

**CENTRO UNIVERSITÁRIO UNIACADEMIA
GESSILENE ZIGLER FOINE**

**HISTÓRIAS DE ADOECIMENTO: NARRAÇÃO DA ENFERMIDADE COMO
DRAMA INTERIOR EM GRACILIANO RAMOS, JOSÉ CARDOSO PIRES E
MIGUEL TORGA**

Juiz de Fora

2021

GESSILENE ZIGLER FOINE

**HISTÓRIAS DE ADOECIMENTO: NARRAÇÃO DA ENFERMIDADE COMO
DRAMA INTERIOR EM GRACILIANO RAMOS, JOSÉ CARDOSO PIRES E
MIGUEL TORGA**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras, pelo Centro Universitário UniAcademia – UniAcademia, área de concentração: Literatura Brasileira. Linha de pesquisa: Literatura Brasileira: enfoques transdisciplinares e transmidiáticos.

Orientador: Prof. Dr. Alex Martoni

Juiz de Fora

2021

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca – UniAcademia

F659

Foine, Gessilene Zigler,
História do adoecimento: narração da enfermidade como drama interior na obra de Graciliano Ramos, José Cardoso Pires e Miguel Torga / Gessilene Zigler Foine, orientador: Dr. Alex Martoni.- Juiz de Fora: 2021.
103 p.; il.

Dissertação (Mestrado – Mestrado em Letras: Literatura brasileira) – Centro Universitário UniAcademia, 2021.

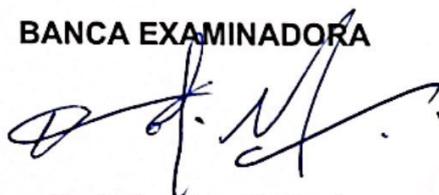
1. Relatos de adoecimento. 2. Narrativas modernas. 3. Graciliano Ramos. 4. José Cardoso Pires. 5. Miguel Torga. I. Martoni, Alex Sandro, orient. II. Título.

CDD: 869.1

FOLHA DE APROVAÇÃO

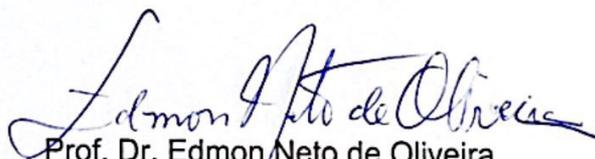
FOINE, Gessilene Zigler. **História do adoecimento: narração da enfermidade como drama interior na obra de Graciliano Ramos, José Cardoso Pires e Miguel Torga.** Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras, do Centro Universitário Uniacademia - UniAcademia, área de concentração: Literatura Brasileira. Linha de pesquisa: Literatura Brasileira: enfoques transdisciplinares e transmidiáticos, realizada no 1º semestre de 2021.

BANCA EXAMINADORA



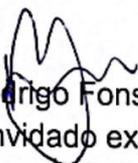
Prof. Dr. Alex Martoni
Orientador

Centro Universitário Academia - UniAcademia



Prof. Dr. Edmon Neto de Oliveira
Convidado interno

Centro Universitário Academia - UniAcademia



Prof. Dr. Rodrigo Fonseca Barbosa
Convidado externo

Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF

Aprovada em: 30/04/2021.

Dedico este trabalho com todo o meu amor e carinho, à minha família:

Laura, Pedro e Ana pois são, com certeza, a melhor parte de mim.

Nilson, meu sempre companheiro e eterno porto seguro.

Dirce, minha mãe, com quem aprendi o valor do estudo e o prazer da leitura.

Gessy, meu pai, onde estiver, sempre meu maior admirador, quem me ensinou o valor do trabalho.

AGRADECIMENTOS

Ao querido Alex (Prof. Dr. Alex Martoni), pois, sem ele, os caminhos, desconhecidos por mim, nunca teriam sido trilhados. Sua competência, sua paciência e seu carinho o tornam um exemplo daquilo que considero um MESTRE.

Aos meus amigos de trabalho da Universidade Federal de Juiz de Fora pelo apoio e compreensão.

Aos meus colegas de mestrado pelo apoio, pela divisão das ansiedades e dúvidas, pelas horas de sala de aula e pelas muitas gargalhadas.

Aos professores da UniAcademia, pelo tanto que me acrescentaram em conhecimento e por me possibilitarem observar o mundo sob uma ótica diferente.

À Universidade Federal de Juiz de Fora, pelo apoio e pelos muitos anos de convivência.

À medicina, paixão de uma vida, sem a qual nunca teria a sensibilidade para trilhar esse caminho.

Meu muito obrigada a todos. Sem vocês, essa jornada não teria sido tão gratificante!

A doença nasce em silêncio. Seja pela
ação de germes, ou substâncias nocivas,
ou por processos endógenos, sutis
alterações processam-se nas células: é a
enfermidade em marcha. Quietamente,
imperceptivelmente, implacavelmente. Em
algum momento, algo acontecerá, a
chamar a atenção da pessoa: uma febre,
uma dor, uma falta de ar, palpitação,
hemorragia. A consciência da
anormalidade desperta a angústia, e a
angústia se expressará em palavras.

(Moacyr Scliar)

RESUMO

FOINE, Gessilene Zigler. **Histórias de adoecimento**: narração da enfermidade como drama interior em Graciliano Ramos, José Cardoso Pires e Miguel Torga. 101 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Mestrado em Letras). Centro Universitário UniAcademia, Juiz de Fora, 2021.

Este trabalho tem por objetivo analisar as possibilidades e os limites que a linguagem oferece na representação da experiência do adoecimento a partir de relatos de autores que vivenciaram o drama da enfermidade. Dentro dessa perspectiva, realizamos a leitura dos contos **Paulo** e **O relógio do hospital**, de Graciliano Ramos; da novela **De profundis: valsa lenta**, de José Cardoso Pires; e do **Diário XVI**, de Miguel Torga; obras cujas escritas são fortemente permeadas pela vivência das enfermidades que acometeram seus autores, respectivamente, uma grave infecção abdominal, um acidente vascular cerebral, e um câncer terminal. O interesse pelas relações entre vida e obra vem sendo renovado nos estudos contemporâneos de literatura, uma vez que há forte expansão nas formas de exposição pública da intimidade, como os diários, os blogs e as autobiografias. Nesse sentido, tornou-se fulcral perguntarmo-nos sobre o que os modos de representação e construção da intimidade nos revelam sobre os próprios processos de produção de subjetividade, aquilo que o filósofo Michel Foucault designou como **escritas de si**. No que diz respeito, particularmente, às formas de escrita, interessamos compreender como os autores em questão transfiguram as vivências íntimas do adoecimento por meio da mobilização de um conjunto de técnicas narrativas, como o fluxo de consciência, a construção do duplo e o emprego de tropos linguísticos. Desse modo, buscamos refletir sobre os limites e fissuras que a representação da experiência do adoecimento impõe ao plano da linguagem.

Palavras-chave: Relatos de adoecimento. Narrativas modernas. Graciliano Ramos. José Cardoso Pires. Miguel Torga.

ABSTRACT

FOINE, Gessilene Zigler. **Stories of sickness:** Narration of illness as interior drama in Graciliano Ramos, José Cardoso Pires and Miguel Torga. 101 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Mestrado em Letras). Centro Universitário UniAcademia, Juiz de Fora, 2021.

This work aims at analyzing the possibilities and the limits/constraints offered by language in the representation of experience of sickness based on narratives of authors who experienced the illness drama. This perspective oriented the reading and analysis of the tales **Paulo** and **O relógio do hospital** by Graciliano Ramos; the reading and analysis of the novella **De profundis: valsa lenta**, by José Cardoso Pires; and the reading and analysis of the Diário XVI by Miguel Torga. These are works whose writings are strongly permeated by the experiences of the illnesses that affected their authors, respectively, a serious abdominal infection, a stroke, and a terminal cancer. The interest in the relationship between life and work has been renewed in contemporary studies of literature, since there is a strong expansion in the forms of public exposure of intimacy, such as diaries, blogs and autobiographies. In this sense, the main point turned to be the question about what the manners or modes of intimacy representation and construction reveal about the processes of subjectivity production, which the philosopher Michel Foucault designated as **self writing**. With regard, in particular, to the forms of writing, we are interested in understanding how the authors in question transfigure the intimate experiences of illness through the mobilization of a set of narrative techniques, such as the flow of consciousness, the construction of the double and the use of linguistic tropes. In this way, we think over the limits and fissures that the representation of the experience of illness imposes on language.

Key-words: Sickness reports. Modern narratives. Graciliano Ramos. José Cardoso Pires. Miguel Torga.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	09
2 RELATAR O DRAMA INTERIOR	14
2.1 PRÁTICAS E FORMAS DE ESCRITAS DE SI	14
2.2 LINGUAGEM E ADOECIMENTO.....	23
3 O DRAMA DA CONVALESCENÇA EM GRACILIANO RAMOS	29
3.1 NA ENFERMARIA: GRACILIANO RAMOS.....	29
3.2 O RELÓGIO DO HOSPITAL.....	36
3.3 PAULO	44
4 O DRAMA DA RECUPERAÇÃO EM JOSÉ CARDOSO PIRES	51
4.1 NA ENFERMARIA: JOSÉ CARDOSO PIRES.....	51
4.2 O DRAMA DA RECUPERAÇÃO EM <i>DE PROFUNDIS</i> , VALSA LENTA. 59	
5 O DRAMA DA MORTE EM MIGUEL TORGA	73
5.1 NA ENFERMARIA: MIGUEL TORGA.....	74
5.2 O DRAMA DA MORTE EM DIÁRIO XVI.....	82
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	91
REFERÊNCIAS	96

1 INTRODUÇÃO

Ela surge mansamente, quase de forma imperceptível aos nossos sentidos. Um desconforto é percebido, uma impressão de que o corpo parece fora de prumo. Há uma fala mansa vinda do órgão do qual se origina. Em um curto espaço de tempo, aumenta a sua intensidade e a presença se torna inequívoca. O corpo reclama por meio de uma latência. Não encontramos mais uma posição de conforto, e outras manifestações se fazem presentes. A boca é tomada pela secura. A agitação se inicia como a querer tirar de si o que traz tanto desconforto. Ela aumenta ainda mais, tornando-se o foco de todo o corpo, o qual passa a se portar de forma estranha. A respiração se acelera, um suor pegajoso e frio toma toda a superfície do corpo. As extremidades e o rosto empalidecem, os olhos ficam vidrados. A náusea aparece, intensa, e a perda dos sentidos pode ocorrer em instantes. E enquanto esse corpo grita, a angústia se instala. A fala se perde ou se transforma em algo ininteligível, o cérebro registra, na forma de sofrimento, a possibilidade da morte. E esse sofrimento aumenta até o limite do insuportável. As ideias se desencontram e o desejo é de fugirmos de nós mesmos. É na busca pela compreensão de como a linguagem dá conta desse drama íntimo da dor e da autoconsciência do adoecimento que traçaremos nosso trajeto nesta dissertação.

Vários caminhos poderiam ser trilhados na busca por essa compreensão. Entre Literatura e Medicina existem afinidades e correlações que podem ser percebidas das mais diversas formas: relatos históricos sobre a medicina, o médico como personagem, histórias de adoecimentos, o autor como paciente, dentre outras. Quando temos o médico como personagem, as histórias se fazem presentes de forma questionadora, como as de Simão Bacamarte, psiquiatra em **O Alienista** (2008), de Machado de Assis; às vezes de forma irônica como o Dr. Purgan, em **O doente imaginário** (2003) de Molière; ou de forma idealizada, como o Dr. João Semana, em **As pupilas do senhor reitor** (1971), de Júlio Diniz. Em todos, o papel do médico sempre se torna central na forma como os escritores desenvolvem suas narrativas, enriquecidas com todas as facetas que o tratar dos doentes pode engendrar.

Grandes médicos e também escritores se sobressaem na história da literatura aproveitando-se de sua vivência junto à profissão para criarem personagens e narrativas ricas em significados e memórias: o escritor russo Anton

Tchecóv descreve, em **Enfermaria nº 6** (1982), a figura do Doutor Andriéi Iefímitch, um médico psiquiatra sem vocação que comanda uma ala psiquiátrica em decadência, e, em **Uma história enfadonha** (1982), relata os últimos anos de Nicolai Stiepánovitch, um professor de medicina conceituado e dedicado à profissão; Guimarães Rosa se aproveita de sua vivência como médico no interior do sertão para embasar romances e contos como **Bicho mau** (2013), relato do conflito entre o universo supersticioso do interior e o conhecimento médico que poderia salvar o protagonista, Seo Quinquim, picado por uma cobra; Moacyr Scliar, médico sanitarista, autor de obras como **A paixão transformada: história da medicina na literatura** (1996), descreve a história da medicina através de textos médicos históricos e, ainda, Pedro Nava, memorialista juiz-forano, autor de livros como **Beira-mar** (1985), no qual relata seus anos como aluno do curso de medicina em Belo Horizonte. Há, ainda, histórias de adoecimentos, como em **A morte de Ivan Ilitch** (2003), de Léon Tolstói, clássico da literatura em que a dor e o sofrimento de um paciente portador de uma doença terminal são relatados, ou em **A montanha mágica** (2019), de Thomas Mann, narrativa do dia a dia de doentes em um sanatório para tratamento de tuberculose, no início do século XX.

Nas possibilidades acima aventadas, geralmente a doença é apresentada de forma indireta, relatada pelo autor por meio de formas descritivas, como se os sofrimentos pertinentes ao adoecimento lhe fossem distantes. Os autores, frequentemente se utilizam de um narrador em terceira pessoa, onisciente, que aborda a condição do enfermo de modo distante e impessoal. Em **Memórias Póstumas de Brás Cubas** (2016), de Machado de Assis, esse aspecto se torna evidente quando há a descrição do adoecimento do Viegas com uma crise asmática grave que termina por matá-lo. Esse personagem apresenta um parentesco distante com Virgília, amante de Brás Cubas, a qual cuidava do doente com interesse em uma possível herança: “Falava, como se pode supor, lentamente e a custo, intervalado de uma arfagem incômoda para ele e para outros. De quando em quando, vinha um acesso de tosse; curvo, gemendo, levava o lenço à boca, e investigava-o” (MACHADO DE ASSIS, 2016, p. 144). O autor, através da fala de Brás Cubas, o protagonista, nos apresenta a dor do enfermo de forma protocolar, atendo-se a enumerar os seus sintomas, mas sem se condover com o sofrimento do personagem. Não sabemos como o personagem percebia internamente a sua dor. Em nenhum momento, o narrador se identifica com o personagem ou dá voz ao

próprio, a fim de que ele descreva por si mesmo a experiência em face do adoecimento. Há uma observação quase técnica que se aproxima de uma análise de sintomas normalmente realizada por um médico, com seu distanciamento e sua racionalidade usuais. Também se observam essas práticas descritivas em um trecho de **O guarani** (2005), de José de Alencar, em que ele nos relata o aspecto de Peri, protagonista cuja etnia dá nome ao livro, ao sofrer os efeitos de um envenenamento: “A fisionomia do índio se tinha decomposto; seus traços nobres alterados por contrações violentas, o rosto encovado, os lábios roxos, os dentes que se entrechocavam, os cabelos eriçados davam-lhe um aspecto medonho” (ALENCAR, 2005, p. 253). Percebe-se a semelhança entre as duas descrições com a adoção de uma narração em terceira pessoa onisciente, através da qual enumera-se os efeitos provocados pelo adoecimento no nível da aparência, mas jamais em seu íntimo.

Há, ainda, aquelas narrativas – talvez as mais intrigantes – nas quais os autores relatam seus próprios adoecimentos. Nesses textos, não há uma intermediação entre o autor e o personagem. Podemos perscrutar a representação da doença a partir de relatos dos próprios pacientes ao se transformarem em narradores de seus dramas interiores. Nesse último modo, a intermediação do médico não se faz presente, estando o narrador muito mais próximo dos afetos e sofrimentos trazidos pela dor da doença. Tal proximidade se dá em virtude de o texto literário atravessar o nível da aparência e buscar uma posição mais intimista e focada no próprio indivíduo, o que se torna um campo amplo para o estudo dos dramas interiores. É nesse domínio que se situam os autores coligidos nesta dissertação: Graciliano Ramos, José Cardoso Pires e Miguel Torga. E é partindo dessa ótica mais intimista que, para melhor entendê-la, nos cabe questionar: como os autores se propõem a representar seu próprio adoecimento? De quais estratégias se utilizam na tentativa de aproximar as narrações de suas vivências à realidade do vivido? A fim de tentarmos compreender esses problemas, propomos a estudar os contos **Paulo** e **O relógio do hospital**, publicados no livro **Insônia** (2002), de Graciliano Ramos; o livro **De profundis, valsa lenta** (1995), do escritor José Cardoso Pires e o **Diário XVI** (1993), de Miguel Torga. Em todos esses relatos, nota-se um esforço na representação do profundo sofrimento impingido pela doença. E é exatamente nessas tentativas de registro da dor, de tradução verbal da vivência do adoecimento que se situa o nosso problema

fundamental, a saber, o modo como a linguagem é plasmada, transfigurada, fissurada, a fim de, se não exatamente **dar conta** de representar a experiência do adoecimento, pelo menos apontar o que acontece consigo mesma quando atravessada pela dor e pela angústia de um enfermo, o que nos permite refletir sobre as suas potencialidades e limites.

Com o objetivo de tentarmos responder às questões acima, nosso trabalho consistir-se-á na apresentação de cinco seções. Na segunda seção, apresentaremos o debate contemporâneo em torno das noções de **escritas de si** e dos gêneros autobiográficos como formas textuais que nos permitem pensar como o gesto de escrever está implicado na construção da subjetividade. Deter-nos-emos, também, sobre o exame da relação entre linguagem e realidade, a fim de compreendermos suas potencialidades e limitações enquanto forma de representação da experiência de adoecimento.

Nas três seções seguintes, estudaremos os autores e os textos citados, colocando-os naquilo que chamamos de **enfermaria**, ou seja, um local onde os pacientes ficam em observação e em tratamento quando adoecidos. Contudo, aqui, o termo ganhará sentido metafórico, sendo utilizado, também, para reforçar a importância das experiências de adoecimento vividas pelos autores em questão na produção de suas respectivas obras.

Na terceira seção, penetraremos no universo de Graciliano Ramos, buscando investigar as relações do escritor com a experiência do adoecimento a fim de refletirmos sobre como ela se transfigura na escrita dos contos **O relógio do hospital** (2002) e **Paulo** (2002). Procuraremos perscrutar neles a forma como o autor dá sentido aos próprios sofrimentos quando enfrenta um quadro infeccioso no abdome que o leva à uma cirurgia, a um pós-operatório e a uma convalescença complicados e acompanhados de dores e agonia.

A seguir, na quarta seção, apresentaremos o lugar da escrita de José Cardoso Pires dentro da história literária portuguesa, num percurso sucinto pelas características de sua obra e colocando em relevo, mais uma vez, a dimensão da experiência do adoecimento na obra de um escritor. Analisaremos seu livro **De profundis, valsa lenta** (1995) na busca das estratégias literárias das quais ele se utilizou para reconstruir o período de adoecimento e de recuperação seguidos a um acidente vascular cerebral que lhe retirou a memória e a capacidade de comunicação.

Na quinta seção, abordaremos uma terceira forma de escrita sobre o adoecimento na forma de diário, o que nos permitirá uma nova perspectivação do problema. Apresentaremos um olhar sobre a escrita de Miguel Torga e de sua posição dentro do universo literário português, seguidas de uma análise do **Diário XVI** (1993), obra em que o autor português apresenta um conjunto de relatos relacionados ao câncer que apresentou e que terminou por levá-lo à morte.

Em cada uma dessas seções, observaremos os autores quanto aos adoecimentos apresentados, aos contextos literários em que suas obras foram geradas e, principalmente, como construíam suas narrativas. Através do estudo dos textos, observaremos as estratégias que cada um dos autores utilizou para representar seu próprio adoecimento de forma a dar conta de aproximar seus sentidos do real, da maneira mais expressiva possível.

2 RELATAR O DRAMA INTERIOR

Nas obras selecionadas para análise nesta dissertação, Graciliano Ramos, José Cardoso Pires e Miguel Torga se debruçam sobre o problema de como relatar o drama interior. Historicamente, essa questão irrompe na confluência de dois fenômenos: por um lado, a emergência de uma concepção moderna de indivíduo enquanto sujeito autoconsciente, cujos atos são orientados pela razão e que se coloca como objeto de conhecimento por meio de uma inspeção interior; por outro, o desenvolvimento de práticas de escrita voltadas a acessar ou emular os estados interiores da consciência. Dentro dessa perspectiva, buscaremos, na primeira parte desta seção, realizar uma incursão histórica voltada à compreensão das diferentes formas adquiridas por práticas de linguagem que Michel Foucault denominou como **escritas de si**. Interessa-nos, particularmente, compreender o papel dessas práticas na constituição da própria noção de subjetividade, de existência de um eu interior, o que nos parece fundamental para se pensar o aspecto nodal deste trabalho: a construção discursiva da experiência do adoecimento. Na segunda subseção, essa concepção será colocada sob suspeita a partir da premissa de que a linguagem não se apresenta em relação de equivalência com a realidade social, questão sobre a qual se ocuparam linguistas (Émile Benveniste), psicanalistas (Jacques Lacan) e teóricos da literatura (Roland Barthes). Dentro dessa perspectiva, formularemos o principal problema sobre o qual esta dissertação debruçar-se-á, a saber: o que acontece com a linguagem quando atravessada pela experiência do adoecimento?

