

Palestra no âmbito da disciplina de pós-graduação “Literatura, Narrativa e Medicina” (FLC C214) do Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de S. Paulo

26 de Março 2014

Hora: 14h 30m

Slide 2

O desafio interpessoal: da Literatura à Medicina

“We live as we dream, alone.”

Joseph Conrad, *Heart of Darkness*

Introdução

A epígrafe que escolhi, retirada da obra *Coração das Trevas* do polaco naturalizado britânico Joseph Conrad, “We live as we dream, alone,” («Vivemos tal como sonhamos, sozinhos») enfatiza a solidão inerente à nossa condição de seres humanos.

Esta ênfase na solidão como corolário da condição humana convida-nos a encarar uma das actividades mais antigas de que há memória na história da humanidade, o contar histórias, como um acto apostado em mitigar essa solidão, conciliar o homem com o universo circundante, construir pontes de diálogo visando um interlocutor, comunitário ou singular, e assim criar um espaço de partilha em que se procura fazer sentido da experiência vivida. Subjacente a estes exercícios narrativos (mais ou menos elaborados) esteve sempre a nostalgia de fazer emergir do fluxo caótico da experiência um padrão de sentido discernível, tornando o vivido partilhável, e de construir cumulativamente uma identidade pessoal e social a partir dos momentos desconexos do devir individual e colectivo, de vencer o desespero e o sofrimento, de neles projectar um enredo consolatório, adiando o fim inexorável – a morte. Contar histórias correspondeu sempre, afinal, a uma necessidade básica de conciliação do homem com a sua condição de ser mortal e contingente, sujeito a vicissitudes e a forças por vezes incompreensíveis e que não controla, confrontado com a própria vulnerabilidade e com a eminência da

sua finitude. Tal compulsão narrativa agudiza-se, naturalmente, em momentos de crise: de perda, de sofrimento, de catástrofe, de morte.

O contar histórias faz, então, parte integrante das nossas vidas, quer sejamos escritores, quer não, e os estudos literários estão particularmente bem posicionados para nos fornecer os instrumentos e as aptidões de que precisamos para nos apercebermos e sermos capazes de descodificar e lidar com os mecanismos de construção e com os padrões característicos de que essas narrativas se servem, bem como nos permitem interpretar nelas sentidos menos óbvios.

O campo literário – desenvolvimentos teórico-críticos no último século

Valerá a pena invocar alguns dos movimentos teórico-críticos que, ao longo do século XX, foram acrescentando ao exercício da hermenêutica literária um refinamento cada vez mais subtil e enfoques gradualmente mais atentos e valorizadores quer da mensagem quer do intérprete, bem como, mais recentemente, da relação dialógica entre ambos: o texto e o intérprete. Este acréscimo de argúcia interpretativa torna hoje os praticantes da disciplina que estuda a literatura depositários de um saber que cremos de grande utilidade para outras áreas, designadamente para as áreas da saúde e, nelas, em particular para o encontro clínico. Ilustrarei, na primeira parte desta comunicação, os sucessivos contributos que a prática crítica e a teoria literária foram dando, ao longo do séc. XX, para um exercício informado e teoricamente sustentado daquilo que gosto de designar de leitura literária, tornando esta actividade particularmente apta a contribuir para a generalidade das práticas semióticas, em inúmeros domínios da actividade humana.

Um famoso académico da área da literatura, figura centenária e incontornável na cultura norte-americana, M. H. Abrams, considerou o século XX, no que toca à história da evolução dos estudos literários, como estando dividido em duas metades aproximadas: a primeira (até aos anos 60) designou-a de «era da crítica» e a segunda, de «era da leitura». Quis assim chamar a atenção para o que foram as tónicas dominantes em cada uma dessas fases históricas: na primeira metade do séc. a ênfase foi posta no texto, em detrimento do contexto histórico e da biografia do autor, como reacção inevitável aos abusos do biografismo e do historicismo que tinham marcado o século precedente. Já na segunda metade do séc., a tónica recaiu no lado do intérprete ou leitor, como teremos oportunidade de ver.

O primeiro movimento que, sobretudo no mundo anglo-saxónico, protagoniza a «era da crítica» é, então, de cunho reactivo, trazendo à ribalta, entre outros, T. S. Eliot que, como sabem, não foi apenas poeta laureado, mas também um ensaísta e pensador de grande qualidade. Tal movimento, que ficaria na história com o nome de *New Criticism*, se, por um lado, abriu caminho a uma indesejável descontextualização, e por aí viria a ser mais tarde repudiado, teve porém o inegável mérito de recolocar no cerne da atenção crítica o texto literário em si mesmo, até então tomado como mero pretexto para conjecturas intencionalistas de raiz biográfica ou como simples ponto de partida para a consideração do momento sócio-histórico respectivo, em evidente esquecimento da linguagem e dos mecanismos de construção do próprio texto- encarado como ícone verbal. O *New Criticism* dominou sobretudo o mundo académico anglo-saxónico, onde marcaria gerações sucessivas de estudantes, e o método de leitura que utilizou foi popularizado como *close reading* ou leitura cerrada, exactamente por se atacar à letra do texto, sem lhe dar tréguas. Ouçamos o que nos diz T. S. Eliot a este propósito: «notei recentemente um movimento, (...) que, a seu modo, constitui uma reacção salutar, contra o desvio da atenção da poesia para o poeta. (...) O método consiste em pegar num poema conhecido (...) sem referência ao autor nem ao resto da sua obra, analisando-o estrofe por estrofe e verso por verso e extrair, espremer, cardar e prensá-lo, até à última gota, de sentido possível. Poderia chamar-se a este grupo a escola de crítica de “espremer o limão”.»¹

Não se pense, porém, que tal método de leitura se cingiu ao mundo anglo-saxónico. Dado o peso político e o impacto cultural dos EUA, no período após a 2ª Guerra Mundial, o modelo pedagógico e crítico do *New Criticism* repercutiu-se na Europa, senão de forma generalizada, pelo menos nalguns Departamentos de Estudos Ingleses ou, como eram em geral designados na época, Departamentos de Filologia Germânica. A atenção minuciosa à letra do texto não se deteria, porém, neste movimento. A Europa, em particular a França, haveria de importar e incorporar no pensamento crítico dos anos 50 e 60 os resultados das investigações desenvolvidas na Rússia por um grupo de estudiosos de vanguarda que ficaram conhecidos pelo nome de Formalistas Russos. Convém, no entanto, ressaltar as diferenças, desde logo ideológicas, existentes entre os dois grupos. Os Formalistas Russos, nome pejorativo

