em uma teleologia dos elementos-operadores, que faria com que cada elemento subsequente aparecesse como o desdobramento dialético dessa origem. Antes, a própria origem vai sendo avariada pela série de operações e outros começos se inscrevem, pois sempre se pode engolir outras coisas e falar tantas mais.

Uma vez, virei uma planta por uma hora de sessão. A mulher pensou que eu estava em estado catatônico. Ela ficou nervosa. Foi a mesma coisa que fiz com uma namorada, e ela teve a mesma reação. Fiquei sem falar e parado. Como se tivesse engolido uma baleia. Durante uma hora, a baleia que estava dentro, estava fora, e eu vivi preso dentro de um manicômio.(rodrigo)

2.4 O espelho e os cacos

A origem e o começo se dão muito mais como puro aparecimento (“Um dia eu simplesmente apareci”), ao mesmo tempo em que o procedimento de início faz aparecer outros começos, permite a entrada (através do grilo) de inícios antagônicos e de reivindicações de origem situadas através de uma exterioridade. Por isso dizia que o texto não para de recomçar, de se oferecer um outro lado, uma nova linha. Assim, afasta-se da compulsão de identificação fixada por Arfuch como origem do “espaço autobiográfico”. Não procede pelo labor da construção de uma subjetividade, com seus dramas e reviravoltas. Antes, Rodrigo muitas vezes dispõe seus elementos-operadores como pequenas bombas, que o permitem encontrar no “espaço autobiográfico”

outros espaços, sabendo extrair das coisas o seu avesso. A autobiografia capaz de liberar fluxos esquizo opera pelo menor, pelo minúsculo, precisa transformar tudo em pequenos cacos, talvez permitindo revelar a fragilidade das gordas “atribuições de sentido”:

Detesto espelho. Espelho só serve pra mostrar como a gente piora com o tempo. A primeira coisa que quebrei lá em casa foi o espelho. Nem me importei com os sete anos de azar. Depois fui pras bebidas e, tomado de uma loucura inconteste, fui jogando, uma a uma, as garrafas de uísque no solo. Ficou um lugar perigoso. Um mar de cacos de vidro. Algumas coisas não quebraram, como o vidro da grande mesa da sala, que se mostrou inquebrável. Havia coisas que se derretiam só de tocar, que se autodestruíam com um afago, e outras que se mantinham impávidas.[...]

Isso eu quebro e vou quebrar mais. Eu quebro. Eu quebro. Quebro.

Chegou a polícia e me algemou.

Levaram-me pro Pinel.

Por que você quebrou?

Quebrei, porque sou feito de cacos e quando os cacos me convidam, desordeno tudo. Tudo estava muito calmo. Menos eu. Engoli um chip. Bebi um chope na rua e botaram um chip dentro do chope. Engoli o chip que faz com que eu faça tudo isso, até o que não quero.

Mas eu só podia me ferir com tantos cacos, ainda mais andando descalço pelos cacos.
(**rodrigo**)

A quebra do espelho é a exigência do tipo de início que venho descrevendo. Se é com os cacos que os processos de

autobiografização podem se iniciar, é preciso que estes sejam primeiro produzidos por um gesto inaugural, uma grande crise ou destruição. Mas essa crise precisa ser bem posicionada, pois estamos acompanhando um movimento que é o avesso do drama. A destruição perpassa uma série de objetos, o espelho, as garrafas, a mesa de vidro. As unidades vão sendo desfeitas, embaralhando-se, cacos entre cacos. Não se trata de recompor nada, de impor nenhuma reorganização, mas de desordenar tudo, de criar a dispersão como superfície de inscrição, de onde se pode começar. Mas é tudo mais complicado, existem intervenções, paradas. A dispersão é marcada por inúmeros perigos, por uma fragilidade que lhe é própria, tudo beirando sempre o abismo, os cacos podendo ferir. Mesmo assim é preciso mergulhar na dispersão. Sou feito de cacos, eles me convidam. Estranha identificação, que não é a mesma produzida pelo espelho. Há um espelho, garrafas de uísque, uma mesa de vidro, “Tudo estava muito calmo. Menos eu”. Então ele transforma todas aquelas unidades identificáveis em um mar de vidro, uma multidão de pedaços. Quando o jogo dos reflexos acaba, no entanto, é preciso que chegue a polícia, que haja o hospício, que um grilo substitua o chip. Não se trata, no entanto, de fazer o elogio ingênuo da crise, da violência, da destruição, mas de seguir a produção engendrada por tais inflexões na narrativa.

É por isso que a escrita de Rodrigo é tão explicitamente polifônica, incorporando diversas vozes. Mas essa polifonia é marcada por choques, trombadas: um grilo e um chip, um espelho e seus cacos, o real e o fictício. Na circunscrição de dois regimes de fala distintos vemos serem desencadeados processos

antagônicos de biografização. Se podemos entrever um conjunto de narrativas que emanam de um exterior e que constituem o rosto da doença mental, enquadrando o chip no modelo representacional do delírio, esse conjunto narrativo se torna, ele próprio, material autopoietico, reapropriado, desfigurado, inserido em outros procedimentos. Rodrigo transforma tudo em cacos que possibilitam deslocamentos, embaralhamento das oposições. Mais adiante veremos os jogos entre delírio e ficção, loucura e ficção científica. Assim, para seguir seus processos de autobiografização, precisamos nos afastar de modelos realistas, que fazem pensar por distinções rígidas entre o real e o fictício, de um lado, e que capturam o delírio por procedimentos de duplicação.