2.1 PRÁTICAS E FORMAS DE ESCRITAS DE SI

O filósofo Michel Foucault (2004) definiu como as **escritas de si** aquelas narradas em primeira pessoa e que agregam, em sua redação, traços ou a própria história de seus autores, embora nem sempre reais. Compreender como essas escritas tomaram forma e vem permeando a produção literária desde o século XIX passa a ser essencial para o estudo pretendido neste trabalho. Também se torna importante, dentro dessa perspectiva, entendermos como as escritas autobiográficas se inserem nos discursos voltados à exteriorização e à consciência do próprio eu.

De acordo com Michel Foucault (1983), nos séculos I e II, os gregos desenvolveram formas de escrita voltadas à constituição de si chamadas **hypomnematas**, nas quais se anotavam citações, relato de episódios testemunhados, reflexões sobre fatos ocorridos e suas repercussões, pensamentos próprios ou de outros sobre situações específicas. Tais relatos funcionariam como uma memória preservada das experiências vividas por si mesmo ou por outros e que, segundo o filósofo francês, teriam a finalidade “não de buscar o indizível, não de revelar o oculto, não de dizer o não-dito, mas de captar, pelo contrário, o já dito; reunir o que se pode ouvir ou ler, e isso com uma finalidade que nada mais é que a constituição de si” (FOUCAULT, 1983, p. 149). Embora essas escritas não apresentassem características da construção de um eu na posição de questionador da própria existência, já apresentavam traços de uma visão individual acerca dos atos e da vida de sua época.

Já as práticas de escritas íntimas voltadas ao desvelamento do eu, remontam a Santo Agostinho. Em suas **Confissões** (2010), o teólogo constrói um texto em que sua subjetividade, suas angústias, seus pensamentos e tudo o mais que lhe ocorria na alma é apresentado a Deus como uma espécie de **autobiografia espiritual** como salientou Diana Klinger (2007). Nesse processo confessional, reconhece-se como pecador e repleto de culpas. Através da escrita de Santo Agostinho, percebe-se como a visão da cultura cristã passa a considerar o ato de conhecer a si mesmo como necessário para que reconheçamos nossas fraquezas e alcancemos, a partir daí, a salvação. O exercício da escrita como meio para autoconhecimento se constitui como forma de transcendência espiritual. Dentro do contexto da cultura cristã à época, era desejável que o sacrifício pelo outro se sobrepusesse ao cuidado consigo mesmo, considerado impuro e imoral. É assim que Diana Klinger, professora de Teoria Literária da Universidade Federal Fluminense (UFF), se refere a esse processo:

Para o cristianismo, a categoria da subjetividade (permeada pelos valores de culpa e pecado) tem correlação com a categoria da verdade; através do mecanismo da confissão como técnica fundamental para a contrição de si mesmo enunciando para um outro as culpas e pecados, como caminho para a ascese purificadora da individualidade em direção à transcendência divina (KLINGER, 2007, p. 29).

Essa característica da introspecção, do conhecer-se profundamente e de se questionar sobre seus próprios desejos e sentimentos, sua forma de estar e de ser no mundo, foi utilizada por Santo Agostinho como um caminho para a verdade e para se alcançar a Deus. E, a partir dessa visão, a escrita de si passou a incorporar características de verdade e de autoconhecimento, adquirindo um caráter de revelação de uma subjetividade que, embora permeada de culpas, levaria à transcendência. Pedro Galás Araújo, em sua dissertação de mestrado, salienta, nesse sentido, que:

A introspecção era um caminho transcendental: a investigação da própria subjetividade seria um caminho para conhecer a Verdade e para se chegar a Deus. Esse entendimento marcou profundamente a história da escrita de si, caracterizando o relato como um instrumento de auto-análise e investigação subjetiva: o interior do sujeito que olha para si mesmo se tornou um lugar de revelação e de verdade, e, depois, autêntico, concepção que se tornaria central para a cultura moderna (ARAÚJO, 2011, p. 13).

É a partir desse local onde Santo Agostinho colocou a escrita intimista, mas retirando dela o caráter de angústia e pecado, que Montaigne escreve seus **Ensaio**s (2017). Neles, o filósofo valoriza o autoexame de consciência que orienta a sua escrita. O objeto de sua inquietação é a sua forma de ver e sentir o mundo, em como sua vida pode ser entendida como algo individual, não se constituindo, obrigatoriamente, como um reflexo das demais. Essa visão será, gradativamente, no arco histórico que liga o Renascimento ao Iluminismo, deslocada para a noção de uma consciência de si secular, como salienta Paula Sibilia:

Através desse mergulho em sua própria instabilidade interior, em toda a incerteza e transitoriedade de uma experiência individual, o autor-narrador procurava mostrar que a condição humana consiste precisamente nisso (SIBILIA, 2008, p. 96).

A vivência interior, com suas inquietações e angústias, com sua forma de perceber e compreender o mundo, passa a dar sentido para a vida, entendida como um reflexo do íntimo do autor, autopercepção presente nos ensaios de Montaigne, o qual concebia a ideia de escrever sobre sua vida como uma forma de construção do próprio eu. O filósofo francês entendia que a linguagem “não se limita a nomear, ela também confere existência à realidade: ela é um ato de

evocação por meio de palavras e por meio daquelas versões dos acontecimentos reais que chamamos de histórias” (MANGUEL, 2008, p. 18). Reforçando essa visão, não podemos deixar de nos referir a Descartes que, a partir de suas reflexões em **Meditações metafísicas** (2011), destaca nossa existência enquanto seres racionais, isto é, existimos a partir do momento em que somos capazes de nos percebermos e de raciocinarmos sobre a nossa vida e sobre o mundo que nos cerca, noção subjacente à rubrica **penso, logo existo**. Só existimos, ou seja, somos possuidores de uma identidade, quando usamos de racionalidade. Essa forma de entender o eu enquanto sujeito que se constrói através da percepção de que é senhor de sua vida íntima e de que é capaz de interagir com ela através da razão se torna uma das bases que sustentam a visão moderna do homem.

Rousseau, ao final do século XVIII, quando publica suas **Confissões** (sem data), agrega sofisticação à forma como se constrói a visão do indivíduo. O filósofo francês trabalha com aquilo que chama de sinceridade, ou seja, “a sinceridade seria uma ‘forma de verdade’, mas completamente turva pela transformação ocorrida pela memória no momento da escrita” (DAMIÃO, 2006, p. 90-91). Em sua escrita, entende que há um bem natural que deveria atuar como guia em nossa construção como indivíduo e que o mal ocorreria a partir do momento em que uma sociedade, caracterizada pela falsidade e pela hipocrisia, atuasse corrompendo aquela natureza espontaneamente perfeita do indivíduo. Assim, Rousseau se apresenta, como afirma Sibilia, enquanto um

digno exemplar do ilustrado século XVIII, é evidente que o autor dessas confissões já não é um homem que procura dialogar com Deus nas profundezas de sua alma, mas um sujeito que afirma a sua individualidade face a uma ordem social que lhe resulta alheia e que deseja mudar, pois nela vigoram a falsidade e a hipocrisia (SIBILIA, 2008, p. 97).

A construção do indivíduo e do seu eu, lentamente vai sendo acrescida de maior fundamento, e o ambiente externo já começa a se fazer presente nessa construção. Ainda no século XVIII, os indivíduos entendiam ser possível entender o mundo e a si mesmos exclusivamente com o uso da razão, apoiando-se em sua forma natural de ver e sentir o mundo. Stuart Hall expõe essa visão sobre o homem, a partir da qual era possível “imaginar os grandes processos da vida moderna como estando centrados no indivíduo ‘sujeito-da-razão’” (HALL, 2001, p. 29).

A partir do século XIX, em virtude da emergência do sistema de valores burguês, a sociedade ocidental sofre transformações em sua estrutura, se torna mais complexa e as relações sociais se sofisticam. Já não é mais possível ao indivíduo se compreender isoladamente do meio em que vive. Em face à irrupção de novos modos de compreensão do homem, como o determinismo, o darwinismo social, a dialética hegeliana e a psicanálise, dentre outros, sedimenta-se uma percepção de que forças sociais externas ao indivíduo influem no seu próprio comportamento. Como observa Stuart Hall, a crítica ao sujeito racional veio com a concepção de que

os indivíduos são formados subjetivamente através de sua participação em relações sociais mais amplas; e, inversamente, do modo como os processos e as estruturas são sustentados pelos papéis que os indivíduos neles desempenham (HALL, 2001, p. 31).

O sujeito deixa de ser o centro da ação, sua identidade se nubla e se dilui nas relações intersociais, as quais o moldam e são também por ele moldadas. A relação com o contexto social faz com que o indivíduo deixe de ter contornos claros. Há uma diluição da noção de autonomia individual em função da força das determinações sociais. O homem se vê como um indivíduo que não só sofre influência do mundo exterior, mas que também ajuda a construí-lo. Daí, observa-se que: “enquanto a realidade ‘exterior’ perdia sua transparência, sua qualidade objetiva e unívoca, o sujeito observador ganhava uma complexidade e uma opacidade que demandavam a auto-reflexão, a introspecção e a auto-exploração” (SIBILIA, 2008, p. 102). É a partir desse momento, em que o homem não mais se percebe como indivíduo como uma consciência integrada e coerente, cujas atitudes são orientadas por uma razão subjacente que as escritas de si ganham um espaço de representatividade ampliado. As contribuições de Sigmund Freud colocam em relevo a existência de processos psíquicos regidos por uma lógica outra, o inconsciente. Nesse sentido, a noção de eu integrado cede para uma visão fragmentada de si, como uma obra cubista; de um todo formado por atitudes e pensamentos que, em vez de uma coerência interna, operam na ordem da dissidência entre a natureza dos desejos e as práticas culturais socialmente normatizadas. Na medida em que o eu se torna menos compreensível para si mesmo, a escrita entra em cena como forma de, não exatamente conciliação, mas

como meio efetivo de inspeção interior, isto é, “O ato de escrever passa a ser a fonte reveladora das condições históricas que possibilitaram a existência do indivíduo que narra” (DAMIÃO, 2006, p. 76).

Esse fenômeno se acentua na contemporaneidade, quando, segundo Stuart Hall, o sujeito “previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias e não-resolvidas” (HALL, 2001, p. 12). O indivíduo pode ser um ou vários, modificar-se de acordo com o tempo ou com as circunstâncias internas ou externas. Há uma multiplicidade de sujeitos em um único indivíduo. A única coisa que ainda conforta e cria em nós a ilusão de um eu é a história que contamos sobre nós mesmos. É ela que ainda nos dá uma percepção mínima de unicidade. Ou, como nos diz Pedro Araújo, citando Hall:

Dentro dessa perspectiva, o eu é sempre algo que nos escapa. É uma “unidade ilusória construída na linguagem, a partir do fluxo caótico e múltiplo de cada experiência individual (...) O eu é uma ficção gramatical, um centro de gravidade onde convergem todos os relatos de si” (Hall, 2001, p. 31). Em outras palavras, o eu é uma dimensão da experiência humana que só pode ser alcançado na medida em que é, ao mesmo tempo, construído pela linguagem (ARAÚJO, 2011, p. 20).

Além da importância de se compreender como se deu o desenvolvimento dos modos de produção de **escritas de si** durante o percurso do tempo, também nos parece necessário uma compreensão mínima de como elas se caracterizam quanto às suas formas de elaboração. Ao longo da história, essas formas se expandiram por meio de gêneros caracterizados pela escrita em primeira pessoa, tais como cartas, diários, biografias, autobiografias e memórias. Esse horizonte de classificação textual também foi delineado pelo discurso de atribuição de veracidade de que se reveste os textos, como no emprego da rubrica **autobiografia**.

Contemporaneamente, um dos intelectuais que vem se debruçando sobre o problema é Phillippe Lejeune. Em seu livro **O Pacto Autobiográfico** (2014), ele define autobiografia como “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2014, p. 16). As escritas chamadas autobiográficas podem ser caracterizadas, segundo ele, por uma atitude de recepção que pode ser entendida como uma espécie um pacto tácito entre o autor

e o leitor. Como salienta Paula Sibilia, “se o leitor acredita que o autor, o narrador e o personagem principal de um relato são a mesma pessoa, então se trata de uma obra autobiográfica” (SIBILIA, 2008, p. 31). Desse modo, a presença do nome do próprio autor na instância narrativa deflagra uma espécie de identidade imediata entre os fatos relatados e aqueles supostamente vividos pelo escritor. Além desse elemento crucial para o estabelecimento do pacto autobiográfico, Lejeune leva também em consideração: a forma da linguagem, que deverá ser uma narrativa em prosa; o assunto a ser tratado, que deverá compreender a vida individual de uma personalidade; e a posição do narrador, o qual deverá ter sua identidade igual a do personagem principal e ter uma perspectiva em retrospecto. A observância desses elementos permite ao crítico francês apreender a suposta diferença das autobiografias em relação aos seus gêneros vizinhos, como as memórias, a biografia, o romance pessoal, o poema autobiográfico, autorretrato e o ensaio. Uma outra distinção que Lejeune considera nodal para a construção de seu conceito consiste na diferenciação entre autobiografia e romance autobiográfico, chamando

assim todos os textos de ficção em que o leitor pode ter razões de suspeitar, a partir das semelhanças que acredita ver, que haja identidade entre autor e personagem, mas que o autor escolheu negar essa identidade ou, pelo menos, não afirmá-la (LEJEUNE, 2014, p. 29).

Para ele, mesmo se a história do autor parece estar representada no texto e se as indicações de identidade entre autor e narrador forem claras, se não houver uma expressão direta dessa identidade, será uma narrativa denominada romance autobiográfico. Nunca será uma autobiografia. Percebe-se uma maior liberdade em relação ao romance biográfico quando comparado ao conceito de autobiografia. No romance, não há uma afirmação formal por parte do autor de que esta identidade exista, embora ela possa estar presente.

A despeito da produtividade que o modelo de caracterização e análise das autobiografias apresenta, há que se atentar para os nós inerentes ao próprio sistema proposto por Lejeune. Nesse sentido, o próprio teórico submete suas reflexões a um exame crítico. Em seus ensaios **O Pacto Autobiográfico (Bis)**, publicado em 1986 e em **O pacto autobiográfico, 25 anos depois**, escrito em 2001, o crítico revê seus conceitos, os atualiza, modulando a rigidez de seu pacto ao compreender que “‘autobiografia’ pode designar, também qualquer texto em que o autor *parece* expressar sua vida ou seus sentimentos, quaisquer que sejam a

forma do texto e o contrato proposto por ele” (LEJEUNE, 2011, p. 62). Já não enxerga mais a necessidade de haver uma coincidência absoluta entre nome do autor e do personagem. Outra modificação de entendimento proposta pelo autor é a inclusão do diário como participante desse pacto. Embora, originalmente, para a realização do pacto houvesse a necessidade de um receptor e o diário não cumprisse esse pré-requisito, mais recentemente, Lejeune assevera que “o pacto permanece implícito. Pois todo diário tem um destinatário, ainda que seja a própria pessoa algum tempo mais tarde” (LEJEUNE, 2011, p. 96). O crítico se dá conta, portanto, que o autor está sempre a romper com os paradigmas que ele outrora havia desenvolvido para a fixação de seu conceito.

Outra reflexão importante quanto aos limites que circunscrevem às noções de escritas de si foi sugerido por Rodrigo Barbosa, em artigo publicado na revista **Matraga**. Segundo ele, poderíamos criar dois marcos em uma linha que chama de ficcionalidade. Um marco seria o zero, onde estariam os relatos com referências mais próximas à realidade. Já no marco cem, estariam os poemas, as criações que se apresentam como fruto da imaginação livre. Entre esses marcos, mas nunca exatamente sobre eles, estariam todos os textos existentes. Portanto, segundo o autor,

O que aproxima ou distancia os textos das pontas da linha, desta “linha da ficcionalidade”, é a intensidade com que a linguagem (ou melhor, as linguagens) que eles escolhem e as referências que usam se aproximam de linguagens e de referências “reconhecidas” como mais próximas do real ou da invenção; do “verdadeiro” ou do “mentiroso”, se preferirem (BARBOSA, 2017, p. 718-719).

Para Barbosa, os textos oscilariam entre esses marcos, inclusive com essa variação ocorrendo dentro de um mesmo texto, o qual poderia ser enquadrado em partes diferentes da linha de ficcionalidade em momentos diversos de sua escrita. Tal variação ocorreria de acordo com sua proximidade com o real se tornar maior ou menor no decorrer do texto.

Já Diana Klinger, em seu livro **Escritas de si, escritas do outro** (2007), constrói uma definição mais ampla para as escritas de si, chamando-a de “constelação autobiográfica’ ou ‘espaço autobiográfico” (KLINGER, 2007, p. 44) e é nesse espaço que consegue “articular a escrita com uma noção contemporânea da subjetividade, isto é, um sujeito não essencial, incompleto e suscetível de

autocriação” (KLINGER, 2007, p. 44). A autora permite, dentro desse conceito, a incorporação das escritas de uma forma mais ampla, permitindo uma visão menos rígida e mais atualizada com os estudos que culminam no que se chama, atualmente, de **autoficção**. O conceito surge em sintonia com o narcisismo da sociedade midiática contemporânea, mas, ao mesmo tempo, produz uma reflexão crítica sobre ela” (KLINGER, 2007, p. 44). Nesse sentido, seria justamente no domínio da vida contemporânea, fortemente marcada por uma condição na qual as identidades se diluem e o narcisismo midiático impera, que a autoficção encontraria o seu lugar. Segundo Doubrovsky, o primeiro autor a usar o termo autoficção dentro do contexto da modernidade,

A autoficção é a ficção que eu, como escritor, decidi apresentar de mim mesmo e por mim mesmo, incorporando, no sentido estrito do termo, a experiência de análise, não somente no tema, mas também na produção do texto” (DOUBROVSKY, 1988, p. 77).

O autor constrói e desconstrói a própria imagem, transformando-se em personagem de sua própria história, vivendo-a, relatando-a e, ao mesmo tempo, mantendo uma crítica em relação a si mesmo. E é nesse contexto que a definição de Klinger revela sua produtividade, na medida em que a autora afirma que

consideramos a autoficção como uma narrativa híbrida, ambivalente, na qual a *ficção em si* tem como referente o autor, mas não como pessoa biográfica, e sim o autor como personagem construído discursivamente. Personagem que se exhibe ‘ao vivo’ no momento mesmo de construção do discurso, ao mesmo tempo indagando sobre a subjetividade e posicionando-se de forma crítica perante os seus modos de representação (KLINGER, 2007, p. 62).

Independentemente do termo empregado, o que queremos salientar, nesta seção, é como as diferentes formas nas quais se apresentam os gêneros de escritas de si se relacionam diretamente com as diferentes concepções epistemológicas do eu em curso ao longo da história. Desse modo, interessa-nos, agora, mostrar os limites que um escritor enfrenta na constituição deste eu no plano da linguagem, principalmente quando essa se encontra submetida às barreiras impostas não só pela incapacidade de se relatar o real, mas também pelas fissuras impostas à linguagem pelo próprio adoecimento.

2.2 LINGUAGEM E ADOECIMENTO

Para a linguagem, o adoecimento é **uma condição, um estado enfermo**, como registra o **Dicionário Houaiss** (HOUAISS, 2001). Ela expõe, nesse sentido, uma experiência partilhada pelos seres humanos, a de perder algo cuja existência só é notada quando na sua ausência, aquilo que denominamos **saúde**, que, de acordo com a Organização Mundial da Saúde deve ser definida como um “estado de completo bem-estar físico, mental e social e não apenas a ausência de doença” (OMS, 1960). Contudo, se para a linguagem a condição de adoecimento pode ser apreendida conceitualmente, para quem experimenta a doença, ela é sempre uma forma precária de representação dos afetos. Talvez seja por essa razão que a solução para o problema parece residir no esgarçamento da própria linguagem, na exploração do seu valor simbólico, das suas potencialidades analógicas. Não foram poucas vezes em que, nesse sentido, Moacyr Scliar buscou explorá-la em suas crônicas de medicina e saúde. O médico e escritor gaúcho refletiu sobre as simbologias e práticas concernentes à consideração do sangue como metáfora de vida e do alongamento como “a metáfora de uma vida mais plena, mais livre” (SCLIAR, 2013, p. 252). No que concerne à doença, mais especificamente, foi Susan Sontag que buscou pensá-la como metáfora. Para a ensaísta norte-americana:

A doença é o lado sombrio da vida, uma espécie de cidadania mais onerosa. Todas as pessoas vivas têm dupla cidadania, uma no reino da saúde e outra no reino da doença. Embora todos prefiramos usar somente o bom passaporte, mais cedo ou mais tarde cada um de nós será obrigado, pelo menos por um curto período, a identificar-se como cidadão do outro país (SONTAG, 1984, p. 7).