¹ T.S. Elliot. “As Fronteiras da Crítica”, *Ensaio de Doutrina Crítica*. (2ª ed.) Pref., sel. e notas de J. Monteiro-Grillo, trad. de J. Monteiro-Grillo e Fernando de Mello Moser. Lisboa: Guimarães Editores, 1997. 136-37.

que lhes foi dado pelos detractores, estavam empenhados em construir uma ciência literária. Para tanto procuraram lançar as bases duma Poética, isto é, numa espécie de gramática da literatura, um modelo abstracto trans-histórico capaz de explicar todos os fenómenos literários existentes. Tratava-se dum projecto ambicioso que visava ainda, segundo eles, isolar aquela qualidade peculiar da linguagem literária que lhe conferia esse mesmo carácter literário, e que designaram de “literariedade”. Apesar destas diferenças ao nível do projecto de cada grupo, a verdade é que, na prática, ambos, quer os *New Critics*, quer os Formalistas, se preocuparam mais com a análise minuciosa e a observação aturada do comportamento da linguagem no texto literário, do que os respectivos antecessores. Foi Tzvetan Todorov o responsável pela divulgação das ideias dos Formalistas Russos no ocidente, e designadamente em França onde veio fixar-se, tendo contribuído para o surgimento dum outro movimento crítico importantíssimo no séc. XX, o Estruturalismo. Inspirados pela atitude de rigor e objectividade científica dos Formalistas e pelo projecto da ciência linguística, tal como a concebera Ferdinand de Saussure, com a sua linguística estrutural, os Estruturalistas, baseando-se nos procedimentos gramaticais, tratam o texto literário com objectividade cirúrgica, procurando descortinar no que designam de signos literários relações diferenciais como as que governam as palavras na linguagem; procuram ainda, por exemplo, construir uma gramática da narrativa, identificando funções invariantes definidoras da respectiva construção e género²; no texto lírico, por outro lado, deixaram admiráveis análises onde, por exemplo, evidenciam a relevância de padrões sonoros significativos³.

Mas, comum aos três movimentos a que até agora aludi, é a atenção ao texto, antes ou em vez do contexto. É interessante que Eduardo do Prado Coelho os tenha irmanado quando, na sua obra de 1972, *O Reino Flutuante*, se referiu a todos eles usando a expressão genérica «Nova Crítica». De resto, os primeiros autores estruturalistas começaram por ser encarados como pertencentes ao que foi significativamente designado em França de *Nouvelle Critique*.⁴ E todos, aliás, podem ser vistos como protagonizando, nas palavras de T. S. Eliot, a tal «salutar reacção» aos excessos do biografismo e do historicismo do séc. XIX.

² Vladimir Propp + AJ Greimas

³ Jakobson, “Les Chats de Baudelaire”

⁴ O ensaio de Barthes de 1966, *Critique et Vérité*, foi concebido em resposta a um ataque contra Barthes e alguns outros estruturalistas num artigo de Raymond Picard, intitulado “Nouvelle Critique ou nouvelle imposture” (1965).

Curiosamente, vai ser o próprio Estruturalismo, ou alguns autores dentro dele que ajudam à ultrapassagem desta etapa. Refiro-me a nomes hoje mais conhecidos do grande público como Umberto Eco e Roland Barthes. O primeiro, ao publicar em 1962 o seu clássico, *Obra Aberta*,⁵ e apesar de, neste livro, ainda ser impelido pelo sonho formalista de «individuar a *peculiaridade* da linguagem *estética*», põe a tónica no que designa de «campo de sugestividade» (78) da obra literária que, segundo ele, constitui um convite ao leitor, «um estímulo a uma fruição sempre renovada e mais profunda» (91). Eco sublinha, numa expressão particularmente feliz: «a precisão do mecanismo que [nos] convida ao impreciso» (81). Ao fazê-lo, está a abrir caminho à 2ª grande etapa da teoria e da crítica literárias novecentistas: a «era de leitura», com a sua ênfase no leitor e no seu papel.

Também Barthes, em ensaios como *O prazer do texto* (de 1973) ou «A morte do autor» (escrito em 1968), suplanta a defesa duma lógica interpretativa imanente ao texto, ao mesmo tempo que desvaloriza o papel do autor como criador, encarando-o antes como um *scriptor*, cujo único poder é a capacidade de combinar e entretecer fragmentos de textos pré-existentes, em suma, trata-se duma reescrita, duma actividade palimpséstica, não duma verdadeira criação, em que o papel principal vai ser concedido ao leitor.

Se a noção da obra como palimpsesto antecipa a escrita pós-moderna, a ênfase no leitor e no seu papel activo na construção sempre adiada do texto⁶ chama a atenção para a função fulcral que este irá desempenhar na teoria crítica pós-estruturalista.

É neste panorama que se inserem os movimentos que, nas últimas décadas do séc. XX, sobretudo, redimem esta primazia do leitor: a «estética da recepção» ou «teoria da recepção», na Alemanha, e o *Reader-response Criticism*, nos Estados Unidos. Todos examinam o papel do leitor na literatura e resgatam a sua importância. Por exemplo, no caso de um pensador como Roman Ingarden, na linha de Hans Robert Jauss, que abrem caminho àquelas correntes, chama-se a atenção para as «áreas de indeterminação» ou

⁵ A tradução portuguesa de *Obra Aberta* aqui seguida é de 1971, 2ª ed. da obra, publicada em S. Paulo, pela Editôra Perspectiva, com tradução de Pérola de Carvalho.

⁶ A ideia do eterno adiamento na leitura do sentido do texto, encontramos-lo também numa outra importantíssima figura do séc. XX, Jacques Derrida.

falhas no texto,⁷ as quais possibilitam ao leitor preencher no texto sentidos diversificados.