O problema pode ser duplo. Onde, quando, como, começa a experiência? Mas também a narrativa e a escrita. A escrita pode facilmente tornar-se problema de expressão, de espelho e distorção⁴. De outro lado, pode-se colocar o problema da significação, das atribuições de sentido, dos processos de subjetivação que supõem a experiência como matéria amorfa, fragmentária. Supõe-se que os cacos deveriam servir de matéria prima para a fabricação de um rosto biográfico, isto é, de um sujeito reconhecível e situável em uma história de vida (história ilustre ou anônima, heroica ou fracassada). O rosto, no entanto, em sua dupla dimensão, significativa e subjetiva (no sentido da interioridade suposta “por trás” do rosto), situa-se sob a narrativa

⁴ Ver, por exemplo, o esforço de **lejeune** em relativizar o problema da referencialidade em autobiografia, conferindo um peso menor à semelhança entre sujeito ‘textualizado’ e sujeito ‘real’, atentando para autoficcionalizações e para a identidade formal, no nível da enunciação firmada no nome.

autobiográfica, como sua superfície, desde o início. Neste nível – da narrativa como instrumento de significação que ordena a experiência caótica –, pode-se também retornar a um realismo biográfico, denunciando o rosto como ilusão, tal como o faz Bourdieu (**bourdieu-ilusao**), para atacar a história de vida produzida através de um regime oficial(esco), que mascara a “descontinuidade do real” revelada pelo romance moderno (Faulkner e Proust são os evocados por Bourdieu). Aqui retorna o problema do espelho e das imagens distorcidas. Bourdieu reconhece a rostificação como solo do fazer (auto)biográfico, mas a toma como ideologia do sujeito totalizante, da identificação, contraposta à realidade fragmentária da experiência. De um lado o real, de outro a retórica, os delírios programados, ideológicos, da identificação.

Diante da escrita de Rodrigo, no entanto, me parece mais interessante apostar na “qualidade produtiva do discurso” (**etnobiografia**), para que as discussões etnográficas em torno da biografia chamam a atenção, tomando como princípio uma contiguidade entre vida e discurso, experiência e narrativa, buscando abrir “espaço para considerar a dimensão poética das narrativas, na qual (...) estórias não apenas refletem o real mas o dão forma” (**vania**). Essa perspectiva interessa aqui, na medida em que esse movimento de dar forma não se fecha em uma totalização, mas opera a abertura para os processos esquizo de um incessante refazer (entrecruzamento de séries narrativas díspares, mas também repetição de uma mesma narrativa, alternando, distorcendo, desfazendo e refazendo). Por isso me interessa tomar esse movimento pelas desfignações que engendram um

refazer. Rodrigo introduz o princípio da desordenação como lógica de manipulação dos elementos-operadores no processo de produção autobiográfico (“porque sou feito de cacos e quando os cacos me convidam, desordeno tudo”). Processo de produção inesgotável, de variabilidade incessante, mas que não se faz através do “vazio do sujeito”, da falta primordial (da falta como começo), mas dos procedimentos de esburacamento do rosto, de esvaziamento de um corpo pleno (um rosto) ou de produção de um vazio, ainda que algumas coisas eventualmente se mantenham “impávidas”. A autobiografia esquizo começa por avariar o rosto, por reivindicar um novo solo, por traçar como superfície de inscrição um lugar antibiográfico. É que, “Tudo estava muito calmo. Menos eu”. É assim que o rosto pode ter “um grande porvir, com a condição de ser destruído, desfeito, a caminho do assignificante, do assubjetivo” (**platos4**). Minha descrição procura se situar precisamente no nível deste “dar forma”, que parece se iniciar pela quebra de uma série de formas virtualmente presentes, entre elas a (auto)biografia, por isso falo em biografização.

Por essa via o texto se auto-replica, começa cindido, investido por duplicações que só depois serão desfeitas, deslocadas, recapturadas. Começo polifônico, passando pelo outro, situando um lugar de enunciação marcado por mecanismos que visam desautorizar, fazer joguinhos entre o verdadeiro e o falso, o real e o delírio, oferecer o enquadre justo ao processo de biografização⁵. A controvérsia é a primeira superfície do texto, se

⁵ A busca por tal enquadre pode ser encontrada mesmo na bibliografia que incide sobre *Todos os cachorros são azuis*, aproximando-o de Hospício é Deus

anuncia desde a primeira página:

Engoli um chip ontem. Danei-me a falar sobre o sistema que me cerca. Havia um eletrodo em minha testa, não sei se engoli o eletrodo, não sei se engoli o eletrodo também junto com o chip. Os cavalos estavam galopando. Menos o cavalo-marinho que nadava no aquário.

Ele tem um problema mental. Será que tem alguma sequela? No fundo deste meu mundo, lá no quarto escurecido por doses de Litrisan, veio um psiquiatra e baionetou uma química na minha celha esquerda. Enquanto outro puxava a minha banha, esticando e esticando para que não sentisse a injeção de Benzetacil. (rodrigo)

A linha traçada pela doença mental encerra o processo de autobiografização em conjuntos de diagnósticos. O louco inicia sua *carreira* (**goffman-manicomios**) no momento em que sua biografia lhe escapa, passa a ser narrada por outras vozes, em poucas frases (“Ele tem um problema mental”, “Ele é esquizofrênico”). A biografia atravessa essa linha e então, até segunda ordem, está perdida. Mas não são todos que podem percorrer tal linha, “Só o pessoal de branco pode frequentar aquela linha impura” (**rodrigo**). São eles que detém o controle, que vão visando corrigir processos de biografização através de seus instrumentos químicos, institucionais, discursivos, etc. O grilo é apenas o primeiro instrumento da psiquiatrização, ainda que não seja de origem psiquiátrica, mas materna. São várias instâncias,

através da insistência no pacto lejeuneano, como no trabalho de Graciane Cunha, *A urgência de ser: uma análise sobre a escrita autobiográfica em Todos os Cachorros são azuis e hospício é Deus*, exposto no site dedicado a Rodrigo (<http://www.rodrigodesouzaleao.com.br/>).

o haldol, o cubículo, o eletrochoque, o grilo, sempre dispostos em torno de algum jogo que passa pela verdade:

Um dia ainda sobrevivo pra mostrar todo esse jogo sujo (**rodrigo**)

A verdade pode ser uma invenção malfeita e, ainda assim, convencer todo mundo. Basta usar da força. Ou abusar da credence. (**rodrigo**)

Assim, Rodrigo vai inscrevendo essas outras vozes, desde o início. Pode ser a mãe, o pai, ou mesmo o chip a rebater seu discurso, mas muitas vezes as vozes não são remetidas a nenhum sujeito específico, mas indexadas pelo discurso indireto livre (“Ele tem problema mental”), formando, tal como vimos em Maura, um outro opaco, ou um conjunto de outros. A opacidade que marca a consrução do outro no texto se dá, no entanto, por operações distintas em relação àquelas empregados por Maura. Em *Todos os cachorros são azuis*, as vozes outras passam sempre pelo registro da doença mental, instituindo a desautorização das falas do autor. Cada elemento é contradito em seu emprego, mesmo o Haldol:

Por alguns segundos lembrei-me de algo que havia acontecido no dia anterior. Eu havia quebrado toda a casa com uma fúria gigantesca. Nunca mais tomo Haldol na minha vida.