Entrar no reino da doença significa, portanto, migrar para um local em que os códigos verbais, as acepções convencionalizadas das palavras e as estruturas sintático-semânticas são erodidas por algo que as atravessa de forma lancinante, a dor. Portanto, embora a experiência do adoecimento toque a linguagem, permitindo à mesma entrar no reino do dizível, há sempre algo que adquire uma outra cidadania, que se situa do lado de fora das normas da língua. O problema fundamental que se impõe, portanto, à realização de um projeto voltado a pensar a experiência do adoecimento por meio de seu registro no campo da escrita, é,

justamente, as limitações que esta apresenta na apreensão daquela. A experiência transborda os limites semânticos da palavra e sintáticos da estrutura frasal. Trata-se de uma diferença de natureza, entre o unidimensional e o pluridimensional, como salientou Roland Barthes:

Que o real não seja representável – mas somente demonstrável – pode ser dito de vários modos: quer o definamos como Lacan, como o *impossível*, o que não pode ser atingido e escapa do discurso, quer se verifique, em termos topológicos, que não se pode fazer coincidir uma ordem pluridimensional (o real) e uma ordem unidimensional (a linguagem). (BARTHES, 1978, p. 21).

A reflexão do crítico francês delineia, com precisão, a extensão do problema: há uma incompatibilidade de natureza entre a linguagem e o real. A posição de Barthes é enunciada em um momento histórico, a segunda metade do século XX, em que a teoria da literatura busca nos estudos de linguagem argumentos para se criticar a pretensão que a prosa realista sustentou de que seria possível estabelecer uma relação de transparência entre a linguagem e a realidade social. Esse problema, evidentemente, se inscrevia em um horizonte mais amplo dos estudos de literatura, pois se dirigia, de um modo geral, às concepções de literatura como **mimese** ou como **reflexo do real** e se coadunavam com uma formação discursiva fortemente orientada pelo argumento de que a linguagem seria um sistema autorreferencial e, portanto, não teria nenhuma ancoragem na realidade. Nesse sentido, para Roland Barthes, essa incompatibilidade de ordens (unidirecional e pluridimensional) nos impele a pensar o texto literário não como um registro do real, mas como uma forma de construção linguística de uma realidade, em suas palavras, um **efeito do real** (BARTHES, 1972), isto é, uma prática de escrita fortemente empenhada na descrição minuciosa de espaços, objetos e indivíduos, tal como propunha, sintomaticamente, a literatura realista. Nesse sentido, ainda para o crítico francês, uma das funções da literatura poderia ser designada como **função utópica**, uma vez que “ela sempre tem o real por objeto” (BARTHES, 1978, p. 23). É importante salientar, contudo, que o termo **utópico** evidencia que se trata de uma busca malograda, uma vez que há um desejo que se frustra com os próprios limites do material de expressão, os signos verbais. Essa, digamos, busca incessante do impossível, orienta, de acordo com Barthes, a própria história da literatura:

Ora, é precisamente a essa impossibilidade topológica que a literatura não quer, nunca se render-se. Que não haja paralelismo entre o real e a linguagem, com isso os homens não se conformam, e é essa recusa, tão velha quanto a própria linguagem, que produz, numa faina incessante, a literatura (BARTHES, 1978, p. 21-22).

A excursão que vimos apresentando, a partir dos aportes teóricos de Roland Barthes, tem por objetivo propor o problema que consideramos nodal neste trabalho, a saber: se a linguagem não apreende a realidade, não se encontra em relação de equivalência com o real, como podemos ler uma escrita que visa justamente à representação da experiência do adoecimento? Propomos, como forma experimental de inspeção do problema, examinarmos a escrita sobre o adoecimento sob duas perspectivas: por um lado, aquilo que ocorre com a linguagem, o modo como um conjunto de técnicas narrativas são empregadas na tentativa de revelar a experiência íntima daquele que sofre, acometido pela dor e pela angústia de uma recuperação que pode ou não ser bem-sucedida; por outro, aquilo que se dá fora da linguagem, que, portanto, não é passível de ser apreendido empiricamente, mas cujos rastros podem ser empregados justamente nas fissuras que os afetos provocam na própria linguagem.

Sob o ponto de vista do primeiro aspecto, é fundamental, aqui, realizarmos um breve exame do papel da linguagem no processo de construção da subjetividade. Os estudos linguísticos e psicanalíticos contemporâneos romperam, profundamente, com uma concepção de **eu** baseada em uma exteriorização de uma essência coerente e integrada. Para Émile Benveniste, é justamente “na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito; porque só a linguagem fundamenta na realidade, na sua realidade que é a do ser, o conceito de ‘ego’” (BENVENISTE, 2005, p. 286). O linguista francês parte de uma premissa que influenciou decisivamente nas reflexões apresentadas de Roland Barthes, a saber, a de que a realidade à qual os pronomes **eu** e **tu** se referem é tão somente a **realidade do discurso**: “*eu* só pode ser identificado pela instância de discurso que o contém e somente por aí. Não tem valor a não ser na instância na qual é produzido” (BENVENISTE, 2005, p. 279). Dentro dessa perspectiva, não há referente fixo para os pronomes pessoais, dependendo do contexto em que se encontra para que haja uma identificação desse referente. Na leitura que Leyla Perrone-Moisés faz das reflexões do linguista francês, “Na linguagem escrita, logo que o enunciador diz ‘eu’, ele se desdobra em dois: aquele que enuncia no mundo real e aquele outro

que passa a existir por escrito” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 208). Ou seja, existe uma impossibilidade absoluta em se conciliar o eu escritor do eu personagem, o que acaba por apresentar mais um dificultador quanto à expressão do real na escrita.

Já sob a perspectiva da psicanálise, devemos a Jacques Lacan a percepção de que **o inconsciente se estrutura como linguagem** (COUTINHO; FERREIRA, 2009). Na perspectiva de Marco Antônio Coutinho Jorge e Nadiá Paulo Ferreira, o psicanalista francês “parte da evidência de que a linguagem, a cadeia simbólica, determina o homem antes do nascimento e depois da morte” (COUTINHO; FERREIRA, 2009, p. 44). A noção de linguagem enquanto um sistema simbólico e o modo como as emoções realizam operações de deslocamento, inversão e inibição dos signos verbais que o compõem se torna a pedra de toque da teoria lacaniana. No âmbito das inquietações que esta dissertação apresenta, essa premissa lacaniana ratifica, em sua incursão pela análise da estrutura psíquica humana, a intransitividade entre a linguagem e a realidade, as potencialidades que os signos verbais apresentam para uma invenção de uma realidade para si: “Cada vez que estamos na ordem da palavra, tudo se instaura na realidade uma outra realidade, no limite, só adquire sentido e ênfase em função dessa ordem mesma” (LACAN, 2009, p. 310). Nota-se, portanto, uma convergência entre as posições linguística e psicanalítica contemporâneas no que diz respeito ao modo como concebem a forma como um indivíduo desenvolve horizontes de autocompreensão alicerçados na palavra. Nesse sentido, se o sujeito se fabrica na linguagem e por meio da linguagem, como as **escritas de si** também nos permitem inferir, um exame das técnicas narrativas empregadas por um escritor a fim de expor a sua condição de adoecimento se constitui em uma operação produtiva para a compreensão de como um autor dá forma à sua experiência.

Quando afirmamos que a linguagem dá forma a uma experiência, temos em mente a ideia de que se realiza é uma espécie de atividade tradutória. Moacyr Scliar nos chama a atenção para o fato de que **a dor é uma linguagem**, “uma linguagem que o corpo usa para dizer à consciência que algo não está bem” (SCLIAR, 2013, p. 126). Portanto, ainda segundo o médico e escritor gaúcho, a dor “é um pedido de socorro do corpo” (SCLIAR, 2013, p. 126). A dor é, portanto, uma forma de comunicação não verbal, em que o **páthos**, entendido aqui em seu sentido etimológico, enquanto “sofrimento” (HOUAISS, 2001, p. 2149), busca

encontrar sua tradução enquanto **patologia**, isto é, enquanto um modo científico de descrição da doença, do seu diagnóstico e do seu tratamento. Se a relação entre a experiência do adoecimento enquanto linguagem da dor, como postula Scliar, está sujeita a um processo tradutório no plano da linguagem verbal, como postulamos, como o escritor dá forma a esse processo no plano da escrita?

Como salientamos na **Introdução** deste trabalho, a literatura moderna proveu aos escritores um manancial de técnicas narrativas que permitiram não só um acesso irrestrito aos estados de consciência dos personagens, mas também ao próprio movimento fluido e às vezes opaco do próprio pensamento. O emprego do monólogo interior e do fluxo de consciência, cujos conceitos serão apresentados nas seções seguintes, e a construção de formas tropológicas incomuns e a apresentação de situações insólitas podem ser mencionadas como as principais técnicas a serem destacadas, na medida em que permitem aos escritores não exatamente representar uma dor sentida por alguém, mas colocar os leitores em contato direto com o modo como a dor é vivida no interior de uma consciência. Em suas reflexões sobre o modo como os romances de introspecção modernos constroem uma determinada experiência de leitura a partir de uma incursão pelos estados de consciência dos personagens, Erich Auerbach salienta, por exemplo, como a escrita de tais obras tendem “ao esfacelamento da ação interior, à reflexão da consciência e à estratificação do tempo” (AUERBACH, 2009, p. 498). Interessamos, portanto, pensar na produtividade de tais técnicas enquanto tentativas de tradução da experiência do adoecimento tal como ela é vivida, não se sujeitando, portanto, às articulações lógicas e racionais, mas se lançando ao livre movimento da consciência, que se impõe à fluidez sintática, às normas de pontuação e a organização linear do tempo. Na escolha pelo emprego de estratégias linguísticas e narrativas como a construção tropológica, o fluxo de consciência e o desdobramento do personagem no seu duplo, há em jogo de escolhas da imagem que se quer produzir para si e para o outro. Por isso, em parte, o exame que realizaremos das narrativas de Graciliano Ramos, José Cardoso Pires e Miguel Torga manterá uma atenção especialmente voltada para as estratégias empregadas pelos autores para dar forma na linguagem à experiência da enfermidade.

Em outra chave, a impossibilidade de a linguagem, no curso do processo representacional, estabelecer uma relação de equivalência com a realidade social

ou a dimensão subjetiva, acaba por nos colocar em face do desafio de pensar que tipo de relação os signos verbais manteriam com a própria experiência do adoecimento. Gilles Deleuze nos oferece uma via produtiva para se refletir sobre o problema. Para filósofo francês, “Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida” (DELEUZE, 2011, p. 11). Desse modo, a experiência do adoecimento não se fixa na linguagem, mas a encontra como uma matéria que é brevemente agitada pelo fluxo da experiência. Dentro dessa perspectiva, pensar a relação entre a linguagem e o adoecimento significa não só observar o que acontece no interior do texto, mas também o que ocorre **fora da linguagem**, suas hesitações, suas rupturas sintático-semânticas, suas formas tropológicas, isto é, aquilo que Deleuze compreende como os **interstícios da linguagem**.

Dentro dessa perspectiva, para além do interesse nas técnicas linguísticas e narrativas empregadas na representação de si, o exame da experiência de escrita sobre o adoecimento e no adoecimento que buscaremos empreender nas obras de Graciliano Ramos, José Cardoso Pires e Miguel Torga apoiar-se-á, também, na inspeção desses interstícios da linguagem, desses momentos em que ocorrem rupturas sintático-semânticas, em que a narrativa se busca apoiar na linguagem poética e no qual as normas de apresentação visual do texto são rompidas.

3 O DRAMA DA CONVALESCENÇA EM GRACILIANO RAMOS

Para que se tornasse possível a expressão e representação desses dramas íntimos relacionados ao adoecimento, houve um longo caminho a ser percorrido. Começou-se a contraditar a pretensão realista de a literatura contemplar a essência da realidade, na qual os personagens apresentavam sempre um pensamento coerente e lógico, fato distante de como as ideias são geradas e organizadas em nossa mente. E é dentro dessa maior aproximação entre a narrativa e a própria vida que a escrita de Graciliano Ramos se consolida, sob o influxo das novas técnicas desenvolvidas pelas narrativas modernas. Dentro dessa perspectiva, vamos, na seção 3.1, destacar as relações de Graciliano Ramos com a experiência do adoecimento para, na seção seguinte, mostrarmos como tal experiência é transfigurada para o plano da linguagem e de que forma as técnicas narrativas modernas dão forma àquilo que se encontra no limite entre o representável e o não representável.

3.1 NA ENFERMARIA: GRACILIANO RAMOS

“Bom que me mandassem para a enfermaria dos indigentes”.
(RAMOS, 2002, p. 50)

Nessa seção, observaremos diretamente o autor, como se estivesse em uma enfermaria, analisando sua biografia, mais detalhadamente sob o aspecto do adoecimento. Graciliano Ramos (1892-1953) sofre, durante sua vida, vários adoecimentos que o marcarão de uma forma intensa. O primeiro, relatado por ele em **Infância** (1945), livro considerado de caráter autobiográfico, se caracterizou por uma infecção oftalmológica que o afastou da escola e trouxe dificuldades em seus relacionamentos familiares. Com a palavra, o próprio autor:

Torturava-me semanas e semanas, eu vivia na treva, o rosto oculto num pano escuro, tropeçando nos móveis, guiando-me às apalpadelas, ao longo das paredes. As pálpebras inflamadas colavam-se. Para descerrá-las, eu ficava tempo sem fim mergulhando a cara na bacia de água, lavando-me vagorosamente, pois o contacto dos dedos era doloroso em excesso. Finda a operação extensa, o espelho da sala de visitas mostrava-me dois bugalhos sangrentos, que molhavam depressa e queriam esconder-se (RAMOS, 1974, p. 152).

E foi em função desse quadro de adoecimento que o limitava para várias ações da vida que ele se deslocou para o mundo das palavras: “Na escuridão percebi o valor enorme das palavras” (RAMOS, 1974, p. 155).

Em outro momento, seu biógrafo, Dênis de Moraes, descreve a mania de Graciliano Ramos, enquanto trabalhava no comércio, de não pegar em dinheiro e de lavar as mãos com frequência: “Sua obsessão com higiene levava-o a lavar as mãos centenas de vezes ao dia, esfregando-as demoradamente com sabão (MORAES, 1992, p. 39). Esse comportamento lembra o transtorno obsessivo-compulsivo (TOC). Se não se pode afirmar que Graciliano Ramos o apresentava, pelo menos, pode-se perceber traços obsessivos, já que seu processo de escrita é sempre referenciado como sendo de escrita e reescrita, nunca ficando completamente satisfeito com os resultados obtidos. Tal fato verifica-se, por exemplo, ao fazer referência aos manuscritos de **Angústia**, preocupado com eles ao ser preso pois não tivera tempo de refiná-los como gostaria: “a narrativa era medíocre, tão vagabunda que passaria facilmente despercebida” (RAMOS, 1996, p. 373). Também se percebem traços de perfeccionismo, presente nas pessoas obsessivas como ele. É o que se percebe em uma das cartas que escreve à esposa, comentando sobre **São Bernardo**: “o pior é que cada vez que leio aquilo corto um pedaço. Suponho que acabarei cortando tudo” (MORAES, 1992, p. 82).

Em 1932, teve um quadro de psoíte, uma inflamação do músculo Psoas, ocasionando a formação de um abscesso intra-abdominal que precisou ser drenado em Maceió, e que, segundo ele, serviu de tema para dois contos do livro **Insônia** (1937), **Paulo** e **O relógio do hospital**, os quais fazem parte desse estudo.

A última ida de Graciliano Ramos à enfermaria foi na Argentina para uma cirurgia torácica na tentativa de curar-se de um câncer de pulmão que, infelizmente, já havia se disseminado, levando-o à morte em 1953.

Por haver essa correlação importante entre a dimensão biográfica e os fenômenos de adoecimento na obra de Graciliano Ramos é que Antonio Candido buscou pensá-la numa confluência que nomeou seu ensaio **Ficção e Confissão**, escrito a pedido do próprio autor como introdução às suas obras e sendo parte do primeiro volume, **Caetés**, no período de 1955 a 1969. O início desse ensaio nos dá a chave para uma leitura intrigante desse autor:

Para ler Graciliano Ramos, talvez convenha ao leitor aparelhar-se do espírito de jornada, dispondo-se a uma experiência que se desdobra em etapas e, principiada na narração de costumes, termina pela confissão das mais vívidas emoções pessoais. Com isto, percorre o sertão, a mata, a fazenda, a vila, a cidade, a casa, a prisão, vendo fazendeiros e vaqueiros, empregados e funcionários, políticos e vagabundos, pelos quais passa o romancista, progredindo no sentido de integrar o que observa ao seu modo peculiar de julgar e sentir (CANDIDO, 2006, p. 17).

É através dessa definição, na qual nos mostra o universo e, também, a forma como Graciliano Ramos individualiza e reflete em sua escrita, que percebemos sua maneira de ver e sentir o mundo. O crítico, ainda em seu outro ensaio, **Os bichos do subterrâneo** (2006), divide a obra do autor em três grandes grupos. No primeiro, as obras escritas em primeira pessoa, nas quais a consciência do indivíduo é apresentada a partir do relato de fatos, às vezes corriqueiros, e do seu entorno. Num segundo grupo, entrariam aquelas em que escreve em terceira pessoa e nas quais a realidade e os modos de existir se sobrepõe à análise psicológica das anteriores. Por último, se encontram as obras com caráter abertamente autobiográfico. Mesmo com pontos de diferenciação, em todas as obras persiste um apuro estilístico no qual a linguagem é extremamente expressiva, o mundo, agreste, e o pessimismo a tudo domina, não permitindo, porém, que o sentimentalismo as invada. Como diz Antonio Candido: “Houve nele uma rotação de atitude literária, tendo a necessidade de inventar cedido o passo, em certo momento, à necessidade de depor”. (CANDIDO, 2006, p. 103). A vida, sempre presente, acaba por invadir e assumir totalmente a obra. Há, em seus livros, uma coerência e uma persistência na análise do homem ou, como Candido nos diz, de forma mais elaborada:

No âmago da sua arte há um desejo intenso de testemunhar sobre o homem, e que tanto os personagens criados quanto, em seguida, ele próprio são projeções desse impulso fundamental, que constitui a unidade profunda de seus livros. (CANDIDO, 2006, p. 103).

Também, para falarmos sobre Graciliano Ramos, é necessária uma incursão pelo ambiente cultural e pelo período histórico em que viveu e no qual produziu sua obra. Nenhum homem é imune ao que o cerca, e a escrita de Graciliano Ramos é uma tradução disso. Vivendo seu período produtivo enquanto escritor entre os anos 30 e 50 do século passado, foi influenciado pelos movimentos políticos e literários

que percorreram sua época. Vê-se reflexo dos fatos em sua vida em sua escrita, marcada pelas transformações ocorridas neste período.

Como uma espécie de diálogo contrapontístico, não há como compreendermos a geração de Graciliano Ramos sem passarmos pelas modificações trazidas pela Semana de Arte Moderna, em 1922, a qual funcionou como uma ruptura com padrões anteriores de criação, trazendo aos artistas ventos novos vindos de Paris e que libertaram a forma como se fazia arte, rompendo as amarras de períodos anteriores. A arte, nesse período, se renova, aproximando-se dos valores ditos nacionais, mas de forma crítica, e embora traga discursos de ruptura e inovação, ainda se vê a influência do que se fazia na França nesse período.

Numa segunda fase do Modernismo, reconhecida a partir dos anos 30, essas mudanças foram se tornando mais amplas e mais fincadas no chão. Houve a percepção de que o Brasil não seria transformado de forma total e absoluta, mas que as mudanças seriam absorvidas e que sempre haveria as tensões entre o novo e o velho, observadas quando se percebia que as velhas oligarquias se adaptariam em convivência razoavelmente harmônica com a nova classe média emergente nesse período. É a partir desse momento que surgem escritores como Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Carlos Drummond de Andrade. Embora se utilizassem da liberdade estética advinda da Semana de 22, aprofundaram e ampliaram sua escrita. Houve uma aproximação com a linguagem do povo e uma valorização do contemporâneo, uma preocupação com a formação de uma cultura essencialmente brasileira, pensada tanto por escritores socialistas, como Jorge Amado, quanto católicos, como Murilo Mendes. E, a partir do Estado Novo (1937-45) e da II Guerra Mundial, os quais trouxeram uma exacerbação das questões e tensões ideológicas, foi criado um ambiente que forjou a literatura desse período, da qual Graciliano Ramos é um típico representante.