Se a direcção destas movimentações leva a uma reabilitação do leitor, diversas outras, paralelamente, em gesto reequilibrador e rectificativo, procuram recolocar o contexto histórico na mira dos críticos e dos académicos. Refiro-me ao Novo Historicismo, protagonizado entre outros por um Stephen Greenblatt, que revolucionou, ao menos metodologicamente, o estudo de Shakespeare, por exemplo, e estou ainda a pensar nos Estudos Culturais, movimento também conhecido no espaço britânico por «Materialismo Cultural», dada a sua inspiração marxista. Se o primeiro não enjeitou as lições do *close reading*, que soube combinar com análises contextuais, já o último repudiou tudo o que remotamente pudesse fazer lembrar o que os seus seguidores reputavam ser o elitismo duma orientação estetizante face à literatura. No caso dos Estudos Culturais, a forte determinação de índole ideológico-política, acabaria por ter como efeito, a meu ver, perverso, a tendência para um nivelamento e uma desvalorização do texto literário, encarado como mero documento epocal, idêntico a qualquer outro de natureza diversa: artigo de jornal, tratado religioso, panfleto político, texto científico, etc. O que este movimento trouxe de positivo, na renovada consciência da historicidade da literatura como fenómeno cultural e político e no questionamento do cânone literário, por exemplo, acabou por ser desbaratado na confrontação trazida para o interior das universidades e que opôs os seus defensores aos críticos e aos teóricos da literatura e às abordagens mais preocupadas com uma outra materialidade – a do texto. Foram as chamadas «guerras da cultura», de que muitos de nós estamos bem recordados.

Durante a década de 80 do século anterior, e a par da ênfase no leitor e na leitura, ocorre mais uma inflexão de sentido nos estudos literários, de consequências importantíssimas para o momento que atravessamos: refiro-me à crítica ética, o último movimento de que irei falar nesta primeira parte da minha conversa.

Vimos como os movimentos da primeira metade do séc. XX, mais preocupados com a letra do texto, tenderam a fazer esquecer a noção do texto literário como registo de experiências vividas em contexto. Já algumas abordagens éticas da literatura, pelo

⁷ Veja-se «The Reading Process: A Phenomenological Approach», in Jane P. Tompkins, (ed.), *Reader-response Criticism: From Formalism to Post-structuralism*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1980, 50-69, 58.

contrário, pressupõem o texto literário como lugar privilegiado para os leitores contactarem com certos tipos de experiência humana, com impacto ético-afectivo em quem lê. É o caso de Wayne Booth (numa obra como *The Company We Keep*, de 1988) e Martha Nussbaum (com *Love's Knowledge* de 1990 e *Poetic Justice* de 1996). Ambos acreditam que os textos literários, sobretudo os narrativos, são os melhores mediadores de valores éticos. Paralelamente, os Estudos Culturais, os Estudos Feministas e os Estudos Pós-coloniais do final do séc. impuseram ao texto, a partir de fora, as respectivas agendas políticas, projectando nele as ênfases que pretendiam evidenciar, centrando a atenção em grupos politicamente minoritários como as classes desfavorecidas, as mulheres e os povos colonizados. Ironicamente, movimentos tão diferentes como os que acabo de referir, convergiram numa renovada atenção ao conteúdo das obras.

Porém, uma segunda linha de desenvolvimento no seio da crítica ética,⁸ vem correctivamente pôr a tónica na experiência linguística que inevitavelmente promove a transmissão dessas vivências e condiciona o respectivo impacto no leitor, assim chamando a atenção para a convencionalidade e refracção inerente a toda a representação literária, que não deve ser encarada como mera transposição directa e imediata da realidade. Como nos lembrou recentemente Catherine Belsey: «a mimese imita o mundo, mas não é o mundo; (...) A magia do realismo depende da semelhança em conjugação com a diferença.»⁹

Inspirados pelos escritos filosóficos de Emmanuel Levinas, com a sua ênfase na responsabilidade perante o outro e pelo outro, e tentando simultaneamente repensar e ultrapassar a dicotomia entre forma e conteúdo que se mantinha na raiz das dissensões e das cisões no seio da crítica e da academia, como procurei sugerir atrás, alguns dos representantes desta nova orientação ética na crítica vão substituir uma concepção estática do texto literário por uma concepção dinâmica e uma renovada atenção à textualidade. É o que nos propõe Derek Attridge, em *The Singularity of Literature* (de 2004) ao falar da obra literária como um «acto-evento», como um processo que é essencialmente temporal e que se concretiza na *performance* dum leitor. Ora a obra, como «acto-evento» inventivo, implica a criação dum outro que suscita a necessidade

⁸ ...

⁹ “mimesis mimics the world, mimesis is not the world; (...) The magic of realism depends on the similarity in conjunction with the difference.” (59)

de reajustamentos, quer na situação particular do leitor, quer nas condições culturais em que se dá a leitura. O encontro com a palavra alheia pressupõe, então, uma capacidade de interacção dialógica, uma hospitalidade generosa, capaz de acolher e reconhecer as nuances mais subtis no seu registo e corresponder-lhes em resposta activa e criativa. Ouçamos o que nos diz Attridge a respeito do que designa de leitura literária duma obra (conceito que aqui sigo) **Slide 3**:

Ler criativamente, numa tentativa para responder plena e responsavelmente à alteridade e singularidade do texto, é contrariar a tendência da mente para assimilar o outro ao mesmo, *atendendo ao que nele mal se ouve, registando o que é único* na elaboração da linguagem, do pensamento e dos sentimentos nessa obra concreta. Envolve uma suspensão dos hábitos, uma disponibilidade para repensar antigas posições de modo a apreender o poder inaugural da obra.¹⁰

Em propostas como a de Attridge, percebemos a confluência de alguns dos mais importantes movimentos teórico-críticos que mencionei e de outros que teria sido demasiado fastidioso enumerar: a ênfase no leitor, própria da segunda metade do séc. 20, o *close reading*, a desconstrução (na senda aberta por um Jacques Derrida), uma poética dialógica, claramente inspirada por um seguidor dos Formalistas Russos, Mikhail Bakhtin - eis alguns dos contributos que convergem nesta nova posição e que a tornam, pela maturidade teórica que revela, particularmente adequada a ser apropriada por outras áreas de actividade e por outras disciplinas carenciadas de instrumentos hermenêuticos.