Foi por você não ter tomado o Haldol que você ficou assim, diz o chip. E eu começo a falar: Só no Anhembi é tupi. Só no Anhembi é tupi. (**rodrigo**)

A opacidade do outro só é dissolvida em poucos casos, como aqui, dando lugar a um sujeito identificável, o chip. Mo-

mento singular no texto, que faz convergir as duas séries persecutórias anteriormente identificadas. O chip é quem elogia o haldol. A série de procedimentos para “fazer melhorar” passa a ser inscrita como série complementar da perseguição agenciada pelo chip. Assim, o hospício, o Haldol, os médicos, tornam-se complementos, desdobramentos da perseguição empreendida pela CIA e pela KGB. Por isso é preciso que estejamos atentos ao problema dos inícios, pois o duplo chip-grilo não configura uma origem acabada, mas um conjunto de possibilidades sempre renovado, ampliado. O que era uma disjunção passa a ser, em seguida, uma conjunção, ou então pode se dar o contrário. Mas não há contradição, a não ser que passemos a rebater as operações dos elementos em categorias ideais. O processo dispersivo de autobiografização exige que se possa conceber uma automodelagem múltipla do autor-narrador, que está sempre indo e voltando, indo ou voltando.

2.5 Haldol

Santo Haldol! Diz Lima (**markito-monstros**), ironizando um dos novos messias da saúde mental, produzidos pela psicofarmacologia. O Haldol ou haloperidol é um dos milagrosos neurolépticos, capazes de dissolver surtos, acalmar os ânimos psicóticos. É curioso como no nível bioquímico os neurolépticos, que atuam inibindo a produção de dopamina, provocam o parksonismo, como reverso do surto (**markito-monstros**), engendrando sintomas colaterais como a rigidez facial, o enrolar da língua de que nos falava J., e não raro, aquela característica

baba escorrendo dos lábios dos sujeitos medicados. O Haldol literalmente atrofia, emudece, lembrando mais uma vez o relato de J. Seu próprio nome, por um sinistro paralelismo, pode atrofiar a língua. Convido o leitor a tentar repetir em voz alta algumas vezes a palavra Haldol sem enrolar a língua. Não estou interessado, no entanto, nos procedimentos bioquímicos de salvação ou emudecimento, ou, talvez, de salvação por emudecimento, mas na morfologia do Haldol como elemento-operador no processo de autobiografização encadeado por Rodrigo.

Uma das faces do Haldol, como elemento, passa sem dúvidas por tal atrofia. Ele está ligado ao conjunto de procedimentos para fazer melhorar. Como vimos anteriormente, o chip é quem sai em sua defesa, precisamente ao disputar a significação do surto (“Foi por você não ter tomado Haldol que você ficou assim, diz o chip”). O Haldol não pode ser apreendido individualmente, pois está, de saída, ligado, enredado, inscrito como componente em uma maquinação coletiva. Falar do Haldol implica o delírio, as duplicações, o hospício, o grilo, Rimbaud e Baudelaire. Por vezes, o Haldol pode ser mesmo o carro chefe do circuito:

Muitos remédios são azuis, entre eles o Haldol. Eu tomo Haldol para não ter nenhuma ilusão de que morrerei louco, um dia, num lugar sujo e sem comida. É o fim de qualquer louco. (rodrigo)

Tudo passa pela arte de engolir, “Estou engolindo tudo, o tempo todo”, “Engulo os remédios. Um dia, engoli três. Outro, engoli quatro. Não sei ao certo o que devo fazer para melhorar”

(**rodrigo**). Como os procedimentos para fazer melhorar podem, no entanto, passar ao nível da atrofia? Precisamos ampliar o leque dos elementos, o Haldol percorre espaços vastos de mais. Estamos com Rodrigo, mas também há Rimbaud e Baudelaire. Eles estão presentes, formando diálogos inusitados, incitando isso ou aquilo, produzindo novas relações, interrompendo ou cortando narrativas.

Rimbaud tirou do bolso um boneco do coringa e me disse, você tem o sorriso do Coringa. Não sei se você é uma alucinação minha ou se sou uma alucinação sua. (**rodrigo**)

Curiosas alucinações. “É verdade que as alucinações são coisas negativas. Mas bem que poderiam ser doutrinadas para ser positivas” (**rodrigo**). Baudelaire está sempre um pouco apagado, mas Rimbaud é protagonista, está fazendo fazer. É preciso uma bela dose de ironia, no entanto, quando estamos sendo interrogados:

Muitas pessoas devem se perguntar se Rimbaud teve culpa de eu ter quebrado toda a casa. Claro que foi Rimbaud quem me deu a ideia.

Quebra tudo. Mostra que você é homem. (**rodrigo**)

O incidente do espelho é também remanejado muitas vezes, quebra-se em muitos pedaços. Foi Rimbaud, foi o chip, o grilo, o Haldol, a falta de Haldol. Tudo convém a uma automodelagem que espedaça a si mesma, a uma escrita que opera no

registro da dispersão. Com o método de ir e voltar é impossível capturá-lo de uma só vez, por um golpe único. Parece que estamos sempre muito adiantados ou muito atrasados na tarefa de segui-lo. Como o perseguidor de Molloy, vamos progressivamente nos dessubjetivando, entrando em um registro em que a captura é ela própria capturada. Onde está mesmo o Haldol? “Depois do Haldol, muito pouca gente vê santo ou ovni” (**rodrigo**).