Graciliano Ramos sofreu a influência desse ambiente político-cultural de forma intensa pois, além de escritor, se posicionou politicamente de forma clara, embora com questionamentos relevantes, favorável ao comunismo – filia-se ao PCB em 1945 – sendo eleito prefeito de Palmeira dos Índios de 1928-30. Posteriormente foi Diretor de Instrução Pública de Alagoas, cargo que perdeu por seu posicionamento político e do qual foi demitido e, imediatamente, preso. Classificado como comunista perigoso, permaneceu encarcerado por quase 10

meses, enviado inclusive na Colônia Correccional, em Ilha Grande sem, nem ao menos, ser interrogado nesse período. É nesse caldo político-cultural e de vida que a literatura de Graciliano Ramos se estrutura e se posiciona.

Inserindo-se na literatura inicialmente como um escritor com características regionalistas, assim como seus amigos Jorge Amado, José Lins do Rego e Raquel de Queirós, trabalha suas narrativas observando nossas características de país subdesenvolvido, atento para o povo simples e duro do sertão. Nascido e criado no interior do Nordeste, vivenciou muito daquilo que narra, se condoendo do sofrimento do sertanejo e de sua dureza. Escreve como um: seco, duro, econômico nos adjetivos. Trabalha a palavra como quem capina o chão duro da seca para dele colher o sustento. Entende sua escrita como uma arma para tentar mudar o mundo, embora tenha plena noção dos limites que lhe são colocados, como comenta em **Memórias do Cárcere**: “Liberdade completa ninguém desfruta: somos oprimidos pela sintaxe e acabamos às voltas com a delegacia de ordem política e social, mas, nos estreitos limites a que nos coagem a gramática e a lei, ainda nos podemos mexer” (RAMOS, 1996, p. 34). E é dentro dessa possível mobilidade que ele revela sua humanidade e sua sensibilidade para com o homem simples, embora sem delicadezas e sentimentalismos. Lembrando-se, porém, que, apesar de inserido na estética do regionalismo, nunca perdeu de vista as angústias e os sofrimentos de todos os homens, sempre perscrutando seu modo de ser e sua alma.

Em 1933 é publicado **Caetés**, seu primeiro romance, o qual, apesar de ter sido enviado para publicação em 1930, permaneceu extraviado no bolso da capa de chuva do editor, o que atrasou sua publicação. Trata-se da história de um comerciante de Palmeira dos Índios que tenta escrever um livro sobre o ato do bispo Sardinha ter sido devorado por canibais – os caetés que nomeiam o livro – e, ao mesmo tempo, tem um relacionamento com a esposa de seu sócio. Este, ao descobrir, se suicida, levando o protagonista a deixar de se interessar pela amante. Estão já nesse primeiro livro as características que se tornarão cada vez mais presentes nos demais: a análise do indivíduo a partir de suas ações e do ambiente e das pessoas que o cercam, numa visão pessimista e sem sentimentalismo. Nesse livro, antecipa-se o escritor que irá se tornar.

Nessa fase da obra de Graciliano Ramos, vinculada de forma mais direta ao regionalismo, temos também **São Bernardo**, publicado em 1934. Nela, conta-se a

história de Paulo Honório, latifundiário que constrói sua vida em função de se tornar dono de fazenda, sacrificando para isso tudo que encontra em seu caminho, inclusive sua esposa, Madalena. Nele, Graciliano Ramos faz um trabalho minucioso ao trazer para sua escrita a fala do homem do campo, repleta de expressões coloquiais e regionais, ao mesmo tempo em que transmite uma história sofisticada e de questionamentos de vida. Nela, vê-se um homem duro, que questiona e se analisa, surpreso ao perceber que, ao invés de conquistar o mundo, perdeu sua vida prendendo-a a valores que não o gratificaram.

Na sequência, publica **Angústia**, em 1936, quando ainda encontrava-se preso. Enviada para publicação sem uma última revisão por parte do autor, várias vezes ele deprecia a própria obra, acreditando-a menos refinada do que poderia ter sido. Nela está a história da desagregação de Luiz da Silva, funcionário público, que perde seu amor para outro e, ao final, o mata. Saindo do ambiente nordestino, Graciliano Ramos nos traz para a cidade e nos leva ao íntimo do personagem, com suas angústias, seu sofrimento e sua desesperança. Nesse romance, escrito em primeira pessoa, o autor nos mostra um indivíduo frustrado, vazio e invejoso daquilo que não consegue ter e ser, adoecido mentalmente e capaz de uma auto análise mórbida que o acompanha durante todo o romance.

Vidas Secas, próximo livro, publicado em 1938, embora nos conte sobre uma família de retirantes nordestinos, é considerada uma obra onde se faz a transição entre o escritor regionalista para o autobiográfico. Nela, Graciliano Ramos nos mostra a desesperança e a falta de liberdade e de perspectiva de um povo, o qual não consegue elaborar intelectualmente sua vida e para quem o estado deixa de ser provedor, simplesmente o esquecendo. Embora narrado em terceira pessoa, usa do discurso indireto livre como forma de entender e nos mostrar os sentimentos dos membros da família de retirantes. Como os personagens não são capazes de elaborar suas vivências de forma intelectualmente válida, Graciliano Ramos se aproveita do entorno, do ambiente e até dos animais, como forma de permitir uma interpretação sobre o que seria o sentido da vida para essas pessoas, tornando-as vítimas da seca e da falta de perspectiva do ambiente onde vivem.

É a partir de **Infância**, publicado em 1945, que Graciliano Ramos passa a trazer de forma direta para suas obras um caráter autobiográfico. Escrito durante seis anos, o livro narra as vivências da criança que ele foi, as dificuldades com o mundo das letras e com a rejeição sofrida em seu ambiente familiar. Aparecem

nesses relatos características que parecem ser de personagens de livros anteriores, dando a eles um aspecto que nos faz pensar que, mesmo nos livros sem caráter puramente autobiográfico, Graciliano Ramos já criava seus personagens com componentes de sua própria vida. Narra os sofrimentos de sua infância sem sentimentalismo, mas com uma crueza que nos ajuda a compreender como o escritor foi gerado no menino.

Na sequência, e logo após sua morte, é publicado **Memórias do Cárcere**, relato do período em que esteve preso. Tal publicação se faz sem o capítulo final, o qual não teve tempo para escrever, falecendo antes de terminá-lo. Nesse livro, descreve não só o que passa, seus sofrimentos e a constante sensação de injustiça, mas traça um painel da vida política do Brasil nesse período.

Ainda escreveu vários livros de contos, literatura infantil, artigos para revistas além de diversas obras, lançadas postumamente. Mas as citadas são aquelas consideradas como as primordiais para a compreensão de quem era seu autor.

Chama nossa atenção a característica autobiográfica e introspectiva das obras de Graciliano Ramos. Assim nos fala sobre ela Wander Melo Miranda, professor da UFMG:

Literatura e experiência confundem-se na obra de Graciliano Ramos (1892-1953) como se fossem a urdidura de uma trama comum. Romances, memórias, contos do escritor – “Nunca pude sair de mim mesmo. Só posso escrever o que sou” –, chamando a atenção para o espaço autobiográfico em que sua obra se insere (MIRANDA, 2004, p. 9).

É uma característica marcante em sua obra essa introversão, esse mergulho no interior de seus personagens para a elaboração dos quais se utiliza de suas próprias vivências e sentimentos, mesmo quando não reconhecidamente autobiográficas. Mesmo naqueles livros nos quais não há relação explícita entre o autor e sua vida, observa-se que, até pela forma como interage com o mundo e reage aos percalços que se apresentam, de alguma forma, estes funcionam como matéria prima para sua escrita.

Vê-se a história de sua vida transformada em literatura de forma clara quando se trata de seus adoecimentos e como repercutem em sua literatura. Por diversas vezes, aparecem em seus livros personagens e relatos que o próprio autor comenta, em seus livros autobiográficos, terem embasado sua escrita. Dênis de Moraes, seu biógrafo, relata o que Graciliano Ramos escreveu após sair de sua internação, quando teve o quadro de psíote: “Quarenta e tantos dias com um tubo

de borracha a atravessar-me a barriga, delírios úteis na fabricação de um romance e de alguns contos, convalescença morosa” (MORAES, 1992, p. 80). Seriam essas experiências, reais, de delírios e de que estava se dividindo em dois, aproveitadas para a escrita dos contos **O relógio do hospital** (2002) e **Paulo**, (2002) alvo da análise que será feita nesse trabalho.

3.2 O RELÓGIO DO HOSPITAL

Dentre os textos que revelam a experiência do adoecimento se sobressai o conto **O relógio do hospital**, publicado em 1937 no livro **Insônia**. Nesse trabalho, Graciliano Ramos narra a história do drama interior de um doente submetido a um procedimento médico. Ao longo do conto, o protagonista é levado a um centro cirúrgico, sendo conduzido pelos corredores do hospital, onde se angustia ao ver outro paciente com o rosto enfaixado e também sofre ao escutar gritos infantis desesperados. O personagem vivencia sentimentos de medo e morte, inseguro e inquieto quanto à gravidade e as consequências do procedimento a ser realizado. O narrador delira, sofre dores e, nesse processo, mistura passado e presente, realidade e fantasia num desfiar de sensações e percepções distorcidas, mas sempre acompanhadas pelos ruídos do relógio. Há uma transfiguração do sofrimento do próprio autor para o texto escrito, o qual foi finalizado pelo escritor enquanto encontrava-se preso na Casa de Correção no Rio de Janeiro, em um período em que esteve na enfermaria em função de um quadro depressivo posterior a seu aprisionamento na Colônia Penal de Ilha Grande. Assim o confirma o próprio Graciliano em **Memórias do cárcere** (1996): “No dia seguinte, depois do café, levaram-me à enfermaria...Estive horas a reler, a emendar os contos. Os primeiros, observações do hospital, não eram ruins” (RAMOS, 1996, p 231). Esse relato de sofrimento, ansiedade e medo é pontuado pelas batidas do relógio do hospital, o qual marca o tempo e funciona como uma tentativa do protagonista de se manter vinculado ao mundo real, de onde se ausenta com frequência em função dos delírios e angústias que sofre. Há uma constante tensão entre o tempo objetivo e cronológico, simbolizado pelo relógio e suas badaladas e o tempo psicológico, comandado pela consciência individual e que varia aleatoriamente com relação ao passado, presente e futuro.

No conto discutido, várias vertentes são utilizadas na tentativa de trazer ao leitor uma aproximação entre o que se narra e a vida real. Nos deteremos, primordialmente, nas questões referentes à forma como se percebe o passar do tempo; na percepção do paciente em relação ao seu próprio corpo e no que acontece com ele e nas relações intersubjetivas que permeiam a relação médico-paciente.

Já foram estudadas várias abordagens quanto ao tempo nesse conto. Alguns autores, como Edson Ribeiro da Silva (2013), analisam as possibilidades e limitações da representação do tempo usando o conto como referencial. Outros o analisam sob o viés psicológico, como Fernando de Moraes Gebra (2012). Já Maria Piedade Moreira Sá (1988) o analisa sob o aspecto linguístico, atentando-se para o emprego dos verbos e as técnicas utilizadas por Graciliano Ramos para caracterizar o tempo psicológico do personagem.

A experiência de temporalidade em **O relógio do hospital**, para além dos aspectos rítmicos e verbais, é um elemento fundamental no processo de representação do adoecimento, ao qual se perspectiva a abordagem desse trabalho. Ao atentarmos para a questão, lembremos que, nos estudos da narrativa, existem o tempo da história e o tempo do discurso. No tempo da história observa-se que a ordem natural dos acontecimentos se sucede naturalmente, acompanhando suas relações de casualidade. Especificamente no conto de Graciliano, temos um tempo que aparenta ser o que vai de uma chegada a um hospital para um procedimento cirúrgico até o período posterior de recuperação em uma enfermaria nos anos 30 do século passado. Não há uma marcação específica do correr desse tempo. Lembremos que os recursos médicos, de cirurgia e de analgesia, nesse período, ainda eram precários e o uso de morfina como analgésico era a rotina, o que poderia ser uma das justificativa para os delírios do personagem. Quanto ao tempo do discurso, segundo Benedito Nunes (1995), “o tempo segue a concreção da escrita...tanto no sentido material de seguimento das linhas e páginas...quanto no sentido da ordenação das sequências narrativas (Nunes, 1995, p. 28). Esse seria o que o narrador usaria para tecer o tempo dentro da história, podendo viajar por ele indo ao passado ou ao futuro, narrando minutos em horas ou séculos em minutos.

A questão do tempo permeia todo o conto, desde seu título até a forma como ele é trabalhado. O autor narra em primeira pessoa e o conto transcorre, em

sua maior parte, no presente do indicativo. Esse tempo verbal aproxima o tempo narrado (e das reflexões) ao próprio tempo da narração, trazendo ao leitor a sensação do aqui e agora vivido pelo personagem. Observa-se tal fato no seguinte trecho: “O médico [...] engana-me asseverando que permanecerei aqui duas semanas” (RAMOS, 2002, p. 35). Também em: “Agora espero os sofrimentos anunciados. Um gemido fanhoso do relógio fere-me os ouvidos e fica vibrando” (RAMOS, 2002, p. 38). Vê-se a personagem no momento exato em que tais fatos ocorrem. Temos a sensação de presenciarmos o que está acontecendo. Tal processo cria um efeito de estarmos diante do pensamento que se desenvolve no presente momento, que reage de forma imediata aos fatos. Essa vivência do presente é entrecortada por movimentos digressivos ao passado, que ocorre por meio de recordações como: “A mulher desapertava a roupa, despiu-se cantando, e eu me conservava distante, encabulado, tentando desamarrar o cordão do sapato, que tinha dado um nó” (RAMOS, 2002, p. 47); ou movimentos especulativos para o futuro, como no trecho “Acontecendo isto, porém, julgar-me-ei abandonado, rebolar-me-ei com raiva, pensarei na enfermaria dos indigentes, no homem que tinha uma grade de esparadrapos” (RAMOS, 2002, p. 41). Essa fusão dos níveis temporais da narrativa nos traz e nos leva no tempo, reforçando a ideia de perda dos parâmetros de realidade e de percepção temporal por parte do narrador. Outra técnica presente no texto é a elipse temporal, ou seja, o tempo ocorre de forma assincrônica e, às vezes, acrônica, com lapsos temporais onde a ação salta de um ponto a outro de forma abrupta. Vimos isso quando o narrador diz: “Ao deitar-me na padiola, deixei os chinelos junto da cama; ao voltar da sala de operações, não os vi” (RAMOS, 2002, p. 35). O tempo entre a ida para a sala de cirurgia e seu retorno à enfermaria desaparece, havendo um salto temporal subentendido nesse texto.

Não podemos deixar de tecer alguns comentários em relação à importância do relógio nessa narrativa. Além de um mecanismo usual de marcação do tempo cronológico ele permeia o tempo psicológico do personagem em todos os momentos, transformando-se em um elemento que marca a angústia vivenciada por ele. Também funciona como um gatilho dos períodos em que delira, alternados com momentos de lucidez, como em: “No silêncio as notas compridas enrolam-se como cobras, estiram-se pela casa, invadem a sala, arrastam-se devagar pelos cantos, sobem a cama onde me agito apavorado” (RAMOS, 2002, p. 41). O bater

das badaladas mistura-se a seus pensamentos e delírios de forma assustadora, aumentando a sensação de sofrimento, a qual já era grande em função das dores presentes pelo seu adoecimento e cirurgia.

Há diversos momentos nos quais o tempo e o relógio com suas badaladas ou sua simples presença são sinais de sofrimento e angústia para o personagem, como no momento em que ele tenta dormir mas o sono se torna prejudicado pelo bater do relógio: “Procuro dormir, esquecer tudo, mas o relógio continua a martelar-me a cabeça dolorida (RAMOS, 2002, p. 46), ou quando ele se angustia pensando num futuro sobre o qual tem expectativas ruins: “Duas mil oitocentas e oitenta vezes o relógio caduco de peças gastas rosará, ameaçando-me com acontecimentos funestos” (RAMOS, 2002, p. 44). Os ruídos do relógio sempre se associam a sentimentos de ansiedade e dor. Mesmo durante a rememoração de um fato no passado, o despertador também já o angustia: “Não podia descalçar-me e olhava estupidamente um despertador que trabalhava muito depressa. Os ponteiros avançavam e o laço do sapato não queria desatar-se” (RAMOS 2002, p. 47). A angústia de não conseguir despir-se era reforçada pelo tempo medido pelo relógio.

O passar do tempo e a angústia são fatos diretamente associados a toda dor e desconforto sofridos pelo narrador adoecido levando a uma melhor representação do adoecimento no conto.

Em outra abordagem, o narrador nos mostra como a experiência do adoecimento pode ser angustiante. Ao se referir, em diversas passagens, à forma como se vê fisicamente e às distorções que ocorrem na sua imagem corporal, o processo de delírio e de perda da noção da realidade se exacerbam e ele se vê desfigurado: “olho o corpo magro estirado no colchão duro e parece-me que os ossos agudos, os músculos frouxos e reduzidos não me pertencem” (RAMOS 2002, p. 35) e em “Os meus braços descarnados movem-se, como braços de velho. Passo os dedos no rosto, sinto a dureza dos pêlos, as faces cavadas, rugas. Se tivesse um espelho veria esta fraqueza e esta devastação” (RAMOS 2002, p. 46). Há um estranhamento quanto ao próprio corpo, visto como se não lhe pertencesse. Isso acentua a sensação de angústia causada pela perda de identidade e controle que a doença naturalmente nos produz. Ao descrever suas percepções de forma tão pessoal e internalizada, ele consegue aumentar a identificação entre o narrador e o leitor, o qual, com certeza, também deverá ter

vivenciado sentimentos semelhantes quando adoecido em algum momento de sua vida.

Ainda nos chama a atenção a forma como a intersubjetividade se manifesta na teia do texto, também funcionando como um mecanismo de explicitação das angústias do personagem. Há uma dificuldade de comunicação entre o paciente e os profissionais da saúde que o tratam. A compreensão sobre o que é dito não se estabelece em função de como os conteúdos são expressos e como são percebidos. Tais dificuldades se manifestam em falas como “O médico, paciente como se falasse a uma criança, engana-me asseverando que permanecerei aqui duas semanas. Recebo a notícia com indiferença” (RAMOS 2002, p. 35) e “Dr. Queirós, principiando a falar, não acaba: é um palavreado infinito que nos enjoa, nos deixa embrutecidos, mudos, mastigando um sorriso besta de cumplicidade” (RAMOS, 2002, p. 41). Ambas as citações nos remetem a uma tensão no discurso, o que apresenta um caráter dialógico como o concebeu Bakhtin:

A orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo discurso. Trata-se da orientação natural de qualquer discurso vivo. Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar com ele, de uma interação viva e tensa” (BAKHTIN, 2005, p. 183).

Percebe-se claramente que a comunicação entre eles é falha faltando ao médico a percepção de que o personagem não o compreende (ou não o quer compreender) em função das próprias angústias e dúvidas que o acometem. São dois universos que não conseguem interagir entre si de forma completa. Tal falha comunicacional ocorre não só com o médico, mas com todos os demais que trabalham no hospital. Até a estrutura física se torna adversa ao doente, adquirindo um caráter expressionista: um maqueiro que o deixa perceber outro paciente adoecido, os ruídos de outros ambientes facilmente audíveis, um relógio que badala continuamente acompanhando seus sofrimentos. Tudo dialoga com ele de forma distorcida e funciona para acentuar seu sofrimento e seus delírios.

Entre o final do século XIX e início do século XX, o desenvolvimento do romance vai se tornando cada vez mais evidente e culmina com o surgimento da concepção moderna de romance. A partir daí, os autores não mais se preocupam com a realidade objetiva ou com as convenções narrativas, tornando-se mais livres para experimentar novas formas e temas, como o da vida da consciência. Há uma

tendência de transformação na narrativa, a qual passa a se tornar mais introspectiva. Ocorre, nesse sentido, uma perda da importância das grandes ações exteriores em relação aos pequenos fatos cotidianos; há a valorização da reflexão e dos caminhos da consciência e uma nova visão do tempo, o qual passa a ser percebido internamente e se desloca entre passado e futuro de forma aleatória. Esse processo foi bem delineado por Erich Auerbach que o caracterizou como “o complicado processo de dissolução, que levou ao esfacelamento da ação exterior, à reflexão da consciência e à estratificação do tempo” (AUERBACH, 2002, p. 498). Em suas considerações, ele caracteriza essas mudanças com três pressupostos básicos: um motivo casual que desencadeia os processos de consciência; a reprodução natural dos mesmos sem limites em sua liberdade e a elaboração do contraste entre o tempo ‘exterior’ e tempo ‘interior’. (AUERBACH, 2002, p. 487).

A narrativa se daria a partir de um fato casual, um simples ato a partir do qual a consciência passaria a assumir o controle da fala, seguindo os caminhos livres através dos quais nossos pensamentos e emoções transitam, sem se prenderem a fatos concretos ou a momentos específicos. Também o tempo se perderia nesse vai e vem de ideias, podendo ser encurtado ou prolongado, viajando-se pelo passado de forma aleatória sem respeitar a marcação do relógio ou do calendário.