Numa proposta como a de Attridge, a responsabilidade ética pelo outro, pressuposta pelo acto de ler, é uma forma de hospitalidade e de generosidade em que me implico totalmente, envolvendo todas as minhas faculdades cognitivas – as emoções e o meu corpo físico são também chamados a intervir. Daí o risco implícito em qualquer acto intersubjectivo deste tipo: afirmo e aceito algo em que me comprometo por inteiro, antes de saber o que está realmente em causa.¹¹ É assim que me constituo voluntariamente enquanto leitor de literatura, permitindo que, pelo meu acto generoso

¹⁰ “To read creatively, in an attempt to respond fully and responsibly to the alterity and singularity of the text is to work against the mind’s tendency to assimilate the other to the same, attending to that which can be barely heard, registering what is unique about the shaping of language, thought, and feeling in this particular work. It involves a suspension of habits, a willingness to rethink old positions in order to apprehend the work’s inaugural power.” Derek Attridge, *The Singularity of Literature* (London and New York: Routledge), 2004, 80. (Tradução e ênfases minhas)

¹¹ Cf. Attridge, *Singularity* 119.

de atenção e hospitalidade, a obra ganhe existência. O que distingue a experiência ética suscitada pela literatura reside justamente naquilo que singulariza esta última: o seu encenar dos processos fundamentais pelos quais a linguagem opera sobre nós e sobre o mundo. A obra literária exige do leitor uma leitura que faça justiça à elaboração formal desses processos, uma leitura no sentido duma “performance”, um pôr-em-acção e um pôr-em-jogo implicando tanto acolhimento passivo como empenhamento activo, acolhimento do outro e invenção do outro. Porque o outro que a literatura cria é simultaneamente desafiador e vulnerável – o seu poder está na sua fragilidade.

Da literatura para a medicina

A proposta que vos faço é (aparentemente) simples: transpunhamos agora esta exigência radical da leitura literária, tal como a crítica ética a concebe, ainda que com as necessárias adaptações, para o encontro clínico, onde a relação intersubjectiva é também fulcral. Não se trata apenas de estar atento e disponível para acolher na história clínica os elementos mais salientes do enredo que pelo seu relato o doente veicula, mas também de estar receptivo e ser capaz de registar e decodificar a linguagem peculiar usada para o narrar, linguagem essa que, por vezes, pode até entrar em conflito com o ostensivo enredo da história relatada. Inspirando-se no método de leitura do New Criticism – o *close reading*, Rita Charon gosta de usar a expressão *close listening*, para se referir ao tipo de atenção que o médico deve dar ao que o doente lhe transmite. Pela capacidade de registarem o tipo de metáforas utilizadas, a repetição insistente de certos vocábulos ou expressões, o ponto de vista e a sequência temporal adoptados, as ambiguidades, os silêncios ou até as contradições evidenciadas, entre muitas outras características discursivas, os profissionais de saúde ficarão em posição de melhor perceber e mais cabalmente diagnosticar a situação psico-somática particular, única, do doente que têm perante si. Conforme sublinha Rita Charon, na defesa do que designa de «Medicina Narrativa» (por contraste com a «Medicina Baseada na Prova») **Slide 4**:

Se as narrativas são histórias que têm um falante, um ouvinte, um percurso temporal, um enredo e uma ideia-chave, aquilo de que dispomos para delas fazer sentido é o conhecimento narrativo. Tal conhecimento proporciona a uma pessoa a possibilidade de apreender de modo receptivo a complexidade da situação de outra pessoa, tal como esta se desenrola no tempo, quer em textos de romances, em artigos de jornal, em filmes e nas escrituras, quer em situações de vida como as que existem em salas de tribunal, em campos de batalha, nos casamentos ou nas doenças. (...) Ao contrário do conhecimento

científico ou epidemiológico, que procura descobrir aquilo que no mundo natural são verdades universais ou, pelo menos, aquilo que aparece como tal aos olhos de qualquer observador, o conhecimento narrativo permite a um indivíduo perceber acontecimentos particulares que ocorrem com outro indivíduo não como exemplos de alguma verdade universal mas como situação singular, plena de significado.¹²

Esta apreensão e decifração da situação humana específica que, num determinado momento, caracteriza o doente, e que conduz ao diagnóstico, será tanto ou mais competente e eficaz quanto o profissional de saúde dispuser dos instrumentos de análise e interpretação capazes de lhe permitirem fazer sentido do relato que ouve. Parte desses instrumentos, pelo menos, podem ser-lhe facultados pelos estudos literários, em geral e, em particular, pelos contributos dados mais recentemente pela narratologia.

O reconhecimento desta necessária complementaridade entre um conhecimento científico de pendor universalizante, característico das ciências biológicas, e uma abordagem atenta e aberta às ressonâncias peculiares do caso histórico concreto que no encontro clínico e na história clínica vão sendo reveladas, com condicionantes que abrangem tanto as coordenadas culturais específicas como as crenças religiosas, experiências de vida, traumas, expectativas, etc. é o que, em parte, pelo menos, terá levado Lennard J. Davis e David B. Morris a publicar, em 2007, na revista *New Literary History* o seu manifesto a favor do que designam de “biocultures” («biocultura/s»). O texto, intitulado “Biocultures Manifesto”, defende o seguinte **Slide 5**:

Pensar na ciência sem incluir uma análise histórica e cultural seria como pensar o texto literário sem a teia contextual dos conhecimentos discursivos, activos ou dormentes, em momentos particulares. É igualmente limitado pensar na literatura (...) sem considerar a rede de sentidos que podem ser aprendidos a partir duma perspectiva científica. (...) O biológico sem o cultural, ou o cultural sem o biológico, está condenado a ser reducionista, na melhor das hipóteses, e falho de rigor, na pior.¹³

¹² “If narratives are stories that have a teller, a listener, a time course, a plot, and a point, then narrative knowledge is what we naturally use to make sense of them. Narrative knowledge provides one person with a rich, resonant grasp of another person’s situation as it unfolds in time, whether in such texts as novels, newspaper stories, movies, and scripture or in such life settings as courtrooms, battlefields, marriages, and illnesses. (...) Unlike scientific knowledge or epidemiological knowledge, which tries to discover things about the natural world that are universally true or at least appear true to any observer, narrative knowledge enables one individual to understand particular events befalling another individual not as an instance of something that is universally true but as a singular and meaningful situation.” Rita Charon, *Narrative Medicine: Honoring the Stories of Illness*, Oxford: Oxford University Press, 2006, 9. (Tradução minha)

¹³ “To think of science without including an historical and cultural analysis, would be like thinking of the literary text without the surrounding and embedding weave of discursive knowledges active or dormant at particular moments. It is similarly limited to think of literature (...) without considering the network of meanings we might learn from a scientific perspective. (...) The biological without the cultural, or the

Com este termo, “biocultura/s”, pretendem cobrir, validar e consolidar uma multiplicidade de experiências interdisciplinares que já estavam no terreno em inúmeras universidades e que vão desde as «humanidades médicas» (designação e conceito próximo do de «Medicina Narrativa») à história da medicina, passando pela saúde pública, bioética, epidemiologia, estudos de identidade e do corpo, antropologia médica, sociologia médica, filosofia da medicina, “queer studies”, estudos Afro-americanos, etc.