Deleuze dizia ser preciso fabricar seus próprios intercessores, já que a intercessão não consiste em um encontro, em uma troca, mas antes em um desencontro, em séries de desvios que engendram criações. Não importa se são reais ou imaginários, ficções ou alucinações. Rimbaud e Baudelaire são seus intercessores, Rodrigo talvez seja minha própria alucinação. Temos muitas, alguém tem um Foucault, o outro tem um Walter Benjamin ou mesmo um Adorno. O importante é o que se produz no choque da intercessão:

Rimbaud aparece na hora dos vendavais.
São ventos que o trazem e me fazem viver
enrolado em seu cachecol. Fuma maconha.
Desmancham perto de mim as baforadas que
Baudelaire dá no seu cachimbo. Ele me diz
que é um pai de santo. Ele me diz que tem
poderes. Renova minha linguagem. Eu acre-
dito piamente nele. Rimbaud é a tempe-
stade. Baudelaire é o vento. Um toma éter.
O outro, cocaína. Triste, sou apenas aquele
que descobre que os remédios coloridos en-
gordam e fazem, cada vez mais, eu não con-
viver com estes meus amigos de longa data.
O que é a vida sem amigos? Sou como Em-
manuel Bove que secretamente amava os
amigos que não tinha. Sou amigo dos meus

olhos. Eles só veem o que quero. Olho pelos meus óculos coloridos e vejo tudo em preto-e-branco. Tudo parece um filme de Bergman. **(rodrigo)**

O Haldol, junto aos procedimentos para fazer melhorar, faz os intercessores sumirem. O que resta então, senão a asfixia? O Haldol, como dizia J., emudece, e sufoca. Ao visar interromper os processos *patológicos* de autobiografização (“Ele continua achando que engoliu um chip”) ele é, no entanto, apropriado, recolhido, torna-se elemento-operador do processo. O Haldol, a sua maneira, também participa das muitas intercessões que constituem o processo de autobiografização de Rodrigo. O chip, o grilo, Rimbaud, Baudelaire, Haldol, o cachorro azul, todos eles funcionam como instrumentos minúsculos, veículos do pensamento e da escrita, mesmo quando veiculam sufocamentos.

Na minha voz um grito.

Mas o Haldol me segura. Segura meus gritos, sussurros. **(rodrigo)**

Eu tomo Haldol para não ter nenhuma ilusão de que morrerei louco, um dia, num lugar sujo e sem comida. **(rodrigo)**

2.6 Hospício

Você não deve escrever sobre o hospício.

Não. Todo mundo tem um hospício perto. Ou é a sua bolsa que é um hospício. Ou a sua casa. Ou ainda a carteira de dinheiro. Muita coisa pode ser um hospício. Não falo de desorganização, falo de hospícios mesmo. **(rodrigo)**

O hospício é tão lindo quanto um cemitério, diz Rodrigo. O hospício territorializa a escrita, circunscreve o lugar da enunciação, ainda que não a capture plenamente. É como uma superfície mínima, a partir de onde se pode ir, paradoxalmente, a toda parte. A princípio estamos no cubículo, mas do cubículo Rodrigo se desloca pra todos os lados, temporais e espaciais, vai a São João da Barra engolir o grilo, ou então quebrar os espelhos da casa da família, ou ainda beber o chope que continha o chip. É o ir e voltar, procedimento dispersivamente metódico. Mas o hospício pode também se deslocar, como na passagem citada acima, pode estar em qualquer parte, é preciso saber identificá-lo, pode estar na carteira, em um livro, uma pessoa ou mesmo em uma dissertação. Mas isso não é uma metáfora, “falo de hospícios mesmo”. O hospício é o desdobramento da crise, a consequência da quebra do espelho, interrupção da trajetória biográfica, mas também mecanismo de correção do processo de autobiografização.

O chip precisa dar lugar a um grilo, “Ele tem um problema mental”. O chip passa a fazer parte de uma série delirante, de um processo patológico de autobiografização. A interrupção do processo implica na justaposição de uma biografia acabada, encerrada pelo par “Ele tem um problema mental”, “Ele é esquizofrênico”. Então começam as baionetadas químicas, como diz Rodrigo. Processo de correção, engenharia do eu, tal como descrita por Goffman:

A instituição total é um híbrido social, parcialmente comunidade residencial, parcialmente organização formal; aí reside seu especial interesse sociológico. Há também outros mo-

tivos que suscitam nosso interesse por esses estabelecimentos. Em nossa sociedade, são as estufas para mudar pessoas; cada uma é um experimento natural sobre o que se pode fazer ao eu. (**goffman-manicomios**)

Mas a engenharia do eu está sujeita, no entanto, a fracassar, por mais sofisticados que sejam seus dispositivos químicos, discursivos, institucionais. Existem aqueles que não podem ser remodelados, que escapam a toda e qualquer aparelhagem psi. Para o bem e para o mal conservam sua singularidade. J. é um desses que vai e vem de internações e, quando não está preso em um hospital psiquiátrico, mora no CAPS, do lado de fora, dorme nos bancos ou no telhado. Impossível de ser transformado em um “robô normalizado” (**markito**), fica abandonado, literalmente nas arestas das máquinas de fazer melhorar.

Tinha momentos de lucidez. Eram poucos, mas tinha. As drogas usadas às vezes tem ação sobre o organismo. Mas tem gente que não melhora nem com remédio. Pra que serve internação então? Pra reunir o entulho humano. (**rodrigo**)

Não quero fazer aparecer um hospício abstrato, que permitiria passar das considerações de Maura às de Rodrigo, ignorando as discrepâncias históricas. Aqui, no entanto, importa fundamentalmente seguir os modos de inscrição do hospício na narrativa de rodrigo, assim como fiz anteriormente, com Maura. Se estamos em um outro contexto, mais do que a bibliografia historiográfica, é o autor quem pode melhor nos dizer:

Há muito que não se fazia mais a operação de lobotomia. As práticas de eletrochoque só eram ministradas com sedação. Havia a luta antimanicomial. Mas onde colocar as pessoas que não tem família e são casos perdidos? [...] Os médicos tratavam as pessoas no varejo. Você vai tomar choques, mas é com sedação. [...] O choque com sedação não provoca aquela tradicional contração muscular. O resultado é o mais próximo de um tique nervoso. (**rodrigo**)

Tudo era um pouco ficar calado o tempo todo como se ninguém merecesse que você fizesse algo nobre e importante.