Os aspectos sobre os quais fala o autor alemão são visíveis no desenvolvimento daquilo a que chamamos monólogo interior, técnica, segundo Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, inicialmente utilizada na obra de E. Dujardin e que se encontra conceituada no **Dicionário de teoria narrativa** como “uma técnica narrativa que viabiliza a representação da corrente de consciência de uma personagem” (REIS; LOPES, 1998, p. 266). É através dessa técnica que se passou a representar o tempo vivencial dos personagens de forma a se sobrepor ao tempo cronológico linear, fato que se tornou possível, de acordo com Reis e Lopes, a partir da criação do moderno romance psicológico, ancorado nas teorias do inconsciente de Freud, nas reflexões sobre a corrente (fluxo) de consciência feitas por William James e nas análises de Henri Bergson sobre o tempo psicológico: “É um discurso sem ouvinte, cuja enunciação acompanha as ideias e as imagens que se desenrolam no fluxo de consciência das personagens” (REIS; LOPES, 1998, p. 267). Sob o ponto de vista narrativo, o monólogo interior se caracteriza pela ausência da fala dos personagens, ele se dá no nível mental, sem manifestação

oral de seu conteúdo. Ainda no **Dicionário de teoria narrativa**, tais fluxos são caracterizados da seguinte forma:

Apresenta uma estrutura elíptica, sincopada, por vezes caótica: a expressão espontânea de conteúdos psíquicos no seu estado embrionário não se compadece com uma articulação lógica, racional. Assim, verifica-se no monólogo interior uma certa fluidez sintática, uma pontuação escassa, uma total liberdade de associações lexicais. O narrador desaparece e a 'voz' atinge o limite possível de sua autonomização: o presente da atividade mental do eu-personagem é o único ponto de ancoragem (REIS; LOPES, 1998, p. 267).

A organização da estrutura da narrativa perde a sequência lógica de uma descrição ou de um tempo narrado de forma cronológica. Seguem-se palavras soltas, às vezes repetidas, sentidos que saltam de uma realidade para imagens mentais diversas, às vezes oníricas, palavras e frases que não se completam, idas e vindas no tempo e nos espaços, de forma frequentemente incoerente. A pontuação se perde, as frases são fragmentadas, o tempo se fluidifica. O único ponto de apoio que persiste é o fato gerador inicial do processo, normalmente algo simples e corriqueiro do dia a dia.

Dentro dessa evolução do romance, cabe ressaltar, ainda, algumas considerações quanto à "inclusão da ficção dentro do fluxo da consciência humana" (FLETCHER; BRADBURY, 1989). É a partir do momento em que o fluxo de consciência foi esteticamente aceito como opção narrativa que se ampliaram as possibilidades de os personagens pertencerem "mais a um processo do que a um mundo produzido por imitação...parecem afirmar contra o autor seus direitos a uma maior liberdade, a uma maior profundidade psicológica ou à vida que se estende livremente no tempo" (FLETCHER; BRADBURY, 1989). Essa liberdade que o autor passa a ter de se imbricar com a personagem em seu mundo interior possibilita um espectro mais amplo para as narrativas, tornando-as livres no tempo e permitindo que os sentidos e as percepções dos personagens passem a ser valoradas, trazendo ao romance um colorido que não seria possível no Realismo. Como disse Virginia Woolf, em seu conhecido ensaio **Modern fiction**, escrito em 1921,

Se um escritor fosse um indivíduo livre e não um escravo, se ele pudesse escrever o que escolhesse e não o que precisasse, se pudesse basear sua obra sobre seu próprio sentimento e não sobre convenções, não haveria nenhum enredo, nenhuma comédia, nenhuma tragédia, nenhuma trama ou desfecho amoroso no estilo aceito, e talvez nem sequer um botão costurado como fariam os alfaiates da Bond Street. A vida não é uma série de lâmpadas de barco simetricamente dispostas, mas um halo

luminoso, um envoltório semitransparente cercando-nos do princípio ao fim da consciência. Se a tarefa do romancista não é transmitir esse espírito variável, esse espírito desconhecido e não-delimitado, que aberração ou complexidade ela poderá mostrar, com o mínimo possível de mescla do estranho e exterior? (WOOLF, V. 1921 apud FLETCHER, J. BRADBURY, M. 1989, p 333).

Como se percebe, a escritora defende a liberdade de escrita e a importância de se incorporar a visão abstrata e complexa da vida e dos sentidos na literatura, dando à escrita do fluxo de consciência uma forma de representação verbal não permitida anteriormente.

São essas visões de uma narrativa mais aberta, livre e que valoriza o mundo interior que vieram a influir no desenvolvimento das técnicas de introversão narrativa, a qual amplia e transforma a maneira como se escrevem e se descrevem os sentimentos da vida e suas intercorrências, como as agruras da doença e do adoecimento.

Em **O relógio do hospital**, o uso da técnica do fluxo de consciência se dá por excelência. Através dela, com suas variações temporais, sua valorização do tempo vivencial e a falta de articulação racional em alguns períodos que caracterizam os delírios, se representa de forma magistral a angústia que perpassa o adoecimento. Eis o final do texto, em aberto e apresentando uma sequência de ideias aleatórias que nos dão a medida exata das sensações de sofrimento trazidas pela dor e pela doença, levando ao delírio: “Vou diluir-me, deixar a coberta, subir na poeira luminosa das réstias, perder-me nos gemidos, nos gritos, nas vozes longínquas, nas pancadas medonhas do relógio velho” (RAMOS, 2002, p. 47). Observa-se no conto uma estrutura elíptica e sincopada, com uma ausência de articulação lógica e racional e uma discrepância entre o tempo vivencial e o cronológico. Tais técnicas utilizadas no conto estudado nos mostram o caráter moderno de sua construção narrativa.

E falar em experiência do adoecimento, de estar na maca e dos medos que tal vivência proporciona, se torna algo ainda mais relevante quando confrontamos o plano ficcional com a própria experiência do autor Graciliano Ramos: em **Memórias do Cárcere** (1996), refere-se a uma cirurgia que sofrera anteriormente em função de um abscesso que fizera no músculo Psoas após uma queda. No livro, o autor descreve a necessidade que sente de escrever sobre isso:

E o desejo me chegou de narrar sonhos, doidice, rumor de ferros na autoclave, os gritos horríveis de uma criança, um rosto sem olhos percebido na enfermaria dos indigentes e as ronceiras pancadas de um relógio invisível. Já me surgira a idéia de escrever isso. Voltava agora com insistência (RAMOS, 1996, p. 207).

Como se pode constatar, segundo as palavras do autor, a experiência descrita se aproxima do que vivenciou em seu adoecimento, embora não possamos nos esquecer que não há identidade entre autor e narrador, mas, sim, aproximações possíveis entre os planos ficcional e da própria experiência de vida, nesse caso transfigurada em linguagem verbal pelo escritor.

3.3 PAULO

Um outro relato sobre a experiência do adoecimento, em Graciliano Ramos, é apresentado no conto **Paulo**, publicado em 1937, no livro **Insônia** e anteriormente, em **O Jornal**, do Rio de Janeiro, em 18 de abril do mesmo ano (COSTA, 2017). Esta narrativa, assim como **O relógio do hospital**, teve sua escrita finalizada enquanto o autor encontrava-se preso na Casa de Detenção, no Rio de Janeiro, conforme se refere ao fato em **Memórias do cárcere**: “Enfim a necessidade urgente de escrever dois contos: pegar de qualquer jeito o relógio do hospital e Paulo” (RAMOS, 1996, p. 207). Nesse período em que esteve aprisionado, o escritor teve alguns contos traduzidos por Benjamín de Garay e publicados na Argentina, o que garantia seu sustento e de sua família, conforme relata Dênis de Moraes em **O velho graça** (1992). Em **Paulo**, Graciliano Ramos narra as agruras de um paciente em um pós-operatório complicado, no qual há feridas e dores que não melhoram e que o torturam sobremaneira, a ponto de perder o senso de realidade, delirar e ter a percepção de que seu corpo se decompõe e se divide em dois. Paulo é a parte direita do corpo do narrador, a qual se encontra adoecida, fazendo-o desejar que seja amputada de si para que, ao retirá-la, sejam aliviados os seus sofrimentos.

Quando analisados em conjunto, os contos **O relógio do hospital** e **Paulo** nos sugerem que poderiam ser sequências de uma mesma história na qual um personagem é submetido a um procedimento cirúrgico e, posteriormente, sofre as aflições de um pós-operatório com complicações e demorado, levando o

protagonista a ter dores e delírios. Em ambos os sofrimentos são intensos e a ansiedade do narrador é expressa de forma angustiada e com perspectivas sombrias.

Diversas são as convergências entre os contos citados de Graciliano Ramos. Temos, em ambos, a narração em primeira pessoa, o que estabelece uma relação de cumplicidade entre o narrador e o leitor. Quando relata seu sofrimento de uma forma quase confessional, temos a sensação de participarmos de uma maneira muito próxima do que está acontecendo. Sua angústia e suas dores, principalmente se já vivenciamos situações parecidas com as do narrador, nos comovem e nos geram sentimentos de reconhecimento, como ocorre em:

Gemo, o suor corre-me entre as costelas magras como as de um cachorro esfomeado. Tenho sede. A enfermeira chega-me aos beiços gretados um cálice de água. Bebo, ponho-me a soluçar. Os soluços sacodem-me, rasgam-me, enterram-me o punhal nas entranhas (RAMOS, 2002, p. 56).

Dentro dessa dinâmica trazida pelo uso da primeira pessoa, a caracterização do monólogo interior também se faz presente nos contos, com alguns períodos onde observamos o fluxo de consciência acentuando essa sensação de sofrimento interior e de proximidade com o narrador:

Acho-me numa floresta, caído, as costas ferindo-se no chão, e um assassino fura-me lentamente a barriga, as paredes recuam, fundem-se com o céu, as folhas dos coqueiros tremem, e passa entre elas o cochicho que zumbe na sala (RAMOS, 2002 p. 56).

O autor, com essa estratégia, nos conduz para dentro de seus delírios, onde a perda de referências da realidade se torna visível e a angústia gerada por essa perda é aludida através da linguagem.

Outro ponto em comum aos dois contos é a forma como se lida com a temporalidade, já que o autor também narra em primeira pessoa, usando o presente do indicativo: “Bebo o remédio, peço a injeção, espero ansioso que o médico venha mudar a gaze e o algodão molhado de pus” (RAMOS, 2002, p. 55). Essa estratégia nos aproxima da vivência imediata, que está acontecendo, aumentando, assim, a percepção de que os fatos acontecem ao mesmo tempo em que são narrados. E é a partir desse presente que ele se desloca dentro do tempo. Há lembranças do passado, de antes do adoecimento, memórias de uma vida

entediante e tomada por rancores e lembranças desagradáveis: “Lá fora eu era um sujeito aperreado por trabalhos maçadores, andava para cima e para baixo, como uma barata [...] Recolhia-me cedo, mas o pensamento corria longe, fazia voltas em redor de negócios desagradáveis” (RAMOS, 2002, p. 53). Também ao futuro se fazem referências, pois, embora o sofrimento seja grande, o autor se apega ao que poderá acontecer como uma forma de se manter lúcido: “Devo aceitar isso. Curar-me-ei, percorrerei as ruas como os outros” (RAMOS, 2002, p. 55). É de dentro desse presente que se desenvolve sob nossos olhos, que tais deslocamentos ocorrem.

Outro dado que se percebe em comum entre os contos é a existência de uma estruturação que dá ritmo ao texto. Em **O relógio do hospital** o que marcava a angústia do narrador eram as pancadas do velho relógio. Em **Paulo**, percebe-se que as mudanças entre os períodos de lucidez e delírio ocorrem sempre que o narrador perde as referências visuais concretas, ou seja, as imagens são esmaecidas por palavras como **garoa, sombra, neblina, transparente**. Vê-se essas mudanças quando se refere aos filhos que o visitaram: “Não as distingui bem na garoa que invade a sala: são criaturas estranhas” (RAMOS, 2002, p. 48) ou quando a esposa se aproxima: “A alguns passos, uma figura de mulher se evapora” (RAMOS, 2002, p. 49). Ao retornar à realidade, ocorre o mecanismo inverso: “A neblina se dissipa, as paredes se aproximam, estão visíveis as folhas dos coqueiros e o telhado da penitenciária” (RAMOS, 2002, p. 50). O mundo volta a se tornar real e concreto quando a neblina desaparece. Essa oscilação entre a realidade e a lucidez que permeia o texto retrata uma angústia e um sofrimento trabalhados linguisticamente de forma a nos aproximar das vivências do narrador.

Nesses dois contos, a realidade se transforma sob efeito de devaneios e delírios relacionados ao adoecimento. Imagens como “As paredes amarelas cobrem-se de pus, o teto cobre-se de pus. A minha carne, que apodrece, suja a gaze e o algodão, espalha-se no teto e nas paredes” (RAMOS, 2002, p. 48) assim como na passagem “Estou sendo assassinado. Em redor tudo se transforma. O avental da enfermeira fica transparente” (RAMOS, 2002, p. 56). Há uma completa perda de noção da realidade, com ideações de morte e de sofrimento extremo. A forma como esses delírios são descritos consegue fazer com que percebamos o nível de sofrimento vivenciado pelo personagem durante esse relato. Há uma acuidade descritiva referenciada em imagens cruas como em: “Pedaços de

algodão e gaze amarelos de pus encham o balde” (RAMOS, 2002, p. 48) ou que nos remetem aos nossos sentidos, com percepções corporais desconfortáveis: “A camisa molhada já não me escalda a pele: esfriou, gelou. E os meus dentes batem castanholas” (RAMOS, 2002, p. 54) e “Contenho a respiração, o suor corre-me na cara e no pescoço (RAMOS, 2002, p. 53). Essas imagens tornam a experiência da dor e do desconforto do personagem mais intensas e realísticas, tornando a dor e o sofrimento mais viscerais à percepção do leitor.

Não obstante todas as convergências, em Paulo, essa questão nos é apresentada de forma diferenciada, por meio da autopercepção do sujeito de que há uma ruptura da unidade entre o seu eu, fenômeno visível na referência que o narrador faz de seu próprio corpo em terceira pessoa: “Mas essa criatura, dificilmente organizada, pesa demais dentro de mim, necessito esforço enorme para conservar unidas as suas partes que se querem desagregar” (RAMOS, 2002, p. 49).

Jacques Lacan nos mostrou, em **O estágio do espelho**, que o momento em que um bebê se reconhece refletido no espelho marca a formação da matriz do Eu unificado com a qual o sujeito irá se identificar por toda a sua vida. Segundo o psicanalista, “Basta-nos compreender o estágio do espelho como uma identificação, no sentido pleno que a análise dá a esse termo, ou seja, a transformação do sujeito quando ele assume uma imagem” (LACAN, 1998, p. 98). Assim, também o corpo biológico será permeado por um **ideal do eu**, entendido como parte dessa estruturação imagética entendida por Lacan.

A irrupção da figura de Paulo parece se constituir, justamente, como uma separação radical entre o **ideal do eu**, a forma imaginária que o sujeito tem de si, e aquilo que se apresenta diante dos seus olhos. Assim, o corpo é estranho, é visto como um outro. Num primeiro momento, ainda narrando em primeira pessoa, ele identifica uma ruptura acontecendo: “Minha banda direita está perdida, não há como salvá-la. As pastas de algodão ficam amarelas, sinto que me decomponho, que uma perna, um braço, metade da cabeça, já não me pertencem, querem largar-me” (RAMOS, 2002, p. 50). Ocorre, então, a cisão entre o eu e o outro, repartição esta caracterizada quando o personagem se refere a parte de si como outro, em terceira pessoa:

O homem que se apoderou de meu lado direito não tem cara e ordinariamente é silencioso. Mas incomoda-me. Defendo-me, grito palavrões, e o sem-vergonha escuta-me com um sorriso falso, um sorriso impossível pois ele não tem boca (RAMOS 2002, p. 53-54).

Também Freud, em seu ensaio **O mal-estar da civilização**, discute a ruptura que pode ocorrer entre a integridade do Eu no indivíduo, com manifestações que também englobam seu corpo:

A patologia nos apresenta um grande número de estados em que a delimitação do Eu ante o mundo externo se torna problemática, ou os limites são traçados incorretamente; casos em que partes do próprio corpo, e componentes da própria vida psíquica, percepções, pensamentos, afetos, nos surgem como alheios e não pertencentes ao Eu; outros, em que se atribui ao mundo externo o que evidentemente surgiu no Eu e deveria ser reconhecido por ele. Logo, também o sentimento do Eu está sujeito a transtornos, e as fronteiras do Eu não são permanentes (FREUD, 2010, p. 12).

O sofrimento físico é um dos componentes que podem levar à cisão do Eu, como explicita Freud em outro trecho de seu ensaio já citado:

O fato de o Eu, na defesa contra determinadas excitações desprazerosas vindas do seu interior, utilizar os mesmos métodos de que se vale contra o desprazer vindo de fora, torna-se o ponto de partida de significativos distúrbios patológicos (FREUD, 2010, p. 13).

Paulo nada mais é do que o lado adoecido do personagem, um ser criado a partir dele, projetado na parte direita de seu corpo, onde se encontram suas feridas, as quais são a origem de seu sofrimento. Ele o odeia, vê nele intenções de morte, o quer arrancar de si com a ilusão de que suas dores desapareceriam ao fazê-lo, mas, ao mesmo tempo, em alguns momentos o percebe como parte de si mesmo. Há uma clara divisão do Eu da personagem, gerada pelo sofrimento físico e psíquico relacionados ao seu adoecimento e que motivam suas percepções distorcidas e um processo de cisão entre a imagem ideal do Eu e a visão do próprio corpo dilacerado, acompanhados de um não reconhecimento desse pertencimento:

Não conheço Paulo. Tento explicar-lhe que não o conheço, que ele não tem motivo para matar-me. Nunca lhe fiz mal, passei a vida ocupado em trabalhos difíceis, caindo, levantando-me, cansado. Peço-lhe que me deixe, balbucio súplicas nojentas. Não lhe quero mal, não o conheço. (RAMOS, 2002, p. 57).

Carla Cunha define o duplo como

algo que, tendo sido originário a partir de um indivíduo, adquire qualidade de projecção e posteriormente se vem a consubstanciar numa entidade autónoma que sobrevive ao sujeito no qual fundamentou a sua génese, partilhando com ele uma certa identificação (CUNHA, 2009, grifo da autora).

É essa divisão do homem adoecido em dois, quando as relações entre eles se tornam conflituosas e mortais, que nos remete à possibilidade de constituição da forma psíquica do duplo, ou seja, de um desdobramento do Eu da personagem, havendo uma projeção que passa a ganhar vida própria e que disputa com ele a continuidade de sua permanência. Paulo torna-se um duplo do personagem, embora ambos estejam no mesmo corpo. O narrador o vê como um inimigo, alguém a quem quer extirpar, considerando-o o responsável por todo o seu sofrimento e imaginando que tal extermínio o aliviaria da dor. “Esta criatura surgiu há dois meses, todos os dias me xinga e ameaça, especialmente de noite ou quando estou só. Zango-me, discuto com ela” (RAMOS, 2002, p. 53) e “torno a desejar que me levem para a mesa de operações, cortem as amarras que me ligam ao intruso” (RAMOS, 2002, p. 53). Em determinados momentos, é Paulo, o duplo, que é visto como um assassino: “Paulo está curvado sobre mim, remexe com um punhal a ferida” (RAMOS, 2002, p. 56). O personagem, na agonia da dor e com medo da possibilidade da morte se divide e projeta em seu lado direito outro ser, Paulo, a quem quer extirpar por acreditar que, com isso, aliviaria seus sofrimentos e evitaria seu fim. Otto Rank já nos dizia “que o medo da morte é simplesmente a expressão de um instinto excessivamente forte de autopreservação” (RANK, 1971, p. 78, tradução própria) e que “o conflito mental cria o duplo” (RANK, 1971, p. 76, tradução própria). Encontra-se, no conto de Graciliano Ramos, um personagem física e mentalmente adoecido que, para tentar se auto preservar, cria um duplo e deseja sua morte: “Cortar-me, libertar-me desse miserável que se agarrou em mim e tenta corromper-me” (RAMOS, 2002, p. 50). A estratégia de desdobramento do protagonista enfermo em um duplo imaginário a partir do movimento fluido dos planos da realidade para a consciência e vice-versa consiste, portanto, em uma contribuição das técnicas narrativas modernas na representação do drama da enfermidade. A experiência do adoecimento em Graciliano Ramos, a propósito, não é um fenômeno circunscrito ao plano ficcional.

Esse adoecimento relatado em **Paulo** de forma tão verossímil nos reporta, assim como em **O relógio do hospital**, a um fato ocorrido com o escritor Graciliano Ramos quando, em 1932,

sofreria uma queda ao descer um degrau. Com febre e fortes dores na perna direita, interromperia o trabalho e seguiria para Maceió, onde os exames indicariam o diagnóstico: psoíte (inflamação do músculo da região ilíaca). Internado às pressas no Hospital São Vicente de Paulo, seria operado para extrair o abscesso que se formara. A recuperação transcorreria lenta: 'quarenta e tantos dias com um tubo de borracha a atravessar-me a barriga, delírios úteis na fabricação de um romance e alguns contos, convalescença morosa (MORAES, 1992, p. 80).