Traçar a génese da divisão entre as chamadas ciências duras e as restantes faz também parte do seu propósito, bem como questionar a legitimidade dessa fronteira, porque, como defendem **Slide 6:**

Afinal, todos os ramos do conhecimento interpretam. A interpretação não é a única coisa que fazem, mas ela constitui um terreno comum de dimensão significativa. (...) A biocultura defende a existência duma comunidade de intérpretes, transversal às disciplinas, intérpretes que estão dispostos a aprender uns com os outros. (416)¹⁴

Os textos literários

Terminado o enquadramento teórico que entendi dever fazer, procurando tornar clara a pertinência e relevância dos estudos literários e da literatura para a formação de pessoal na área da saúde, dedicar-me-ei, na segunda parte da minha conversa, à observação de algumas narrativas breves que põem em evidência em termos ficcionais o desafio colocado pelo confronto com o outro e ilustram a necessidade de que o reconhecimento desse outro seja plenamente tido em conta para que a relação interpessoal não desemboque em incompreensão mútua, julgamento inadequado, medo ou crueldade.

Interessa-me explorar estes aspectos, tal como são tratados nos textos ficcionais que escolhi, como forma de chamar a atenção para a importância dos perigos a que está sujeita qualquer relação interpessoal e, por isso também, a relação que ocorre no encontro clínico.

cultural without the biological, is doomed to be reductionist at best and inaccurate at worst.” Lennard J. Davis and David B. Morris, “Biocultures Manifesto”, *New Literary History*, (2007) 38.3: 411-418, 411. (Tradução minha)

¹⁴ “In the end, all branches of knowledge interpret. Interpretation isn’t all that they do, but it constitutes a massive common ground. (...) Biocultures argues for a community of interpreters, across disciplines, willing to learn from each other. ” (Tradução minha)

Seleccionei três contos de três autores ingleses. Cada um deles visa ilustrar um dos seguintes tópicos: 1º «o outro como desconhecido»; 2º «o medo do incompreensível»¹⁵ e a importância da imaginação» e 3º «o perigo de subestimar o sofrimento alheio».

1 - «O outro como desconhecido»

Para vos falar deste tópico, escolhi o texto de D. H. Lawrence, «Cheiro a Crisântemos».¹⁶ Lawrence, nascido em 1885 e que morreu tuberculoso em 1930, era filho dum mineiro das Midlands e duma professora primária, tendo publicado, entre outros, romances como: *Filhos e amantes*, *O Arco-íris*, *Mulheres apaixonadas* e *O amante de Lady Chatterley*. Foi também poeta, tradutor e ensaísta. Em 1911, no início da sua carreira, publicou o conto que hoje aqui trago.

Trata-se duma história com um enredo muito simples: ao esperar, impaciente e amarga, pelo regresso do marido das minas, ao fim de mais um dia de trabalho, uma jovem mulher, já com dois filhos, e que está de novo grávida, é confrontada com a inesperada notícia da sua morte, ocorrida por sufocação, na sequência duma derrocada no interior da galeria, onde se demorara a trabalhar. Só no momento em que Elizabeth Bates, assim se chama a mulher, com a ajuda da sogra, lava o corpo do pai dos seus filhos para, em seguida, o vestir, é que se apercebe de como ele é um estranho para ela: a inviolabilidade do corpo belo do jovem morto torna-lhe evidente o profundo desconhecimento desse outro, com quem partilhou o quotidiano e a vida íntima, mas cujo íntimo nunca conheceu verdadeiramente. Imersa numa domesticidade feita de dificuldades diárias, que a insensibilizam, numa paisagem rural ameaçada e corrompida pela exploração mineira, onde os vestígios duma natureza pródiga, agora tornada suburbana e algo sórdida, só subsistem simbolicamente nos crisântemos que pontuam laconicamente as etapas duma existência socialmente prevista e programada, a protagonista resvala para um ensimesmamento ditado pelas necessidades imediatas de sobrevivência. Assim se vai esquecendo do companheiro que tem a seu lado, instrumentalizado às funções prescritas de ganha-pão e pai de família, funções que este não sabe ou não pode cumprir. Desiludida e revoltada pelas expectativas frustradas dum

¹⁵ «The fear of the incomprehensible» é uma expressão usada por Conrad no conto «Amy Foster», que a seguir abordarei.

¹⁶ Reporto-me ao texto que aparece no volume intitulado *The Prussian Officer and Other Stories*, ed. John Worthen, Cambridge: Cambridge University Press, 1983, 181-199, doravante identificado no texto como OC.

casamento que lhe trouxe fardos demasiado pesados sem lhe propiciar os meios para lhes fazer frente, amargurada pela escassez de um salário tornado mais diminuto ainda pelo vício da bebida a que o marido se entrega cada vez com mais frequência, Elizabeth ignora o homem e apenas encontra nele o reflexo da frustração dos seus sonhos, a origem das suas angústias diárias: o marido espúrio e ineficaz, o pai ausente que ela não se coíbe de criticar, mesmo diante das crianças, também elas precocemente refêns deste drama doméstico.

Dei-vos uma paráfrase abreviada do conto que não pode substituir a leitura do próprio texto. Passarei agora a ler dois dos passos mais significativos. O primeiro, na contenção emocional do registo naturalista escolhido, toca-nos como uma surpreendente Pietá: **Slide 7** (citação 1)

‘Temos de o preparar,’ disse a mulher. Pôs a chaleira ao lume, depois regressou e, ajoelhando-se aos seus pés, começou a desapertar os atacadores de pele. O quarto estava húmido e mal iluminado, com apenas uma vela, pelo que tinha de se inclinar quase até ao chão. Por fim, tirou-lhe as botas pesadas, e afastou-as.

‘Tem de me ajudar agora,’ sussurrou à velha. Juntas despiram o homem.