Nós só fazemos eletrochoque com sedação. O doente não sente nada. Quem sabe levando uns choquinhos ele volte ao normal? Quem sabe tudo volta ao normal? (**rodrigo**)

Mas não eram só remédios, haviam também outros tipos de terapia. Rodrigo, que notadamente gosta bastante de desenhar e de pintar, participou de uma dinâmica envolvendo o desenho, que acaba funcionando no texto para sintetizar a inscrição do hospício:

Agora cada um vai fazer um desenho. Fiz um Cristo crucificado. Agora cada um vai mostrar o seu desenho.

O meu desenho é o céu e o mar. É quando o céu se encontra com o mar no infinito.

No meu há um colibri pondo o pólen em cada estrela da noite.

Você e o seu desenho.

É como eu me sinto, um ser crucificado. Antigamente, todo mundo que era diferente ou

representava algum perigo era crucificado. Hoje em dia fica em lugares como hospício, que é a melhor forma de não melhorar. (**rodrigo**)

Superfície da crucificação, enquanto espaço de engenharia do eu, que passa, como aludido anteriormente, pela engenharia e correção dos processos de autobiografização, o hospício procura impor, primeiramente, a *mortificação do eu* (**goffman-manicomios**), constituir procedimentos de esvaziamento de si, de quebra com o passado, marcado pela patologia. Esses procedimentos não deixam de ser capturados pela narrativa, através da emergência de um outro elemento, o cachorro azul:

Eu costumava andar com um cachorro azul de pelúcia [...] Estou sem o meu cachorro azul aqui, estou despido do que sou. Na prática não sou ninguém. Não adianta eu gritar socorro. Aqui todos estão sendo levados a algum lugar pior. E o inferno não é o pior dos lugares. (**rodrigo**)

Ao corpo cheio, identitário, da autobiografia, Rodrigo opõe o corpo-despedaçado do processo de autobiografização.

Momento de parada, reorganização, passagem, o hospício despedaça, mortifica, apenas como procedimento de fazer melhorar, veículo de uma recomposição ou normalização. O hospício precisa devolver ao sujeito o rosto ou, mais do que isso, a potência de fabricar o rosto. Assim, permuta a autobiografização por uma autobiografia, coesa, identitária, encerrada. Lejeune (**lejeune**), um dos mais importantes teóricos da autobiografia como gênero literário, tem como figura imprescindível para suas reflexões o nome, sob a forma da assinatura ou firma.

A identidade entre autor, narrador e personagem só pode se efetuar pela segurança inabalável, civil, do nome. No entanto, Rodrigo tem suas desconfianças e emprega o cachorro azul para operar a reabertura ao processo de autobiografização, que tem por princípio, a destruição do nome próprio:

Meu cachorro azul não tinha nome. Nada que eu gosto tem nome. Tudo que é perigoso tem nome. O nome não é dado a alguém para diferenciá-lo. Senão nenhum nome seria igual. O nome é dado para você se igualar ou ser diferenciado dos outros. Ele voa. Ele anda em aeronaves. Ele é o meu cachorro azul. (**rodrigo**)

2.7 Corpo-despedaçado

Tudo se torna material na arte da desfiguração, basta que seja extraído, quebrado, caqueado, e depois recomposto, posicionado, transformado. Isso não significa, no entanto, retornar ao corpo identitário: corpo biográfico, ordem narrativa, pensamento-organismo, todas as formas da asfixia. Naturalmente, foi Artaud quem melhor compreendeu a necessidade de escapar dos organismos:

O Mal, para Artaud, é não poder pensar. O engarrafamento provocado pelo excesso de organismo, pela sua presença vampirizante rói sua imaginação, desespera sua alma, estrangula, como um animal malvado, sua vontade de se apossar do pensamento-bomba para incendiar o mundo dominado pelo organismo (**lins**)

será que eu quero meu normal de volta? Não sei bem sobre o grilo e o cachorro azul. São somente animais azuis. (rodrigo)

O importante é fazer alguma coisa com os cacos, sejam eles quais forem. Um grilo que se intromete em uma narrativa particular, mas que pode servir para alguma outra coisa, pode tornar-se cúmplice do chip, ou azul como o cachorro azul. A escrita nada mais é que arte de recolher elementos, inventar relações, produzir efeitos: ficcionais, (auto)biográficos, delirantes, de perseguição policial. Aqui, escolhemos uma linha particular, a dos processos de autobiografização, mas é inútil querer reduzir o texto a uma linha, engarrafá-lo em um gênero, já que o próprio processo de autobiografização se apropria de vários outros gêneros e, reversamente, é por eles incorporado. Em *Todos os cachorros são azuis* não podemos saber se estamos seguindo uma autobiografia, um romance policial, de ficção científica; se o delírio é uma ficção ou se a ficção é delirante. Por isso a questão do gênero está sempre afastada. O interessante, antes, é entender de que modo podem se dar as articulações, que tipo de composições formam. “Com quantos paus se faz a canoa da realidade? Com quantos morteiros se afunda o barco das coisas?” (rodrigo).