O próprio autor, em **Memórias do cárcere** (1996), relata:

Já me surgira a idéia de escrever isto. Voltava agora com insistência. Naquele tempo, no delírio, julgava-me dois. A parte direita não tinha nada comigo e se chamava Paulo. Estava podre. Clemente Silveira poderia facilmente separá-la de mim, serrar-me pelo meio, deixar o outro viver (RAMOS, 1996, p. 207).

Observa-se, então, que o escritor vivenciou o sofrimento referido nos contos, sendo possível inferir que a escrita do autor faz da **ficção uma forma de confissão**, como já salientava Antonio Candido. O sofrimento gerado pelo processo de adoecimento de Graciliano Ramos quando de sua internação, os delírios e a dor que sofreu em sua cirurgia e em seu pós-operatório se transformam em matéria prima para a elaboração dos contos, conforme o próprio autor nos revela. Assim, a narrativa literária deve ser pensada como uma transfiguração em linguagem simbólica da experiência vivida por Graciliano em face do adoecimento.

4. O DRAMA DA RECUPERAÇÃO EM CARDOSO PIRES

Sempre nos cabe compreender a doença e o adoecimento como uma experiência universal, comum a todos os mortais, independentemente de nossas raízes culturais, de nossa classe social ou da forma como nos posicionamos no mundo. Quando a vivência do estar doente ocorre com escritores nos é propiciada uma possibilidade de enxergarmos algo comum a todos nós de uma forma elaborada e diferenciada, enriquecendo a percepção desse momento de vida que nos torna seres humanos. Cada autor, principalmente quando narra caminhos percorridos por si mesmos nesse processo, transfere para a escrita um cunho pessoal e único, perceptível ao estudarmos sua obra. Desse modo, o caráter universal da doença adquire um modo particular de expressão, tributária da experiência do adoecimento. Foi isso que observamos em Graciliano Ramos e é por esse caminho também, que buscaremos compreender, na seção 3.1, como Cardoso Pires viveu sua experiência de quase morte e seu posterior retorno à vida, além de uma breve visão de sua obra, visando situá-lo no universo literário da língua portuguesa. Na seção seguinte, nos deteremos em como ele se utiliza de estratégias que permitem uma maior aproximação entre o vivido e o relatado, e com quais técnicas ele tenta diminuir a distância, sempre presente, entre seu adoecimento e a linguagem.

4.1 NA ENFERMARIA: JOSÉ CARDOSO PIRES

Paredes brancas, as tais paredes em alvura-pérola; por entre elas, os sons, as figuras e o tempo, tudo num deslizar suave, sem densidade.
(PIRES, 1997, p. 46)

Enquanto internado, vendo-se perdido em uma enfermaria, Cardoso Pires vivencia as consequências de um AVC que lhe tirara a memória, a capacidade da fala e a percepção. A partir daí, estenderemos nosso olhar clínico sobre a pessoa e a obra do autor. Ao aproximarmos de sua escrita, atentaremos para como esse processo de adoecimento se encontra transfigurado em sua escrita, mas sem deixarmos de compreender a obra do autor como um todo. Escritor português de renome, multifacetado, deslocando-se entre a literatura, o jornalismo, a tradução e demais ofícios nos quais a escrita se tornasse instrumento de manifestação de seu

modo de ver o mundo, José Cardoso Pires (1925-1998) foi um homem de seu tempo ao se valer de sua escrita como forma de se posicionar frente às questões políticas que permearam Portugal no século passado. Em vários escritos deixa transparecer sua visão política e sua forma de enxergar a censura salazarista, bem como a liberdade oriunda das mudanças políticas a partir da queda da ditadura em Portugal. Nascido em Lisboa, oriundo de família da burguesia rural, soube levar para sua literatura as vivências citadina e cosmopolita associadas ao conhecimento de um universo interiorano português.

Quando buscamos compreender o impacto que a forma como vivia tangenciava sua obra, culminando com o relato de seu adoecimento em ***De profundis: valsa lenta*** (1997), encontramos relatos de sua filha, Ana Cardoso Pires, e entrevistas do próprio autor. Nas palavras de pai e filha se vislumbra o homem por trás do escritor: boêmio, temperamental, bom amigo e rico em amizades das mais diversas matizes. Fumante inveterado e bebedor contumaz nas noites de Lisboa. Na vida intensa e noturna, buscava conhecimentos e pessoas que o municiassem de material para sua escrita, conforme a filha Ana diz que “recorda o método e as suas regras: enquanto andava à caça da vida, fazia noitadas, bebia copos. Quando escrevia, recolhia-se e só bebia leite e chá” (2018). Nos momentos em que se dedicava a escrever, tornava-se solitário, focado, sendo extremamente crítico e rigoroso com sua própria escrita. Como dizia, “para mim, o estilo não é uma caligrafia, o estilo que se <<vê>> não se sente e por isso é que admiro a escrita *ao gume da lâmina*, digamos assim. Desgastar, afiar, ir até o osso” (PIRES, 1991, p. 60).

Não há outros dados sobre possíveis adoecimentos que, em algum momento de sua vida, tenham trazido algum impacto em sua obra antes do Acidente Vascular Cerebral (AVC) que sofreu em 1995 e que nos é relatado no livro estudado nesse corpus. Um único fato que poderá ter, de alguma forma, levado à percepção de sensações pertinentes às dificuldades relacionadas à memória foi um acidente automobilístico sofrido pelo autor três meses antes do AVC. Nesse acidente, teve um trauma torácico grave e, embora sem que houvesse lesão cerebral, durante o período em que foi socorrido e levado ao hospital, a memória falhou e essa percepção, posteriormente, o perturbava consideravelmente, segundo relatava:

Apesar de meu traumatismo cerebral não ter sido uma seqüela deste acidente, a alienação da memória que ele determinou constituiu para mim uma referência perturbadora. A memória como exponencial comum a dois desastres (PIRES, 1998, p. 77).

Em ambos os acidentes, a questão da memória se torna primordial. E é essa “memória de uma desmemória” (PIRES, 1998, p. 75) que servirá de elemento na construção de seu relato sobre a doença. Em 1998, sofre novo AVC, o qual o coloca, dessa vez, em estado vegetativo definitivo, levando-o à morte quatro meses após ocorrer.

Essa trajetória de vida imprime marcas sobre uma escrita predominantemente urbana, com raras incursões no campo, sobre o qual tem críticas e restrições, como ao dizer que “O campo e o camponês trazem-me uma sensação de monotonia e de conservantismo recalcado” (PIRES, 1991, p. 17). Segundo ele, “gosto do mar, de cidades grandes, gosto de arranha-céus... Até gosto de aeroportos, imagine!” (PIRES, 1991, p. 17). É no ambiente citadino, em sua Lisboa e com personagens eminentemente urbanos que conta suas histórias, com uma linguagem seca e pouco adjetivada, dentro de uma estética realista, mas não presa a padrões ou regras absolutas, a não ser às suas próprias. Durante o início dos anos 60, preocupado com a perseguição política da ditadura salazarista, esteve exilado no Brasil, aproximando-se de pintores como Portinari e Carlos Scliar, além de outros expoentes do circuito cultural da época, como Ruben Braga, Clarice Lispector, Paulo Francis, Nara Leão, entre outros. Escrevia sob pseudônimo na revista **Senhor**, durante esse período, já que pretendia retornar à Portugal.

Ao nos aproximarmos da obra de Cardoso Pires, observamos uma característica que o diferencia de vários autores, ou seja, a despeito do rótulo de escritor neorrealista e de sua identificação com os problemas sociais de sua época, se distancia de seus contemporâneos por sua escrita não ter um caráter otimista e por ser comprometida socialmente, mas sem perder seu aspecto intrinsecamente crítico. Apresenta uma visão distante, como de um objeto externo a si e o interroga, mas sem fornecer as respostas. Como o próprio autor diz, “nunca cultivei qualquer espírito de grupo. Quando muito, talvez nunca tenha passado em toda a minha vida de um integrado marginal ou coisa que se pareça...” (PIRES, 1991, p. 45).

Conforme António Saraiva e Óscar Lopes, em **A história da literatura portuguesa** (1979), Cardoso Pires foi reconhecido como um dos “realistas invulgarmente dotados, quer na organização das estruturas e ritmos narrativos, quer na vida e sabor da sua escrita” (SARAIVA; LOPES, 1979, p. 1126). Esses mesmos críticos se referem ao autor e sua obra como sendo

um dos melhores prosadores actuais, assimilou, de um modo que inicialmente se sentia demasiado, a arte da *short story* americana, e reagiu contra certa sentimentalidade ainda inerente ao nosso neo-realismo tradicional, com uma lúcida impassividade inspirada por Hemingway e, depois, por Roger Vailland (SARAIVA; LOPES, 1979, p. 1126).

Outra característica das escritas de Cardoso Pires é sua proximidade com a linguagem cinematográfica. É o que ele diz quando fala sobre a influência que percebe do cinema sobre a Literatura:

Quer-me parecer, é que as liberdades com que a comunicação audiovisual se exprime, o recurso ao *flash-back*, as distorções, as assincronias, e por aí afora, implantaram novas dimensões de tempo e espaço na narrativa linear...Em termos de literatura talvez eu possa dizer que a narração cartesiana está para Gutenberg como a narração pluridimensional está para os irmãos Lumière (PIRES, 1991, p. 69).

A obra de Cardoso Pires se utiliza dessas técnicas cinematográficas para ampliar a percepção da realidade, aproximando-se de suas histórias de forma polifônica e visual. Conforme nos relata Eunice Cabral na biografia feita para o Instituto Camões,

Os seus primeiros contos demonstram quer preocupações de cariz social (vetor afeto ao cânone neorrealista), quer outras influências, tais como a escrita esteticamente documental de Hemingway, a narrativa cinematográfica, o que resulta em narrativas de discurso contido, com diálogos concisos, cuja focalização produz um estranhamento, um deslocamento, sempre reconhecíveis na sua obra até finais de 60 (CABRAL, 2005, p. 66).

Também pode-se considerar a obra desse escritor como tendo aspectos que perpassam por “simplicidade e pouca quantidade do binômio personagem/acontecimento, aliadas a constrição temporal” (LEPECKI, 1977, p. 28). Preocupa-se o autor em narrar de forma aprofundada os fatos, embora se permita usar do tempo de forma não cronológica, construindo os personagens ricos em nuances e com traços de personalidade marcantes. Ainda segundo Lepecki, ao

falar sobre a linguagem na obra de Cardoso Pires, diz que “a preponderância do registro coloquial sobre o retórico-literário dá, como efeito imediato de leitura, a impressão de que a palavra é instrumento que serve à veiculação do narrado, nunca matéria susceptível de perscrutação” (LEPECKI, 1977, p. 30). Ou seja, seu modo direto e econômico com as palavras valoriza o relato em detrimento da forma embora esta seja intencionalmente calculada para dar ao leitor o efeito desejado.

A escrita de Cardoso Pires foi também analisada e suas características sintetizadas de forma precisa por Petar Petrov:

Assim, a *nível expressivo*, é de assinalar: a objectividade, conseguida pela *secura* da linguagem que evita o supérfluo, a retórica balofa e os pormenores descritivos; a presença de diálogos coloquiais, com a exploração de uma larga gama de sociolectos que situam as personagens em contextos espaço-temporais precisos. A *nível técnico-literário*, verifica-se o recurso a elipses que conduzem a uma singular economia narrativa; a caracterização indirecta das personagens com a eleição da focalização externa; o distanciamento do narrador pela adopção de múltiplos pontos de vista; o aproveitamento da técnica cinematográfica pelo privilégio do enfoque visual do modo de contar; o abandono da ‘história’ com destaque para a personagem e não para a acção (PETROV, 2003, p. 39).

Talvez seja por essa postura em relação a grupos e pelos aspectos multifacetados de sua escrita que sua obra não consiga ser enquadrada de forma unânime em nenhuma corrente literária, oscilando entre o neorealismo português, principalmente em suas obras criadas ainda sob a ditadura de Salazar, o que é respaldado pela visão de Lúcia Maria Moutinho Ribeiro:

Comprometida com o neo-realismo, a primeira fase da obra cardosiana demonstra preocupação com a verossimilhança, com a denúncia da injustiça social, com estilo claro e ágil à Ernst Hemingway, com o relato de *flashes* da vida de personagens oriundos da classe ociosa: ou marginais, que por falta de ocupação não cumprem função social, ou ricos que, por excesso de bens materiais, não precisam trabalhar para sobreviver (RIBEIRO, 2004).

Aproxima-se dos surrealistas portugueses, embora não de forma completa e definitiva pois se mantém sempre coerente com sua liberdade e visão do mundo de forma realística, conforme dito por Petrov:

A fábula *Dinossauro Excelentíssimo* (1971) e os dois livros de contos *O Burro em Pé* (1979) e *A República dos Corvos* (1988) revelarão uma outra tendência ligada à propensão para a transfiguração do real próxima de um realismo imaginário ou fantástico (PETROV, 2003, p. 40).

Num momento posterior, apresentando características de escritas que poderiam ser consideradas como da estética pós-modernista, como nos é dito por Eunice Cabral em sua análise sobre o livro **O Delfim**:

Pode efetivamente ser lido como o primeiro romance português no qual confluem as principais linguagens estéticas norteadoras do futuro pós-modernismo português devido à mistura de gêneros, à polifonia, à fragmentação narrativa e à metaficção. (CABRAL, 2005, p. 66).

Autor de uma obra diversificada, trabalhando com maior ênfase em romances e contos, mas aventurando-se, também, no teatro e no jornalismo, publica seu primeiro livro em 1949, iniciando sua produção literária com os livros de contos **Os caminheiros e outros contos**, seguido, em 1952, de **Histórias de amor**. Este segundo livro, inclusive, teve sua edição suspensa pela censura vigente à época. Nesses primeiros livros, predomina uma literatura de caráter social, compatível com a escola neorrealista portuguesa, embora sua escrita nos mostre um desencanto e um pessimismo não presente nessa corrente literária. Nesses contos já se manifesta o escritor cioso de sua escrita, cuidadoso, preocupado em refiná-la ao limite, utilizando-se de uma visão cinematográfica em sua narrativa.

E é nessa linha que publica, em 1958, **O anjo ancorado**, uma história sobre um casal da média burguesia, um homem mais velho, já se desiludindo dos ideais existenciais de uma vida mais rica de sentidos e uma mulher jovem, universitária, com discursos de mudanças. Contrapõem-se à população da vila por onde passam, pobre e sem perspectiva. No desenrolar da narrativa, porém, se observa que, embora tentem mudar suas perspectivas de mundo, não conseguem se libertar das normas e dos valores mesquinhos que sempre os acompanharam. Há um constante contraste entre aos valores cultivados numa sociedade industrial e a vida de um povo pobre e esquecido pelo poder público. Critica a postura e as ideias de uma sociedade fútil e despreocupada com o outro.

Na sequência de sua obra, temos **Jogos de azar** (2011), publicado em 1963, no qual recolhe contos já publicados em seus livros anteriores, retrabalhados e tendo como fio condutor as histórias de desocupados, ou seja, de portugueses sem forma de subsistência. Mantém sua escrita crítica e direta, sempre se

ocupando em trabalhar a linguagem de forma detalhada e minuciosa, ainda preso à análise política de uma estética neorrealista.

Ainda em 1963, publica o romance **O hóspede de Job**. Nele, um visitante estrangeiro, especialista em armas e guerra, hospeda-se na casa de Job. Arrogante e violento, aproveita-se de sua força para tentar roubar alimentos do lugarejo onde vivem. Não conseguindo, começa a mutilar as pessoas do local, trazendo sofrimento e dor para o povo simples e ingênuo que lá reside. Novamente vê-se na escrita o contraponto entre a força e a fraqueza, a riqueza e a pobreza, ainda com componentes do neorrealismo português. Porém, se observa um pessimismo e uma falta de perspectiva de um futuro, características que já iniciam seu distanciamento desse grupo.

Em 1968 chega às livrarias o livro que é por muitos considerado sua obra-prima, **O Delfim** (1971). Nele, Cardoso Pires narra a história de um crime ocorrido na Gafeira, aldeia inexistente, mas que se reporta a várias outras de Portugal. Novamente, um observador externo, um escritor, se desloca para a aldeia em temporada de caça para poder escrever. Conhece o engenheiro, senhor da elite local, figura forte e representante de todo um período português de poderio rural. Vive como um verdadeiro senhor feudal, com normas de conduta e de poder que subjuguem sua mulher e todos ao seu redor. A situação se torna instável a partir do momento que sua esposa, moderna e culta, o trai e é assassinada. E é a partir desse ponto que se percebe o estilhaçar dessa estrutura patriarcal, aparentemente imóvel e duradoura. O narrador observa-a como um forasteiro, alguém que analisasse de forma distanciada os acontecimentos e as mudanças que uma modernização que impactaria e destruiria essa estrutura arcaica. Conforme dito pelo próprio Cardoso Pires em relação a seu romance:

O que está em causa é a agonia dum Portugal tradicionalista, incapaz de se moldar aos valores contemporâneos. Um Portugal híbrido. De camponeses-operários como eu lhe chamo no romance, e no romance não será outra coisa se não o fim das mitologias do poder rural (PIRES, 1991, p. 52).

A partir desse romance a escrita de Cardoso Pires sofre uma inflexão, embora com uma temática ainda cara ao neorrealismo, iniciando uma estética que se utiliza de

ferramentas de escrita que já antecipam características do pós-modernismo, como a polifonia, a metalinguagem e a fragmentação narrativa.

Continuando o olhar sobre a obra de Cardoso Pires, veremos a **Balada da praia dos cães** (1982). Nele, o autor se baseia num crime ocorrido na Praia do Guincho, em 1960, sobre o qual romanceou, mas tendo o cuidado de não buscar conhecer pessoalmente nenhum dos envolvidos, aproveitando-se para contextualizar o crime dentro do ambiente político-histórico em que ocorreu. Na narrativa, o Major Danta Castro é assassinado por seus companheiros de fuga, o arquiteto Fontenova e o Cabo Barroca, sob os olhos da amante Mena, agredida constantemente pelo Major. É dentro desse enredo que o escritor relata e reflete sobre o medo e as paixões humanas, situando-os numa época de ditadura em Portugal.

Na sequência, encontra-se **Alexandra Alpha**, publicado em 1987. Nele, é contada a história da personagem Alexandra, e, através dela e de suas histórias, pessoas e identidades passam a ser questionadas e construídas. Como o autor relata, esse livro “é, ou pretende ser, uma dissertação conflituosa sobre a identificação a vários níveis, inclusive ao nível da linguagem – certo vozear cosmopolita que por lá se ouve faz prova disso...” (PIRES, 1991, p. 52). Nele, tenta-se retratar as dificuldades em se definir uma identidade portuguesa após o 25 de abril, e é nele que o autor fala pela voz de Alexandra: “‘O quê, inventar um país?’, dizia ela. ‘Que remédio. Se a gente não o inventar não cabe nele’” (PIRES, 1988, p. 129). E é nesse processo de tentativa de reconstrução de uma identidade nunca totalmente realizada que o livro termina.

Além de todos os romances citados, Cardoso Pires ainda escreveu para o teatro as peças **O render dos heróis** (1960) e **Corpo-delito na sala de espelhos** (1980), ensaios como **Cartilha do Marialva** (1960) e **E agora, José?** (1977). Também se dedicou aos contos, publicando, além dos já citados, os livros **O burro-em-pé** (1979), **A república dos corvos** (1988) e **A cavalo no diabo** (1994). Também realizou uma fábula satírica, **Dinossauro excelentíssimo** (1972) e um livro de viagens, **Lisboa, livro de bordo** (1997).

E finalizando sua obra, escreveu aquele que é o livro de sua autoria a ser estudado nesse trabalho: **De profundis: valsa lenta** (1997), o único de sua obra com caráter autobiográfico, onde narra suas vivências ao sofrer um acidente vascular cerebral do qual saiu ileso. É a partir desse relato sobre sua perda de

memória e as consequências de seu adoecimento, da forma com que lida com ele e de sua posterior convalescença com o retorno de suas funções cognitivas que analisaremos como se transfigura seu adoecimento em uma linguagem que permite uma maior compreensão das vivências pelas quais passou.

4.2 O DRAMA DA RECUPERAÇÃO EM *DE PROFUNDIS*, VALSA LENTA

Lançado originalmente em 1997, o livro ***De profundis, valsa lenta*** (1998) nos apresenta o relato feito pelo escritor José Cardoso Pires sobre sua experiência ao sofrer um acidente vascular cerebral (AVC) que lhe tirou as capacidades da fala e da escrita, além de diminuir a sua percepção do mundo e tornar sua memória imprecisa e acentuadamente limitada por um período de tempo. A narrativa é curta, sendo composta por um prefácio redigido na forma de missiva pelo neurocirurgião João Lobo Antunes, amigo do escritor e que acompanhou sua doença enquanto esteve internado. Também faz parte do livro um posfácio do próprio Cardoso Pires, no qual agradece aos que o trataram e se posiciona em relação ao próprio livro e à arte de escrevê-lo.