Quando se ergueram e o viram deitado na dignidade inocente da morte, as duas mulheres permaneceram tomadas de medo e de respeito. Ficaram paradas por momentos, a olhar para baixo, a velha mãe a chorar baixinho. Elizabeth sentia-se anulada. Via-o: quão inviolavelmente se resguardava em si mesmo. Ela nada tinha a ver com ele, e não podia aceitá-lo. Curvando-se, pôs a mão sobre ele, suplicante. Ainda estava morno, pois a mina onde tinha morrido era quente. A mãe dele segurava-lhe o rosto entre as mãos, e murmurava incoerentemente. As velhas lágrimas caíam em fileira, como gotas de água das folhas molhadas; não chorava, eram apenas as lágrimas que corriam. Elizabeth abraçou o corpo do marido, de rosto e lábios encostados a ele. Parecia estar a escutar, a inquirir, a procurar uma ligação. Mas não conseguia, era afastada. Ele era inexpugnável.

Levantou-se e foi para a cozinha, onde deitou água quente numa bacia. Trouxe sabão, uma toalha de rosto e outra mais macia.

‘Tenho de o lavar,’ disse. (OC 196)

O segundo passo é um momento posterior, perto do final, em que se dá uma espécie de epifania e a morte aparece para repor a verdade até aí arredada daquelas relações humanas, afinal também elas fatalmente à mercê das contingências críticas dum dia a dia apenas ditado pela necessidade de satisfazer necessidades básicas de subsistência. O ponto de vista dá-nos acesso ao íntimo da protagonista, mimando as inflexões do seu atormentado pensamento: **Slide 8** (citação 2)

Ao olhar para o morto, fria e distante, disse para consigo com clareza: «Quem sou eu? O que tenho andado a fazer? Tenho andado a lutar com um marido que nunca existiu. Ele existiu sempre. Que mal fiz eu? Com o que é que tenho vivido? Aí está a realidade: esse homem.» E a alma, dentro dela, morreu de medo: sabia que nunca o tinha visto, tinham-se encontrado no escuro e tinham lutado no escuro, sem saber quem encontravam e com quem lutavam. E agora via, e, ao ver, calava-se. Pois tinha cometido um erro. Dissera que ele era uma coisa que ele afinal não era. Sentira-se próxima dele, mas, todo esse tempo, ele existira sempre à parte, vivendo como ela nunca vivera, sentindo o que ela nunca sentira.

(...) Negara o que ele tinha sido – reconhecia-o agora. Tinha-o recusado tal qual era. E a isto se resumira a vida dela e a vida dele. Estava grata à morte que restabelecera a verdade. E sabia que não estava morta. (OC198)

[D. H. Lawrence. “Odour of Chrysanthemums.” *The Prussian Officer and Other Stories*. Ed. John Worthen. Cambridge: Cambridge University Press, 1983, 181-199.]

Por este conto, se vê como é fácil substituírmos à radical alteridade do outro uma versão domesticada da diferença que nele nos interpela e nos perturba, e a que, por isso mesmo, não somos capazes ou não queremos corresponder e aceitar! Tal como o médico que se agarra à identificação do caso clínico, como é descrito nos manuais e ratificado pelas estatísticas, e se torna cego à situação concreta, singular, que tem perante si.

2) «‘O medo do incompreensível’ e a importância da imaginação»

Para ilustrar este segundo tópico, recorro a um conto do já citado Joseph Conrad que foi de onde retirei a expressão: «o medo do incompreensível». Neste caso, trata-se

dum conto pouco conhecido, “Amy Foster”, do volume *Typhoon and Other Stories*.¹⁷ É um texto de 1903, em que, curiosamente e não por acaso, o narrador da história de Amy é um médico de aldeia, o Dr. Kennedy, que relata ao narrador autoral os acontecimentos surpreendentes do percurso da improvável «heroína». Como é costume neste escritor, de origem polaca, o artifício do recurso a dois narradores e a uma narrativa encaixada não é gratuito e pela apresentação do Dr. Kennedy, ficamos a saber que se trata dum indivíduo muito especial: **Slide 9** (citação 3)

[O meu amigo Kennedy] tinha começado a sua carreira de cirurgião na Marinha e depois acompanhara um viajante famoso, no tempo em que existiam continentes com interiores por explorar. Os seus trabalhos sobre a fauna e a flora tornaram-no conhecido das sociedades científicas. E agora dedicara-se à prática clínica na província – por escolha própria. A sua acutilância mental, agindo como fluido corrosivo, minara-lhe a ambição, julgo eu. A sua inteligência é de natureza científica, com hábitos de investigação, e com uma curiosidade insaciável, acreditando que existe em cada mistério uma partícula de verdade universal. (AF 135-136)

[Joseph Conrad. “Amy Foster.” *Typhoon and Other Stories*. Harmondsworth: Penguin, 1992, 133-162.]

Além disso, o olhar do Dr. Kennedy é «profundamente atento» e ele tem o dom de pôr os outros a falar de coração aberto e uma paciência inesgotável para lhes ouvir as histórias, segundo nos diz o texto.¹⁸

Importa reter estas características pois elas revelar-se-ão significativas, por contraste com tudo o que se segue. A história de Amy Foster traça da protagonista um retrato pouco lisonjeiro: desprovida de atractivos físicos, ela é, além disso, “dull”, i.e., falha de inteligência ou estúpida, um termo usado repetidamente. Contudo, e surpreendentemente, evidencia a indispensável «dose de imaginação para ser capaz de se apaixonar,» e também «para compreender o sofrimento e para ser tocada pela piedade». Por seu turno, Yanko, o protagonista masculino, é o único sobrevivente dum naufrágio ocorrido na costa inglesa, de um grupo alargado de emigrantes oriundos do leste europeu, a caminho dos EUA. Consegue com dificuldade arrastar-se até terra, onde vai dar a uma pequena comunidade rural; está andrajoso, ferido, esfomeado, sedento e

¹⁷ Joseph Conrad, *Typhoon and Other Stories*, Harmondsworth: Penguin, 1992, 133-162, doravante identificado como AF.

¹⁸ “He had the talent of making people talk to him freely, and an inexhaustible patience in listening to their tales.” (AF 136)

desesperado. O seu aspecto assusta mortalmente os habitantes que o rechaçam com brutalidade, incapazes de entender a sua situação e não compreendendo os estranhos sons que emite: é tomado por ladrão, por mendigo, por louco. É irónico o modo como Conrad explora a incompreensão (desde logo linguística) entre os autóctones e Yanko. Vejamos um exemplo eloquente, quando o patrão de Amy, o Sr. Smith, encontra o estranho no celeiro: **Slide 10** (citação 4)

Toda a gente sabe que o Smith tem mau génio, mas a visão duma criatura suja e indescritível sentada de pernas cruzadas no meio de um monte de palha, a balançar-se para a frente e para trás como um urso enjaulado, fê-lo estacar. Então, o vagabundo levantou-se diante dele, em silêncio. Era uma massa de lama e sujidade dos pés à cabeça. Sozinho com esta aparição no meio dos seus fardos de palha, num crepúsculo tempestuoso em que ressoava o ladrar furioso dum cão, **Smith sentiu o pavor de uma estranheza inexplicável.** Mas quando aquele ser, ao afastar com as mãos negras os cabelos longos e emaranhados que lhe pendiam sobre o rosto, como se abrisse duas metades duma cortina, olhou para ele com os olhos negros e brancos a brilhar e com uma expressão selvagem, **a estranheza desse encontro silencioso fê-lo vacilar a sério.** (...) Então uma explosão súbita de discurso rápido e sem sentido convenceu-o de vez de que teria de lidar com um lunático evadido. (...)