Deleuze já aproximava a literatura ao delírio, mas não para encontrar a doença, os sintomas, mas a positividade fabuladora do delírio, que arrasta a língua para um estado fora de si, fazendo-a encontrar o inesperado, escapar às amardilhas dos regimes normalizados de subjetivação (“Dir-se-ia que a língua é tomada por um delírio que a faz, precisamente, sair de seus pró-

prios sulcos” (**deleuze1997critica**)). Rodrigo não posiciona a escrita como instrumento, mas é tomado por ela, torna-se peça, componente da escrita:

Cuspo bolas de sabão. Viro um trem que vai indo sem saber onde parar. Me transformo numa máquina que escreve e ela escreve o que quer que eu escreva. Ataco uma formiga vorazmente e vou arrancando pêlos do meu sovaco. Faço uma depilação. Tiro de mim pegadas. Calafrios. Certezas. Coisas que deveria fazer. Tiro de mim enguias ferozes e cubro meu abdômen com algodão doce. (**rodrigo**)

Extraí de si mesmo os pedaços, materiais da escrita. Fabrica um presente tão denso quanto esburacado. Um conjunto de linhas o atravessa, o faz voltar a outros eventos, reais ou imaginados. Presente dispersivo, recheado de passagens, caminhos, atravessamentos. Podemos compor a linearidade da narrativa, o início no cubículo, a saída do cubículo, a volta para casa, a invenção do Todog, o retorno ao hospício, a morte fabulada e o fim. No entanto, a linearidade é apenas o suporte para as múltiplas passagens, assim como o nome é apenas a unidade formal para as múltiplas disrupções, singularizações, desvios.

2.8 Temível louco

Naquele dia em que a chuva abundava, foi internado o Temível Louco. Temível Louco, quando pequeno tinha atitudes psicopáticas. Já havia matado muita gente, segundo rezava a lenda. Temível louco me deu um beijo na face direita e deu duas voltas em volta de mim, disse que seria meu amigo. Isso foi na

minha última internação. Não sei se lembra de mim.

Era hora do almoço e estavam todos os loucos na fila quando chegou o Temível Louco, que cuspiu onde queria, urinava onde queria, defecava onde queria, peitava os enfermeiros, e só não era líder, porque louco tá cada um na sua paranóia. Louco não pensa na coletividade. (**rodrigo**)

É através de Temível louco que algum tipo de perseguição policial ganha espaço na narrativa. Ele tem medo de Rodrigo, ainda que não se saiba bem o por quê (“Devia temer minha voz. Sua voz não tem nada. Nem grave é” (**rodrigo**)). Igualmente misterioso será o assassinato de Temível, na calada da noite, trazendo para o hospício os policiais infiltrados, detetives A e detetives B. Evidentemente Rodrigo está entre os suspeitos.

Ouvi um berro lá de dentro. Corri pra ver e Temível estava emborcado num canto do seu quarto. Quem matara Temível Louco? Foi você. Ele tinha medo de você. Você vai ser crucificado. Temível tivera um ataque cardíaco. Ninguém viu. Mas tinha um louco que repetia que eu era o culpado. Foram infiltrados entre nós detetives A e detetives B para ver quem matou Temível. Eu era inteligente e já tinha sacado que os policiais estavam infiltrados. (**rodrigo**)

Rimbaud é o primeiro a acusá-lo, antes mesmo dos investigadores, mas ele é também um suspeito. Baudelaire é seu álibi, mas está sempre afastado. São os contornos de mais uma série persecutória. Os policiais B e os policiais A pressionam, Rodrigo resiste, mas não pode deixar de questionar a si mesmo sobre a morte de Temível:

Rimbaud surgiu rebolando e cantando Light my fire.

Foi você quem matou ele. Foi você Você matou Temível Louco.

Passei a conviver com mais aquela paranóia na cabeça. Não sabia mais se tinha alguma participação na morte de Temível. Rimbaud dizia que sim. **(rodrigo)**

A perseguição acaba por se dissipar quando os policiais B chegam a conclusão de que não foi Rodrigo quem matou Temível. Restam, no entanto, as dúvidas despertadas por Rimbaud. O que interessa aos processos de autobiografização é esse sentimento de perseguição que se instaura pela terceira vez. A primeira série persecutória pode ser composta por garganta - chip - CIA - KGB; a segunda por garganta - grilo - delírio - Haldol - Hospício, e a última se dá no plano do inquérito policial em torno do assassinato de Temível Louco. As duas primeiras séries podem ser justapostas, como elicitado anteriormente, mas a terceira não deixa de participar no corpo despedaçado da autobiografização. Há um sentimento de perseguição, ele já estava lá, há muito tempo:

...sempre me senti um ser perseguido. Ando nas ruas sempre olhando para trás e de vez em quando saio em desabalada correria. Uma vez meu psiquiatra pegou um ônibus comigo, só pra provar que não havia problema nenhum em andar de ônibus no Rio, na zona sul. Morreu em 2000 paus mais o relógio. O ônibus foi assaltado. **(rodrigo)**

Mas mesmo a perseguição, que asfixia, é sempre transformada, encontra novas formas, novas séries, outros objetos.

A asfixia da perseguição encontra ar nas passagens, no engendrar de um segunda, terceira série persecutória por que passa a escrita e a biografização. Procedimento de ir e voltar que é máquina anti-captura.

2.9 Todog, a língua universal

Na série linear que sustenta o texto, Rodrigo sai, por fim, do hospício.

Andava pela casa e me sentia um ser livre. A liberdade estava nas pequenas coisas: ver os e-mails, abrir a geladeira. Agora era preciso ser saudável. Abrir as coisas. Fui abrindo a caixa de fósforos. Abri o gás. Abri o fogo. Abri a caixa com incenso. Fui abrindo, abrindo, abrindo como se estivesse abrindo e descobrindo as coisas pela primeira vez. Parecia que tinha ficado um século fora de casa. Estava tudo igual, mas diferente. (**rodrigo**)

Ainda que ouvessem resquícios do hospício (“Os remédios me faziam tremer e babar”), tudo estava tranquilo e ele ia abrindo as coisas, fazendo o jogo normal. No entanto, há um sonho que dispara a última série narrativa, que é também a que mais radicalmente embaralha as noções de ficção e autobiografia, precisamente pela justaposição entre ficção e delírio. O sonho traz à luz o Todog, a língua que poderia reunir todos os seres. Há uma dose de perspectivismo como base do Todog.