O título, cuja parte inicial ***De profundis*** em latim é traduzida como **das profundezas**, é seguido do termo **valsa lenta**. Das profundezas é de onde vem o sofrimento e a perda da identidade ao adoecer. **Valsa lenta** nos mostra como, sem memória e sem identidade, a vida transcorre com movimentos lentos e pouco claros, repleta de volteios, como numa valsa. Também nos cabe lembrar que *De profundis* corresponde ao Salmo de número 130, no qual os pecadores clamam aos céus alívio para seu sofrimento e suas dores, o que também pode criar um elo com o adoecimento sofrido pelo narrador.

A narrativa se inicia quando o narrador/personagem percebe um mal-estar vago e interroga sua esposa quanto a seu próprio nome, o qual, somente de forma insegura, lhe vem à memória. Sua identidade se dilui e ele tem dificuldades em se encontrar naquele nome que o acompanha. Internado num hospital, refere sua vivência como uma “morte branca” (PIRES, 1998, p. 33), caracterizada por uma amnésia importante, pela perda da capacidade de se relacionar com o seu entorno ao perder o uso das palavras e ficar incapacitado de entender seus significados, levando a perda de sua própria identidade. Nesta perda, passa a se ver como um outro, verdadeiro fantasma de si. Com a evolução do quadro e com o tratamento,

recupera de forma súbita a consciência, retornando à vida de forma plena. O relato é feito a partir de alguns fragmentos esparsos de suas memórias nesse período, de informações das pessoas que o acompanharam durante seu adoecimento e de documentos médicos, alguns, inclusive, anexados ao livro na forma de fotografias. Através desse relato o autor constrói uma aproximação do que seria o sofrimento de uma pessoa que se perdesse dentro de si – como é o que ocorreria nesse tipo de patologia – transmitindo uma visão dos danos e da angústia geradas pelo adoecimento.

Ao longo do texto, Cardoso Pires parece utilizar, em sua escrita, de estratégias nas quais a vivência da experiência do AVC está presente não só como tema, mas no próprio nível da linguagem, marcada por rupturas e impossibilidades de representação. E, na medida em que esta pesquisa tem por objetivo refletir sobre como as técnicas literárias permitem a construção de formas de representação da experiência do adoecimento, interessa-nos investigar quais são as estratégias empregadas por Cardoso Pires para tentar realizar a transfiguração dessas vivências através da linguagem.

A obra de Cardoso Pires vem sendo estudada por diversos caminhos: pela análise sobre a memória, como faz Mariana Custódio do Nascimento em 2008, em sua dissertação de mestrado junto à PUC-Rio; pela ótica da interligação entre a medicina e a literatura em artigo publicado por Moacyr Scliar (2000); e por Maria Luiza Scher Pereira (1999), professora da Universidade Federal de Juiz de Fora, sob aspectos relacionados a uma abordagem psicológica e questionamentos sobre questões referentes aos seus aspectos autobiográficos. Nesse trabalho, dando continuidade a nossa proposta, esse livro deverá ser discutido quanto à forma como a linguagem utilizada por Cardoso Pires dá – ou não – conta de relatar sua experiência de adoecimento.

Para embasarmos esse estudo, um fato que nos interessa são os traços de uma experiência de convalescença pessoal no âmbito da narrativa de Cardoso Pires. Conforme seu próprio relato no posfácio do livro, ao qual nomeia como “Entrelinhas duma memória” (PIRES, 1997, p. 75), Cardoso Pires informa que “interessa-me apresentar o testemunho dum homem de formação corrente na sua abordagem à perda de identidade que lhe ocorreu em resultado dum acidente cerebral” (PIRES, 1997, p. 77-78) e, ao agradecer aos que o trataram enquanto internado, faz questão de dizer que os escritores não fazem de sua obra um

Requiem e, assim, confirma que “Este relato é, pois, uma comunicação de circunstância. Um apontamento pessoal” (PIRES, 1997, p. 79). E é baseado nos sentimentos que vivenciou – ou não, pois estava desconectado do mundo – que redige sobre suas memórias e a perda delas. Relata a experiência de uma aniquilação de sua identidade, não só percebida em alguns raros momentos como, também, com a liberdade criativa em trabalhar as informações que recebeu nesse período das pessoas que o acompanharam. Em vários momentos da narrativa, demonstra sua personalidade em tratar o texto, inclusive quando se utiliza do próprio nome para nos aproximar das dificuldades que vagamente percebia estarem acontecendo. Vemos isso no início do livro, no diálogo que tem com sua mulher, Edite, ao notar que algo de errado estava a acontecer:

Sinto-me mal, nunca me senti assim, murmurei numa fria tranquilidade. Silêncio brusco. Eu e a chávena debaixo dos meus olhos. De repente viro-me para minha mulher: “Como é que tu te chamas?” Pausa. “Eu? Edite”. Nova pausa. “E tu?” “Parece que é Cardoso Pires”, respondi então” (PIRES, 1997, p. 23).

Percebe-se a dificuldade e a dúvida do narrador quanto ao que realmente sente. O caráter autobiográfico da escrita se confirma ainda em uma entrevista dada quando estava a escrever o livro, na qual disse: “Olhe, agora estou a fazer uma coisa, talvez o texto que mais trabalho me tem estado a dar... Este livro é a minha história no hospital, aquela coisa, a morte cerebral que eu tive” (PIRES, 1998, p. 18). O autor confirma ao entrevistador a característica pessoal da narrativa. E é a partir dessa personalidade no trato do texto que procuraremos como o autor nos relata e como tenta nos transmitir, dentro dos limites definidos pelas palavras, sua vivência de adoecimento.

Cabe, também, para melhor análise do livro, entendermos o que seria um AVC para, a partir daí, buscarmos como o autor nos conduz nessa terra de estranhezas e ausências pela qual transitou. O AVC é caracterizado como

Uma doença neurológica que decorre da interrupção, ou redução a níveis críticos, do fluxo sanguíneo cerebral. Ocasiona necrose sistêmica do tecido e gera sintomas específicos, conforme a área afetada (RESENDE e FERNANDES, 2019, p. 3).

Ou seja, uma interrupção da chegada do sangue ao cérebro trazendo a morte das células cerebrais e levando a possibilidade de diversas alterações, dependendo da área do cérebro que foi comprometida. O próprio autor descreve o que ocorreu e as possíveis consequências de poderiam de ali advir:

O relatório neurológico foi terminante: acidente vascular cerebral de gravidade muito acentuada, um coágulo de sangue que tinha subido (do coração?) até à zona nobre do cérebro, bloqueando duramente a artéria...o centro da fala e da escrita estava profundamente afectado e podia conduzir a uma sobrevivência em incomunicabilidade total (PIRES, 1997, p. 33).

Ao imaginarmos um escritor em completa incomunicabilidade, sem conseguir se expressar minimamente, sem conseguir associar palavras com objetos básicos, temos a experiência de uma angústia e um sofrimento que o autor tentará, de diversas formas, transfigurar em palavras e imagens. E é a partir do estudo das estratégias que ele usa com essa intenção, que daremos continuidade a essa análise.

Embora não seja formalmente dividido, pode-se pensar o texto a partir de dois momentos. No primeiro, o narrador nos conta sobre seu adoecimento, o qual se caracteriza pela perda da memória e da identidade. Nele, há palavras que se repetem e que nos remetem a um cenário sombrio, branco e nebuloso, o qual chama de morte branca. As descrições são vagas e neutras e palavras como **branco, névoa, nebulosa, sombras, trevas brancas** adquirem um aspecto metafórico, aludindo à falta de clareza em seu raciocínio e caracterizando a perda de consciência de si e do mundo. Num segundo momento, temos a recuperação súbita do personagem, com o retorno de sua memória e de suas habilidades, incluindo aquelas referentes à escrita e à leitura, características de sua atividade como escritor. A partir dessa recuperação, as descrições dos ambientes e das pessoas se fazem mais claras e nítidas, com palavras e expressões que denotam o retorno de seus sentidos, trazendo o narrador para o mundo real. Palavras como **música, festa, celebração, gargalhada**, “o desfazer das trevas brancas” (PIRES, 1997, p. 66), a partir de seu caráter antitético, indicam o retorno de sua identidade e o resgate de sua vida. O autor opta por uma linguagem figurada e metafórica, utilizando-se de imagens e de descrições para reforçar a expressão dos sentimentos trazidos em decorrência da doença e, posteriormente, de sua recuperação.

Há, também, uma variação das vozes entre a terceira e a primeira pessoa, num jogo de trocas que funciona para caracterizar a alternância que há entre o personagem desmemoriado e os momentos em que a memória se faz presente de forma fragmentada, e também quando retorna de forma definitiva. A primeira pessoa aparece quando o autor se mantém senhor de sua consciência, quando ainda tem noção de si, embora já perceba que algo estranho está a acontecer: “Em roupão e de cigarro apagado nos dedos, sentei-me à mesa do pequeno-almoço” (PIRES, 1997, p. 23) e quando aguarda para ter alta de sua internação: “eu, de gravata e gabardina, a espera de Edite” (PIRES, 1997, p.69). A primeira pessoa sempre é utilizada como forma de demonstrar contato com a realidade. Já a terceira pessoa sempre se refere ao outro, ao doente desmemoriado e que permanece sem contato com a realidade, no qual o narrador se transformou ao ter um acidente vascular cerebral. Vê-se essa voz quando o narrador se refere a um momento onde um ato comum como pegar um jornal e lê-lo se torna impossível: “Atenção-aqui, atenção, porque alguém o viu pegar num jornal e ficar com ele dependurado sem abrir” (PIRES, 1997, p. 48) e também quando está a ser examinado e percebe vagamente o que está ocorrendo: “Ele percebe que o estão a investigar, por mais anulado que se encontre não se considera tão à margem como isso” (PIRES, 1997, p. 36). O narrador se utiliza desse recurso literário como forma de mostrar a perda da identidade, da memória e do uso dos sentidos, fato que ocorre com quem é acometido por esse tipo de patologia.

Cardoso Pires se vale, em algumas passagens, da forma como o tempo perde seu caráter de marcador da realidade, para nos mostrar o atordoamento trazido pela doença. A perda de noção do tempo e do seu transcorrer são utilizadas como referências para a morte branca: “Paredes mansas, as tais paredes em alvura-pérola; por entre elas, os sons, as figuras e o tempo, tudo num deslizar suave, sem densidade” (PIRES, 1997, p. 46). Ao narrar a falta de consciência do passar do tempo trazida pela perda da memória, o autor também tenta transmitir como a perda da percepção, da realidade e da linguagem impactam na forma como interagimos com o mundo e com nossos afetos:

Sem memória esvai-se o presente que simultaneamente já é passado morto. Perde-se a vida anterior, E a interior, bem entendido, porque sem referências do passado morrem os afectos e os laços sentimentais. E a noção do tempo que relaciona as imagens do passado e que lhes dá a luz e o tom que as datam e as tornam significantes, também isso. Verdade,

também isso se perde porque a memória, aprendi por mim, é indispensável para que o tempo não só possa ser medido como sentido (PIRES, 1997, p. 27).

Ao descrever como se sentia e as conclusões que chegou sobre o que vivenciou, traz para o texto as sensações que a perda da memória e do passar do tempo produzem em tais adoecimentos.

Uma das técnicas que Cardoso Pires usa para ampliação dos sentidos é a do monólogo interior. Através dele, os autores propiciam uma aproximação entre a consciência do narrador e o leitor ao permitir que este acompanhe o desenrolar dos acontecimentos e dos pensamentos a partir da ótica do personagem. Ao acompanharmos o fluxo de consciência, forma que o monólogo pode assumir, partilhamos de como eram as percepções do personagem. Como nos dizem Fletcher e Bradbury, “Por vezes, o que sentimos é que as técnicas de introversão nos aproximam da vida” (FLETCHER e BRADBURY, 1989). E para tal efeito, observamos literariamente o discurso em primeira pessoa, a ausência de pontuação e a liberdade sintática, três características dessa técnica narrativa, no fragmento a seguir, quando descreve o que vê pela janela da enfermaria onde se encontra:

Por cima do arvoredado do hospital há um palácio de cristais dourados um palácio não exagero vê-se da janela do quarto e eu fixo-o com interesse ele também mas passado um segundo já o perdeu apesar de continuar a olhá-lo (PIRES, 1997, p. 49).

O autor nos transmite a sensação de olhar para algo, verificar sua existência por momentos, mas não conseguir fixá-la na memória. As coisas são percebidas superficialmente e não permanecem gravadas, diluindo-se na falta de memória e na perda de percepção da realidade. Cardoso Pires utiliza o fluxo de consciência para sugerir o vazio e a falta de sentimentos da perda da memória ocasionada pela lesão encefálica consequente a um acidente vascular cerebral. Essa técnica nos aproxima, no limite do possível, das sensações pertinentes aos adoecimentos relatados.

Ao se utilizar do fluxo de consciência, Cardoso Pires nos mostra um personagem vivendo no vazio, tentando se apegar a pequenos fragmentos de memória, voláteis e esparsos, e que não lhe dão base para estabelecer sua identidade.

Além da estratégia de uso do monólogo interior, as questões referentes a forma como o narrador se perde de seu próprio nome e, a partir daí, de sua própria identidade, repercutem a intensidade das alterações provenientes da perda da memória e das lesões ocorridas em função de seu adoecimento. Vemos isso em:

Mesmo assim, aconteceu saltar-me ao caminho o nome. Saltou-me poucas vezes, é certo, três ou quatro se tanto mas era um nome que andava a monte repetido e desfigurado nos ficheiros da terapia da fala um nome a acenar-me a acenar-me José José José numa espécie de provocação à distância José que nome tão feio considerava eu (PIRES, 1997, p. 46).

Vê-se o personagem tentando resgatar sua identidade a partir de um nome, porém ele lhe foge, não lhe dando segurança quanto a seu uso e sua existência.

Há uma associação intrínseca entre nome e identidade. Desde o nascimento, o nome nos acompanha e, de alguma forma, torna-se parte de nossa personalidade e base de nossa identidade, sendo sua expressão algo natural e profundamente arraigado em nosso psiquismo. Ao referir-se à ausência de compreensão e de percepção do próprio nome e dos demais em seu entorno, o autor nos mostra a perda de sua identidade, como descreve ao comentar sobre sua dificuldade em escrever e se compreender como José:

Sem nome e sem assinatura este que eu sou entre paredes dum hospital encontra-se numa paisagem anônima (o pessoal, os visitantes). Sem nome, vejam só. E contudo, “os nomes penetram-nos até os ossos”, afirmava Hemingway, esse viajante das mortes, em *The Garden of Eden*. Simplesmente, no meu homem sem memória tanto o nome que lhe pertencera como o das personagens que lhe cobriram a existência tinham enquistado e desfizeram-se em pó (PIRES, 1997, p. 40).

Perde-se a própria identidade e a de quem participava de sua vida. Mostra assim, o autor, como é angustiante essa faceta de seu adoecimento.

Outra forma como o autor reforça a ideia da perda de identidade e a ausência de sentimentos é quando descreve como ele, escritor, artífice das palavras, perde a capacidade de fala e escrita, associando-se, à perda do nome à do discurso, conforme Philippe Lejeune nos diz: “É no nome próprio que pessoa e discurso se articulam, antes de se articularem na primeira pessoa, como demonstra a ordem de aquisição da linguagem pela criança” (LEJEUNE, 2014, p. 26). A criança se identifica e interage, inicialmente, tratando-se pelo próprio nome, somente identificando-se com o “Eu” após algum tempo. Tal situação se

caracteriza quando, nem ao menos, consegue perceber se ainda apresenta alguma capacidade de comunicação, o que ocorre ao chegar ao hospital:

Se nessa altura ainda falava com clareza ou se já tinha começado a dismantelar as palavras com o silabar consonântico que toda a gente fingia ignorar, não sei, não posso dizer” (PIRES, 1997, p. 32).

Também a incomunicabilidade surge quando se refere a diversos objetos com nomes aleatórios ou quando cria uma palavra, *simosos*, a qual utiliza para definir diversos objetos de uso rotineiro, como relógios, lenço e outros:

“*Simosos*” (?), por exemplo, funcionava a vários significados. Tanto poderia ser “gilete” como “óculos” ou “arrastadeira”, dependia de qualquer indecisão do momento, quer-me parecer. “*Cachimbo*”, uma peça que nunca na vida teve alguma coisa a ver comigo, tomou-a ele como sinónimo de “chinelas, chinelas de quarto” (PIRES, 1997, p. 37).

Quando não conseguia compreender ao que uma palavra se referia, ampliava seu sentido a fim de dar conta de seu significado, o qual não mais conhecia. O autor mostra, através dessa dificuldade de comunicação, como, para um escritor, a perda da capacidade de fala e de entendimento da palavra poderia ser angustiante e, realmente, ser caracterizada como uma morte branca. Há um indício da frustração e angústia sofridas por alguém que, no mundo da linguagem, estruturou sua vida e a construção de sua identidade. Quando recupera a memória e a consciência de si, os sentimentos retornam, de forma intensa: “Sinto-me tomado de gratidão. Isto de alguém se recomeçar assim depois de tudo nulo é algo que deslumbra e ultrapassa. (PIRES, 1997, p. 58). A sua convalescença transforma-se num mundo de luz, música e cores, além das palavras, que voltam a fazer parte de sua vida.

Há no texto, ainda, uma consciência que acusa desdobramento em algum momento, caracterizando aquilo que nomeamos como um duplo. Cardoso Pires divide a si mesmo em dois: o doente, desmemoriado, sem identidade, perdido no que ele chama de “*travessia das trevas brancas*” (PIRES, 1997, p. 42) e o narrador, já recuperado, senhor de seu intelecto e de suas memórias. Cardoso Pires utiliza-se da técnica do duplo na literatura com a intenção de criar dois personagens diferentes entre si, um que nos narra a história e o outro, aquele que ele se tornou

enquanto adoecido e desmemoriado. Narra, em terceira pessoa, ao se referir ao Outro e em primeira, quando sobre si mesmo:

Continuo a segui-lo. A princípio houve uma ou outra situação em que nos confundimos e fomos um só. Situações raríssimas, devo acrescentar, breves clarões de consciência. Mas em menos de nada já ele se tinha perdido de mim e ia, hospital fora, a arrastar uma névoa (PIRES, 1997, p. 33).

Conforme Lacan refere, em sua teoria sobre o estágio dos espelhos, como mostramos na segunda seção, é a partir da visão que o bebê tem de si ao espelho que ele cria o eu ideal, sua identidade básica, a qual será modificada com o tempo em função da relação com o meio e com os outros. No livro, o outro é percebido quando o personagem se olha ao espelho:

Sim, foi ali. Tanto quanto é possível localizar-se uma fracção mais que secreta de vida, foi naquele lugar e naquele instante que eu, frente a frente com a minha imagem no espelho mas já desligado dela, me transferi para um Outro sem nome e sem memória e por consequência incapaz de menor relação passado-presente, de imagem-objecto, do eu com outro alguém ou do real com a visão que o abstracto contém. (PIRES, 1997, p. 26-27).

O personagem transforma-se no Outro, recriando uma identidade vaga, sem referências, sem nome e sem memórias. Um eu ideal sem conteúdo lógico ou racional, e sem condições de se reconstruir em contato com o meio ou com os outros. Tão grande e tão profunda é a alteração que sofre em sua psique que rompe com a identidade que anteriormente possuía.