Enquanto a criatura se aproximava, a linguagem de modo desconcertante, Smith **(sem se aperceber de que estava a ser tratado como "amável senhor", e exortado, em nome de Deus, a oferecer comida e abrigo)** continuava a falar-lhe com firmeza, mas delicadamente, e a recuar para o outro terreiro. Por fim, logo que teve uma oportunidade, com um arremesso repentino, atirou-o de cabeça para dentro da casa de madeira, e de imediato fechou a tranca. De seguida, enxugou a testa, embora estivesse um dia frio. Tinha cumprido o seu dever para com a comunidade, ao trancar um vagabundo louco e provavelmente perigoso. O Smith não é um homem insensível, mas **na sua cabeça só havia lugar para uma única ideia da loucura. Não tinha imaginação suficiente** para se perguntar se aquele homem estaria a perecer de frio e fome. (AF 146-147 – ênfases minhas)

Quem se apieda dele e intui que o estranho apenas implora ajuda é Amy que, furtivamente, lhe leva um pão e lhe sacia a fome. Com a posterior ajuda de Swaffer, um homem de posses, com um nível intelectual e cultural acima do dos seus conterrâneos, e que, motivado em parte por uma curiosidade particular por tudo o que é fora do comum, se interessa por Yanko, este vai-se integrando gradualmente na comunidade local. Ainda assim, o sentimento de estranheza em relação à terra e aos seus costumes, tão diversos dos do seu país de origem, mantêm-no alienado e infundem-lhe um sentimento

de profunda solidão e até desespero, apenas mitigados pelo casamento com Amy e pelo nascimento dum filho. Finalmente, o filho dá-lhe a esperança de poder vir a ter um verdadeiro interlocutor: alguém que fale a sua língua, a quem possa ensinar as canções da sua infância, que aprenda as danças e as preces que o pai lhe ensinara. Porém, pouco depois do nascimento da criança, começa a gerar-se entre o casal um clima de tensão, porque Amy se sente ameaçada ao vê-lo falar com o bebé num linguajar que não entende. É então que o marido adoece, com um problema pulmonar, agudizado por um inverno inclemente. Febril e semi-consciente, Yanko delira na sua língua materna, que Amy não consegue entender e que a assusta. A certa altura, ardendo em febre, pede-lhe água e, não obtendo resposta, grita-lhe em desespero, mas a mulher, sem perceber uma palavra do que ele diz, fica de tal modo aterrorizada com o surgimento dessa estranha criatura agitada que ela julga enlouquecida e em quem já não reconhece o marido, que foge em pânico, levando o filho nos braços e deixando Yanko entregue à sua triste sorte. Este acaba por morrer nessa mesma noite, de sede, de frio e de desespero. A imaginação e a piedade, que antes haviam resgatado a vida de Yanko, falham agora a Amy, que é vencida pelo medo do desconhecido, daquilo que é incapaz de compreender.

Tal como para a protagonista deste conto, a imaginação aparece em Conrad como um ingrediente indispensável nas relações interpessoais, garantido a abertura e a aceitação do diferente, do incomum, assegurando o salto para nos posicionarmos fora de nós mesmos. Ora, a imaginação parece ser igualmente importante para o clínico, tantas vezes confrontado com o caso inesperado, com sintomas desconstruídos, aparentemente incongruentes, no doente que tem perante si, enfrentando a extrema complexidade da situação singular que surpreende até a melhor preparação científica e a inteligência mais sistemática. O uso calibrado da imaginação pode colmatar o que o estofo científico não prevê.

3) «O perigo de subestimar o sofrimento alheio»

O conto da escritora contemporânea britânica Sue Hubbard, intitulado “Mona Lisa”, e que consta do volume *Rothko's Red*, publicado em 2008,¹⁹ faz parte dum conjunto de dez contos que lidam com vidas femininas, pontuadas pela desilusão, pela dor, pelo sofrimento e pelo trauma. Sem dúvida, como resultado da actividade da autora como crítica de arte, o volume apresenta como característica distintiva o facto de todas

¹⁹ Sue Hubbard, “Mona Lisa”, *Rothko's Red*, Cambridge: Salt Publishing, 2008, 20-29.

as histórias se referirem a pinturas mais ou menos famosas, como acontece no caso da que selecionei.

“Mona Lisa” é um conto que nos relata a história duma menina de escola, Molly, cuja idade não sabemos (deverá andar pelos 8 ou 10 anos...) que, um dia, em vez de ir para a escola, decide vaguear pela margem do canal, desobedecendo às recomendações da mãe que a fizera prometer nunca mais lá voltar (algo que, de imediato, nos lembra o início do conto do *Chapeuzinho Vermelho*). A narrativa é contada do ponto de vista de um narrador onisciente e imparcial que adopta uma visão desapaixonada e objectiva ao descrever as acções sucessivas da personagem ou então se cola ao ponto de vista interior da menina, de modo a permitir ao leitor aceder aos pensamentos dela. Isto cria de imediato em quem lê uma espécie de resposta dupla. Ao dispor duma descrição factual das acções aparentemente imotivadas e ilógicas de Molly e, ao mesmo tempo, ao ter acesso ao fluxo consciente, mas aparentemente caótico, das memórias e associações da criança, o leitor acaba por ficar na posse dos elementos que lhe permitem diagnosticar o caso e concluir a narrativa aparentemente aberta e enigmática que o confronta. Passo a exemplificar com os dois parágrafos que abrem a história: **Slide 11** (citação 5)

A **trança cortada** de Molly jazia no seu colo *como algo morto*. Sentara-se dentro de água de sobrolho franzido - uma mocinha segurando uma **tesoura de cozinha** numa mão e **as pontas esfarrapadas dos seus cabelos** na outra. Empurrou com as **hastes de aço inoxidável** o centro de um dente-de-leão que estava por perto e, então, enraivecida, retalhou o pacote de batatas fritas enlameado que fora deixado no caminho ao seu lado, antes de **esfaquear o reflexo que, do canal escuro e sujo, lhe devolvia uma careta**. Depois disso, **fez um buraco no joelho dos seus jeans**. 'Canalha, canalha, canalha,' rosnou. 'Foda-se, foda-se, foda-se,' disse por entre os dentes, chocada por usar a palavra interdita.