Homens com crina de pássaro falavam um idioma que eu não entendia. Eu tinha uma teoria estranha: a de que cada animal da Terra tem um planeta onde sua inteligência é

igual a humana e eles sobrevivem como nós. Assim, os besouros tinham a besourolândia; os patos, a patolândia. Será que não estava sonhando com a Disneylândia? Havia uma língua que congregava todos os seres do universo. Mas cada um falava a sua língua. K d pocua besourfez biologic Todog.

Acordei de súbito, ouvindo o eco da palavra Todog. Anotei o código e coleí na cortiça. (rodrigo)

A linguagem normal, que consiste nesse abrir as coisas, a geladeira, o e-mail, o fogo, etc., dá lugar à *teoria estranha* do Todog, surgida por revelação. Configura-se então, uma última missão, próxima a algum tipo de literatura fantástica, digamos, borgeana. É preciso estabelecer a comunicação plena, desvendar essa língua surgida nos sonhos entorpecidos pelos remédios, que permitiria unir e não mais segregar. A missão encontra ressonâncias com um movimento de autobiografização a que aludi, sem, no entanto, descrever, que trata dos efeitos de poderes superiores e que não deixa de se apresentar sobre a forma da desautorização, ou da narrativa imediatamente rebatida por um outro. Além disso, constitui mais um dos reposicionamentos do grilo:

Um dia, salvei uma casa de seus cupins malditos, algo sobrenatural. Os cupins estavam incrustados em tudo. Deixei cupins apenas nos chifres do diabo. O resto dos lugares ficaram livres dos cupins. Eu já manifestava ter poderes aos 15 anos de idade. Era um verdadeiro emanador de poderes transcendentes. Havia engolido um grilo que se movimentava no meu pulmão.

Que engoliu grilo que nada!

Você está louco! Cruz credo, você precisa ser tratado.

Ele está ótimo. Precisa é de umas boas porradadas,

E apanhei de tamburete. (**rodrigo**)

O Todog surge e ativa configuração semelhante, de um lado os poderes superiores em que está implicado, de outro, a imediata desautorização. Mas antes disso, através de um anúncio de jornal, o Todog se torna coletivo Todog e depois religião Todog (“De reunião Todog transformamos aquilo em religião Todog”). Rodrigo, naturalmente, é nomeado Primeiro Todog por seus seguidores.

O sonho se repetia, mas sempre com uma palavra nova. Sentia-me especial por estar recebendo aquelas mensagens. Achava-me um vidente universal. Alguém que ia ter respostas para o cosmos. [...]

Para o meu pai aquilo era loucura pura.

Quer que eu te chame de Todog. Dog em inglês é cachorro.

Não é dog. É Todog.

Veja que coisa ridícula. Olha como você se veste com uma bata. Não usa mais calça.

São batas Todog.

E as flores?

Flores Todog.

Tudo é Todog?

Sim, eu estou em tudo. Anhamambé ari-couse proto bumba Todog. (**rodrigo**)

Rodrigo é expulso de casa e passa a estar nas ruas, junto aos cultuadores do Todog, pregando em um albergue ou num

camping abandonado. As movimentações Todog se intensificam rapidamente, os seguidores aumentam, chegam a quinhentos, mais de mil. Tudo consistindo em grandes transformações, de linguagem, de subjetivação:

Cada vez mais sentia menos o meu corpo. Deram-me outros óculos e estes novos óculos me faziam ter poderes estranhos. Como o de me concentrar única e exclusivamente no meu destino. Afinal de contas, não é todo mundo que viveu o que eu vivi. Era necessário se esquecer de tudo, viver menos no passado. Os cachorros eram azuis e no que isso ia dar? Eu não tinha culpa de ver a luz das coisas. Até a luz das coisas estava sumindo e dando lugar a uma nova luz: a Todog lutz vaticerum forbid beach boys club.

Cada vez mais eu dominava a linguagem. Aquela que uniria todos os seres. Eu sabia tanto da linguagem que aos poucos ia deixando de falar português. (**rodrigo**)

Mais uma vez chega a polícia, o hospício é acionado. O Primeiro Todog e seu discípulo, Xuma, são internados, depois passam por julgamento, são presos, condenados a quatro anos de prisão. O Todog continua do lado de fora, e vai crescendo. “Quatro anos se passam rápido” (**rodrigo**). Na saída para a liberdade os seguidores formam multidão, Rodrigo faz discursos, o Todog está mais forte que nunca e então, em momento deveras singular, é assassinado por um fanático.

Jogavam coisas em mim. Calcinhas, sutiãs, cartas, cartazes, papéis avulsos, confete, serpentina, violão, garrafas, copos plásticos. Eu me levantei e acenei para a multidão. De repente, chegou perto do carro um doido fundamentalista Todog e me deu dois tiros. O

homem foi agarrado e gritava, dizendo que ele é que era o Todog.

Briguei entre a vida e a morte. Briguei com a ajuda dos médicos e dos remédios, mas não consegui sobreviver. No meu enterro, Xuma falou que o Todog morreu comigo. Mesmo assim até hoje muita gente diz seguir o Todog. (rodrigo)

A singularidade se deve a esse narrar a própria morte, que transpõe todos os limiares, dissolve a autobiografia como gênero. A morte é o limite absoluto da autobiografia, intransponível, a não ser que... Para os teóricos dos gêneros literários é um problema fácil. Não se tratava, então de uma autobiografia, mas de uma ficção autobiográfica, um romance autobiográfico. Mas os problemas, para o etnógrafo, são mais sutis, afinal, como situar a ficção? A narrativa do Todog introduz de maneira radical o jogo do inverossímil, propondo ao leitor questões embaraçosas, já enunciadas anteriormente. “Com quantos paus se faz a canoa do real?”. Em que ponto podemos traçar a linha da ficção? A ficção é delírio ou o delírio é ficção? Os gêneros literários ou do discurso já sucumbiram, estamos na superfície da dispersão. A perseguição etnográfica só pode prosseguir por indeterminação, seguindo séries irreduzíveis a categorias pré-estabelecidas de delírio, ficção, literatura, entre outras. A questão embaraçosa que Rodrigo permite colocar é a da enunciação dispersiva, fugidia, multivalente, para falar com as palavras de Maura. Quer dizer, quais os limites do processo de autobiografização de um esquizofrênico com distúrbio delirante e delírios persecutórios (“Ele é doente mental, esquizofrênico [...] Ninguém acredita numa pessoa com distúrbio delirante e

como se chama
comosechama
comoteama
comosechama
sechama
amasechama
comosechama
comoteama