Não havia mais ninguém por perto. Um ciclista passara pela prancha de embarque e, à distância, ao pé da ponte, podia ver um homem a pescar. Dois patos debicavam umas ervas do outro lado do canal, abaixo da fábrica de tintas, e o *esqueleto* enferrujado de um carrinho de bebé espreitava da superfície da água oleosa. *Perguntou a si mesma se, ao cair, teria lá dentro um bebé*. Talvez ainda estivesse no fundo lamacento, com os dedinhos a apertar um *pulso já murcho*, e com o *rosto inchado como uma esponja de banho cinzenta*.

O comportamento claramente auto-agressivo de Molly (assinalado a *bold* na citação), o desespero e a fúria da rapariga, cujas causas o leitor ainda ignora, parecem estar em sintonia com a paisagem suburbana sórdida e surgem associadas a alusões à morte (assinaladas a *itálico*),²⁰ que, de imediato, nos condicionam e preparam para o pior. O que aprendemos depois, no decurso da narrativa, prende-se com o facto de Molly não ter sido capaz de superar o que encara como a perda do seu pai, que ela adora. Este, após ter-se separado da mãe (que Molly odeia e encara como a causa de tudo o que correrá mal na família), tinha ido viver com uma mulher mais nova, Moira, em quem a menina não confia, especialmente por causa «daquele sorriso especial dela que não deixava perceber o que é que estava realmente a pensar. [Molly] nem sabia quem mais odiava, se Moira se a Mãe.»²¹

Acabamos por deduzir que alguns sintomas de perturbação psicológica apresentados por Molly terão induzido a mãe a levá-la à consulta de um tal Dr. Berg; este, por seu lado, procura sossegar a criança reafirmando-lhe que não se devia sentir culpada de nada, mas sem grande sucesso, conforme se deduz do teimoso silêncio que a menina mantém ao longo de toda a sessão.

A referência explícita ao quadro *Mona Lisa* acontece antes da secção final do conto, pelo que pode ser considerada como momento catalisador do respectivo desfecho. Nas suas deambulações ao longo das margens do canal, Molly encontra um homem a passear um cão (substituto realista do encontro entre o Capeuzinho Vermelho e o lobo e, como veremos, momento decisivo nesta história, tal como no conto tradicional). Convencida de que não há perigo, já que, ciente das advertências da mãe, pôde verificar que o homem não queria oferecer-lhe doces (!), Molly faz uma festa ao cão e pergunta qual é o nome deste. «Mona Lisa» responde o homem. E perante a perplexidade de Molly, o homem explica: “‘É uma pintura famosa, querida. De uma

²⁰ A respeito da convergência entre comportamentos de auto-agressão e de auto-mutilação e as tentativas de suicídio ente os jovens, veja-se por exemplo, Abílio Oliveira, *O Desafio da vida*, Lisboa: Coisas de Ler, 2011, 112.

²¹ “that funny smile of hers so you could never tell what she was really thinking. She didn’t know who she hated most, Moira or her Mum.” (RR 25) (Tradução minha)

senhora com um sorriso esquisito. Não se percebe o que está a pensar. Tal como acontece com este aqui’, e apontou, indicando o cão.» (RR 27)²²

Nesta altura, o leitor já sabe que tipo de associações uma tal referência a um sorriso enigmático irá desencadear na mente atormentada de Molly: Moira, a mãe, o ódio que a ambas devota, por serem as causadoras da sua situação presente de privação da presença do pai, do seu sentimento de perda e de raiva. Contudo, o que surge, em vez disso, na mente da menina, como introdução à secção conclusiva imediatamente a seguir, é a referência a uma perda muito mais insignificante: ter acabado de faltar a uma aula de natação, onde tinha iniciado a preparação para a medalha de bronze de salva-vidas.²³ Rapidamente, porém, nos apercebemos do nexos desta associação aparentemente inesperada, já que Molly recapitula tudo o que tinha aprendido na natação relativamente aos procedimentos a observar para salvar alguém que se estivesse a afogar.   então que imagina a mãe (que nunca aprendera a nadar) nesse tipo de situação extrema e imagina ainda como ela própria se atiraria   água, com a intenção de a salvar, mas como, no último minuto, não resistiria   tentação de, em vez disso, a deixar morrer. Conjectura, na ocasião, como o desaparecimento da mãe tornaria a vida mais fácil para todos, especialmente para o seu pai que, acabaria, sem d vida, por voltar para ela, Molly.

Quando, finalmente, a criança se despe e, com apenas uma camisolinha interior e as cuecas, se senta a chorar,   chuva, na relva enlameada, no meio dos detritos deixados na margem do canal, o leitor, tocado por esta imagem de máxima vulnerabilidade e abandono, pergunta a si próprio o que fará ela a seguir, embora se tenha tornado óbvio que, na sua condição perturbada, Molly se identificou com a mãe (com quem partilha o fardo da culpa) e pode, portanto, em gesto extremo, tentar afogar-se ela própria, ou, no mínimo, apanhar uma pneumonia. O parágrafo final do conto, recusando dar ao leitor qualquer desenlace trágico explícito, deixa-nos, tal como o famoso quadro de Da Vinci, numa insustentável indefinição: Slide 12 (citação 6)

Ali esteve sentada durante muito tempo, enquanto a chuva, agora em torrente, lhe escorria pelo corpinho tiritante, até já não saber dizer se era a chuva se as próprias lágrimas que lhe encharcavam o rosto. (RR 29)

[Sue Hubbard. “Mona Lisa”. *Rothko’s Red*. Cambridge: Salt Publishing, 2008, 20-29.]

²² No original: “‘It’s a famous painting, love. Of a lady with a funny smile. You can’t tell what she’s thinking. Just like this one here,’ he nodded indicating the dog.” (Tradução minha)

²³ Cf. RR 27.

Isabel Fernandes – CEAUL / ULICES