Você precisa ir dobrando a língua, até a hora, não sei se você viu, que a língua inverte de ponta cabeça e aí você chega na outra dimensão da língua, o lado espiritual, a língua do lado espiritual, disse J., antes de sair.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos aproximamos de um final e nos deparamos com sua problemática própria. Em relação aos dois textos, fui levado a me debater com diferentes problemáticas de origem ou de começo, atentando para a formação de maquinações que fazem emergir a dispersão como superfície de inscrição dos processos de autobiografização. Isso implicou em um investimento em conceituações e formas de descrição capazes de se afastar tanto da forma dramática da narrativa, quanto das totalizações com que se revestem os regimes dramáticos de subjetivação. Duplo afastamento, que, no entanto, implica não só o problema das origens, mas também o dos fechamentos, das conclusões e finalizações. Por aqui, nas terras escorregadias da dispersão, não há nada de acabado. Seguindo caminhos ainda não domesticados, nos deparamos sempre com uma nova fenda, abertura para outras escritas, novos desvios. É somente quando caímos no modelo dramático que encerramos tudo em alguma grande totalização. Assim, mais do que fechar questões, distribuir pontos finais, unificar aquilo que ficou disperso, cabe aqui retornar brevemente ao conjunto problemático central, vislumbrando suas aberturas.

Chamei a atenção, ao longo de todo o texto, para os rebatimentos que perpassam a enunciação hospiciada. A passagem à condição de louco, em ambos os textos, não deixou de se revelar como a passagem a uma certa forma de desautorização. Foucault (**historiadaloucura**) já chamou a atenção para o silêncio que passou a revestir a loucura no ocidente moderno. Primeiro, o silêncio imposto pelo grande internamento e

pela subsequente invenção do hospício, sob a narrativa libertadora que imputou a Pinel o papel de herói e libertador os loucos das correntes do *Grande internamento*. Freud, posteriormente, teria o papel de devolver ao louco aquilo que lhe havia sido privado por mais de um século no mundo europeu, a palavra. Mas, ainda seguindo Foucault, é possível verificar a constituição de um segundo silêncio. Não mais aquele imposto pelas correntes do Grande internamento e estendido pelas paredes do hospício, mas um silêncio muito mais sutil, marcado por maquinações delicadas, a todo momento ocultadas pelos mais diversos procedimentos, que implicam em sobrecodificações, na desterritorialização da fala louca para o regime discursivo constituído pela patologia. O analista, nesse sentido, é o grande mestre hermenêutica, que possui sobre a voz do paciente o direito pleno. Não quero, com isso, condenar a psicanálise, ou recusá-la de uma só vez⁶, mas chamar a atenção, neste momento, para os procedimentos de sobrecodificação que reenquadram o pensamento, a vida e os processos de autobiografização do paciente em um registro que é, por direito, controlado pelo analista. Tais procedimentos foram acidamente descritos por Maura, como pudemos ver. Em relação à emergência de novas formas de lidar com a loucura, passando pelos saltos da psicofarmacologia, pudemos entrever o retorno ao silêncio tanto em descrições de Rodrigo quanto na fala de J., sobre o Haldol.

O silêncio, as estratégias de emudecimento, sejam elas

⁶ Sobre as potências revolucionárias da psicanálise e seu escamoteamento em categorias ideais que apenas funcionam para governar a vida do outro, cabe a referência a *O Anti-Édipo (antiedipo)*.

institucionais, discursivas ou químicas, não deixam de figurar como pano de fundo dos processos de autobiografização empreendidos por cada um dos autores. Ao procurar explicitar a presença, nos textos, de mecanismos de sobrecodificação ou reenquadramento dos processos de autobiografização, inscritos sob a forma de uma outra locução, apostei, como um dos argumentos centrais de meu trabalho, na oposição entre a biografia acabada e os processos de autobiografização. Diante da desautoridade que investe o discurso do louco, a autobiografia é de pronto vetada, iniciando-se uma batalha em torno de diversos focos de significação, como o pai, em Maura, ou o duplo chip-grilo em Rodrigo. Assim, procurei descrever os movimentos de polifonia agonística, a luta entre a escrita e o silêncio, do ponto de vista de tal oposição, que faz sempre aparecer a biografia plena, seja pela chave da doença mental, seja por mecanismos que visam corrigir o processo de autobiografização. A autobiografia do louco está sempre sob revisão, na mão de algum outro que passa a governá-la, um familiar, um psicólogo, psicanalista, psiquiatra, assistente social, etc. Ao revés, meu trabalho procurou apostar no potencial etnográfico de seguir os autores, suas conceituações, os regimes que impõem a cada narrativa, sem recorrer a uma outra explicação, isto é, a uma explicação da explicação, ou narrativa que permite melhor compreender a narrativa. Ser fiel a este *seguir*, antes, abre a possibilidade da intercessão, de pensar através dos deslocamentos que o outro é capaz de nos provocar, o que implica ver a loucura com outros olhos, através da conceituação de Maura, ou poder situar a problemática da autobiografia em outros termos, de produção que

não se reduz à forma dramática e tampouco se limita pelo verossímil, como nos despedaçamentos engendrados pela escrita de Rodrigo. Os processos de autobiografização me levaram a positivar a dispersão, desconfiando, em relação a esses tomados como loucos, das genealogias definitivas, dos finais acabados, das biografias orgânicas, que naturalizam a vida, e fazem do pensamento e da escrita seus reles simulacros, suportes ou espelhos. Rodrigo ensina a quebrar os espelhos, Maura que a invenção e a autoinvenção estão próximas uma da outra e também, e mais fundamentalmente, da vida que supostamente se deve grafar, em movimentos de abertura contínua, ou de auto-poiese.