Também, ao se recuperar, quando retoma sua identidade e suas memórias, o ato de se observar no espelho funciona como uma ancoragem e, conseqüentemente, como forma de retorno de sua identidade:

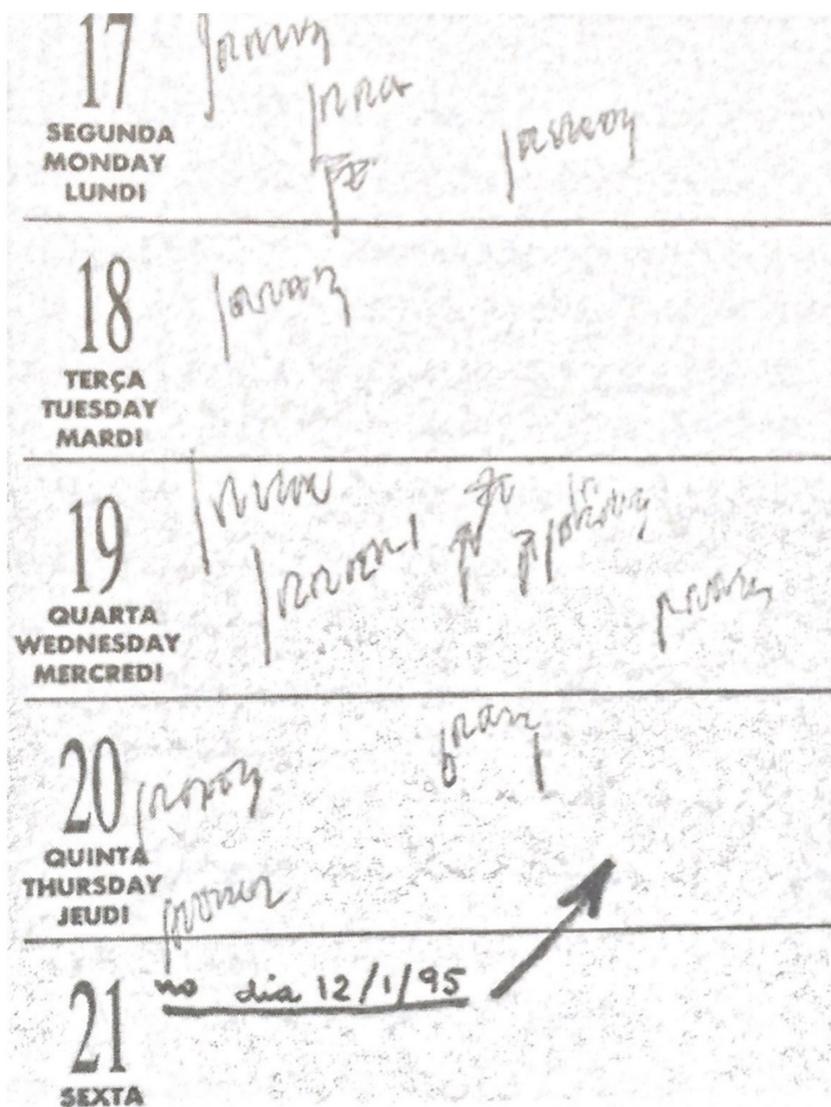
Um tanto ao acaso, avancei para o lavatório e ao aproximar-me reconheci-me no espelho: Eu. Eu, saído da névoa, a ir ao encontro de mim na superfície dum vidro emoldurado e com a sensação ou com a certeza) Ah sim, com a certeza, a mais certeza) de que encontrara a memória (PIRES, 1997, p. 54).

Novamente é através de sua visão no espelho que sua identidade se reconstrói, seu eu se reencontra ao resgatar a memória e se recupera, saindo da névoa que o acometia. Há a desconstrução e a recuperação da identidade, caracterizada nesse movimento frente ao espelho. Há uma aproximação entre o

relato e a realidade médica, permitidas pelas técnicas utilizadas pelo autor, como a criação do duplo.

Ainda buscando reforçar o sentido de personalidade e do caráter de experiência vivida, o autor usa de estratégias que fogem ao sentido estrito da palavra. Apresenta, no decurso da narrativa, fotos dos documentos médicos que eram utilizados quando de sua internação para avaliar sua lucidez. Neles, a escrita de seu nome é ilegível, mantendo poucos traços de sua grafia original. Além de ampliar os sentidos sobre o texto, reforça a experiência vivida e encontra nessa estratégia uma forma de expor as alterações ocorridas durante seu adoecimento, conforme as imagens relacionadas a seguir:

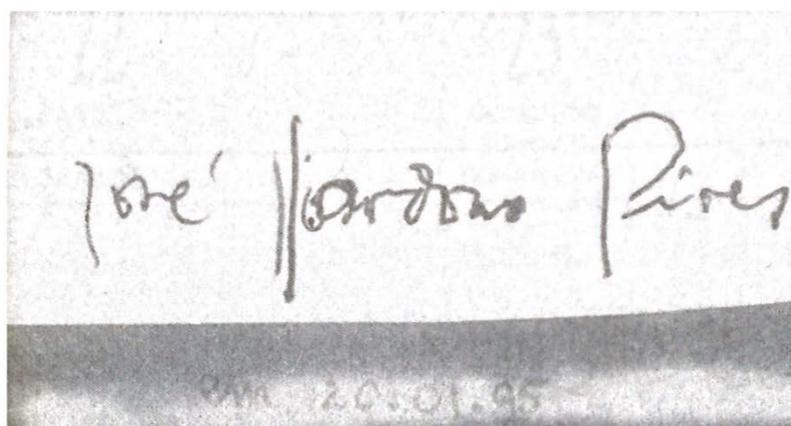
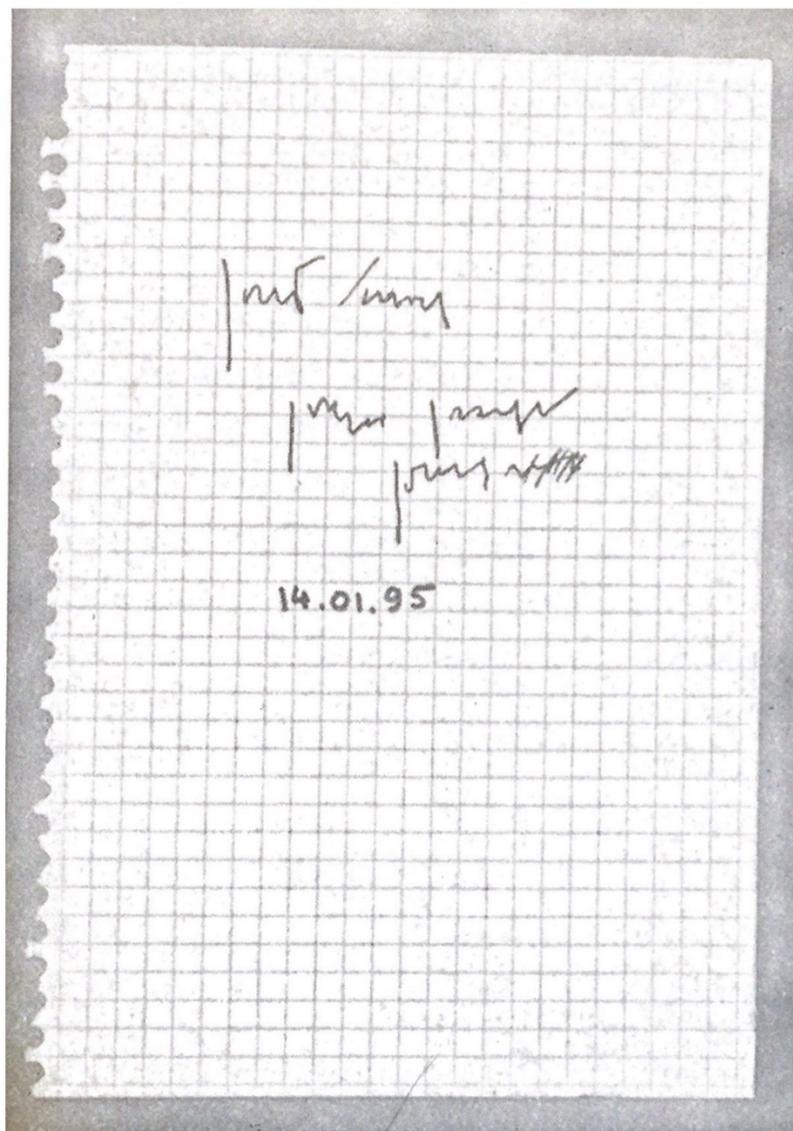
Figura 1: Documento hospitalar



Fonte: PIRES, 1995, p. 40

Observa-se nessa foto, datada de 12/01/95, a dificuldade do autor em assinar o próprio nome. As palavras que escreve apresentam uma ausência de lógica, impossibilitando seu reconhecimento, sendo escritas imediatamente após sua internação. Em nenhum momento, lembram a sua assinatura. A apresentação desse documento no livro, seguido dos demais a serem citados posteriormente, reforçam o sentido de perda de identidade, tentando dar conta do que somente as palavras não conseguem resolver.

Figuras 2 e 3: Documentos hospitalares 2 e 3



Fonte: PIRES, 1995, p. 41

Nos dias que se seguiram, concomitantemente ao tratamento e à melhora do narrador, a assinatura vai se tornando mais legível, aproximando-se daquela que seria sua assinatura original. Observa-se essa melhora progressiva nas duas imagens acima, uma datada de 14/01/95 e a seguinte, de 20/01/95. Nelas, há uma visualização do progresso que ocorria a partir do tratamento. Ao se utilizar da estratégia de colocar esses documentos junto ao texto, amplia-se a percepção das dificuldades cognitivas que impedem a linguagem de se articular, não somente na fala, mas também através da escrita.

Na tentativa de dar conta de transmitir a experiência do adoecimento, o autor, tentando suprir a incapacidade que as palavras têm de reportar com precisão os fatos, emprega, além da inclusão documental, a diagramação como forma de diferenciar a voz dos personagens. Ao se referir aos devaneios e pensamentos nebulosos que acometem o outro, adoecido e desmemoriado, a estrutura dos parágrafos se altera, como nessa passagem que descreve como se percebia caminhando pelo hospital:

Andar andar sempre a andar. Internamento de Neurologia,
cama janela lavabos corredor
corredor para a frente corredor para trás de cada lado
só vê quartos de porta aberta com camas a meio sono
em determinado recanto estão sentados três ou quatro
doentes num banco. Em roupão (sempre os mesmos?)
e de frente para a entrada dum elevador que nunca
chega.
Na postura impassível de personagens que se ignoram
entre si
parecem estar a aguardar a partida para uma viagem
confidencial (PIRES, 1997, p. 49).

A diagramação onde os parágrafos não se completam e as palavras saltam de linhas nos evoca a imagem de alguém sem rumo, sem saber onde se localiza e mesmo, quem ele próprio é e quem são os que estão em seu entorno. Ou seja, ampliam o sentido do que é dito para além das palavras. Também se verifica que o autor – ao se referir à forma como o outro vê ou sente alguma coisa, mesmo que de jeito amorfo e vago – que a desestruturação do texto ocorre da mesma forma, como em:

Dizem que ficou a observar durante
alguns segundos uma fotografia de Cavaco Silva na
primeira página e que passou
passou-se está impossibilitado de ler impossibilitado

mas não se perturba
segue por cima (PIRES, 1997, p. 48).

A força da experiência do adoecimento transcende a própria possibilidade de representação por meio da linguagem verbal, o que faz com que as unidades estruturais do texto sejam abaladas e que, ao tratar a forma do texto de maneira diferenciada da usual, reforça a percepção de alienação e perda de referenciais na realidade. Após seu retorno à normalidade, os parágrafos passam a se tornar novamente dispostos da maneira habitual numa narrativa, caracterizando o regresso do personagem ao mundo real. A percepção da realidade retorna e as formas e as regras se reinstalam, tanto na vida quanto na forma que o texto volta a apresentar.

Analisando-se o texto, percebe-se que a transfiguração da experiência vivida em linguagem é absolutamente impossível já que, como diz Leyla Perrone-Moisés, “a linguagem é um sistema de signos que representam a realidade, mas na verdade não a abraçam, apenas a referem” (PERRONE, 2016, p. 207). A partir disso, percebemos como o escritor busca representar, dentro do possível e por meio de determinadas operações no âmbito da linguagem, a própria dificuldade de se lembrar ou como a linguagem simula as tênues e opacas percepções fixadas na memória do protagonista.

5 O DRAMA DA MORTE EM MIGUEL TORGA

Finalizando nosso corpus, estudaremos o **Diário XVI** (1993), de Miguel Torga. Nele, o último de uma sequência de diários que escreveu durante 60 anos, o autor relata a fase final de sua vida, na qual o envelhecimento e a doença passam a fazer parte de sua escrita de forma mais frequente e poderosa. Torga narra a doença que terminaria por matá-lo, a qual retirou-lhe antes a energia e a força, dificultando, inclusive, sua escrita. Dentro dessa perspectiva, gostaríamos de nos perguntar: qual é a relação existente entre o gênero diário e o registro do próprio adoecimento?

Com o estudo desse texto, buscaremos questionar como a escrita de si, na forma de diário, cria estratégias para nos aproximar das percepções do adoecimento. Será interessante compreendermos como essa escrita se dá e a partir de quais recursos e estratégias ela busca registrar a realidade do narrador. Por ser o último diário, aquele onde a doença se faz presente de forma constante e impacta a vida do autor de maneira definitiva, é que o escolhemos como obra a ser analisada.

Estudar a narrativa na forma de diário enriqueceria a análise dos mecanismos através dos quais os autores transfiguram a sensação da realidade do adoecimento? Observamos que nesse livro a narrativa do adoecimento se faz presente em vários pontos, como no acompanhamento de um processo de envelhecimento, com a consequente perda de identidade e do espaço ocupado, e no qual a doença surge de forma dura e definitiva. Inicialmente, acreditamos que o gênero diário cria uma expectativa de recepção na qual o leitor teria, eventualmente, um acesso direto às experiências do próprio indivíduo que escreve, sem subterfúgios quanto às próprias vivências e com uma intensidade aumentada em função da forma como percebe e se posiciona quando e em que medida que o adoecimento acontece. Pode-se atribuir a riqueza descritiva e a agudez das metáforas ao fato de o autor, tendo a medicina como profissão, possuir uma visão privilegiada e mais aprofundada dos acontecimentos decorrentes de seu adoecimento, o que faz com que nos interroguemos sobre como seria essa manifestação diferenciada, sem enganos ou ilusões quanto ao que o aguardava. Desperta nosso interesse saber como um médico, sem a proteção do autoengano,

lidaria com a doença, o envelhecimento e, por fim, com a própria morte. Por apresentar essa visão direta que um diário permite, pelo conhecimento privilegiado que o autor tinha do próprio adoecimento e por suas tentativas em transfigurar essa dor em linguagem, que elegemos o **Diário XVI** (1993) como objeto dessa análise, a ser feita nas próximas seções.

5.1 NA ENFERMARIA: MIGUEL TORGA

“E aqui estou na vala comum de uma
enfermaria”.

(TORGA, 1993, p. 106)

A partir do momento em que o próprio autor é colocado em uma enfermaria, nossa compreensão de sua obra tenderá a ser feita a partir da ótica do adoecimento e de como esse fato influenciará sua escrita em algum momento. Escritor português reconhecido, três vezes indicado ao Prêmio Nobel de Literatura, Adolfo Correia da Rocha, conhecido como Miguel Torga (1907-1995), adotou esse pseudônimo em homenagem aos escritores Miguel de Cervantes, Miguel de Molinos e Miguel Unamuno, representantes consagrados da cultura ibérica. Já o sobrenome Torga veio de uma planta agreste e rústica, de raízes profundas, mais frequente em solo do norte de Portugal, local de sua origem.

Nascido em uma região rural, de família de lavradores pobres, trabalhou a terra durante a infância e o início da adolescência, o que repercutiu em sua obra, naturalmente impregnada de uma relação profunda com o campo e com seu país. Chegou a ir para o seminário, mas seu espírito rebelde e sua vontade em manter sua identidade não permitiram que se submetesse a uma rotina monástica e de subserviência. Assim que deixou o seminário viajou para o Brasil, residindo na fazenda de um tio emigrado, próxima à Leopoldina, em Minas Gerais. Trabalhou na lavoura por cinco anos, estudando na cidade até que o tio, em pagamento pelo trabalho, o enviou de volta para Coimbra, onde estudou e se formou em Medicina. Essa vida dura, impregnada de lutas e de dificuldades, moldou a personalidade de Miguel Torga, tornando-o uma pessoa inflexível consigo e, muitas vezes, com os outros. Médico inicialmente radicado no interior de Portugal, trabalhava atendendo a população local, às vezes sem retribuição financeira. Posteriormente, já como

otorrinolaringologista, mudou-se para Coimbra, onde ficou até sua morte. A proximidade com o sofrimento do outro, proporcionada por seu trabalho, também influenciou sua escrita. É essa história de vida que o conduziu, conforme fala ao receber o Prêmio Camões, em 1989, sendo o primeiro a recebê-lo após sua criação:

Uma vida longa dá para tudo. Para se nascer obscuramente em Trás-os-Montes, mourejar adolescente em Terras de Santa Cruz, percorrer, solidário, na idade adulta, os actuais países lusófonos em luta pela independência, visitar, alanceado, na velhice, o que resta do Oriente português, e receber agora, nestes patricios e paradisíacos Açores, um prémio sob a égide de Camões. Nos intervalos, ser cidadão a tempo inteiro, com profissão tributada e deveres cívicos assumidos, e poeta rebelde, cioso da sua liberdade de criador, numa época atribulada, de guerras, tiranias políticas, campos de concentração, terrorismo, bombas atómicas e outros flagelos [...] (TORGA, M., 1990).

Nesse caminho, já em seus anos finais de vida, relata em seu **Diário XVI** (1993) vários adoecimentos. O primeiro adoecimento relatado em seu último diário caracteriza-se como um acidente vascular cerebral o qual o deixa com dificuldades motoras leves e com uma sensação de dificuldade em pensar. Melhora espontaneamente, não ficando com qualquer sequela. Posteriormente, apresenta um quadro de angina, ou de crise cardíaca, como diz, e que o faz pensar que seria uma boa forma de partir. Mas não foi lhe dada essa oportunidade de uma morte rápida, que tanto almejava, tendo sido diagnosticado com um câncer de próstata para o qual fez radio e quimioterapia e que terminou por levá-lo à morte após muita dor e sofrimento durante um período de dois anos.

Ao longo desse percurso, outro aspecto que nos interessa compreender é o momento político e social onde a obra do autor foi produzida. Escritor de múltiplas competências, poeta, dramaturgo, contista, romancista e articulista, viveu sob o jugo da ditadura salazarista. Com uma personalidade insubmissa, defendeu, em sua escrita, a liberdade e a autonomia, as quais o levaram a ser preso pela polícia política durante três meses, em 1939. Participante da corrente literária modernista portuguesa presente no início do século passado, foi fundador e colaborador por muitos anos da revista **Presença**, na qual se visava produzir ideias novas, livres e criativas num momento de opressão política. Aos colaboradores dessa revista foi dado o nome de **presencistas**, considerados como a vanguarda cultural da época e com características que os identificava com a segunda fase do Modernismo. Após

alguns anos, Miguel Torga se afasta da revista por considerar que não lhe permitiam a liberdade que seu individualismo lhe exigia. Manteve-se fiel a seu trajeto com a valorização de suas raízes portuguesas e sua forma pessoal de ver o mundo, com uma escrita poética confessional e focada em sua identidade humana, na natureza e em seus vínculos com a terra.

Sua vasta obra literária, composta de mais de cinquenta livros publicados, caracteriza-se por uma escrita onde o segredo, segundo ele, era “ser idêntico em todos os momentos e situações. Recusar-me a ver o mundo pelos olhos dos outros e nunca pactuar com o lugar comum” (TORGA, 1993, p. 28). Ou seja, uma escrita visceral, individual e com uma visão particular do mundo. E, nesse modo de ver o mundo, sobressai a presença constante de sua origem portuguesa e seu forte vínculo com sua terra. Assim diz que “nunca poderia ser um escritor português fora de Portugal. Que me faltariam, longe dele, a linguagem da terra, a gramática da paisagem e o Espírito Santo do Povo” (TORGA, 1993, p. 85). A fecundidade de sua obra gerou uma grande fortuna crítica, destacando-se críticos como Clara Crabbé Rocha, Isabel Vaz Ponce de Leão e Fernão de Magalhães Gonçalves. Unânicos em reconhecer Torga como autor representativo da literatura portuguesa do século XX. Enfocam sua obra a partir das múltiplas perspectivas em que ela se constitui, mas mantendo pontos de vista parecidos quanto às análises relacionadas à escrita e à temática da mesma. Todos se atêm às características de uma forte identidade portuguesa, de uma insubmissão aos cânones e de uma poética de autoconhecimento e de resistência. Fernão Gonçalves entende que a obra de Torga:

É progressivamente estruturada por três discursos ou níveis de sentido que evoluem através de fenômenos de divergência e de convergência numa suscitação dialética que põe a nu o movimento das elementares componentes dramáticas da natureza humana: o apelo da transcendência (discurso teológico), o fascínio telúrico (discurso cósmico) e o imperativo da liberdade (discurso sociológico) (GONÇALVES, 1986, p. 31).

Há, na obra do autor, referências constantes a Deus, e, embora considere-se um cético, persiste em eterno diálogo com Ele. Também a terra e a natureza estão sempre presentes em sua escrita, acompanhadas de uma busca constante pela liberdade. Isabel Ponce de Leão reconhece a presença de uma linha constante que perpassa toda a obra de Torga, alinhavada sempre com uma visão

humanista: “Repetindo-se pelos vários gêneros literários, a obra de Miguel Torga não deixa de configurar um *continuum* de preocupações sistemáticas e coerentes ainda que sejam manifestas as diferenças como as vai expressando” (PONCE DE LEÃO, 2004). Ou seja, independentemente do gênero utilizado pelo autor, a temática de suas obras permanece trazendo em suas bases as premissas de toda a sua escrita.

Como podemos deduzir, a partir da crítica acima, é difícil propor alguma forma de divisão para o estudo das obras do autor. Apresentaremos, então, uma visão geral de seus escritos a partir de algumas obras consideradas como as mais conhecidas e mais estudadas de Miguel Torga, iniciando pelas histórias curtas, romances e peças, seguidos de sua poesia e finalizando com sua escrita de cunho autobiográfico, fonte maior de interesse desse estudo.

Como contista, o autor se destacou e, enquanto sua escrita não tomava mais densidade e peso, utilizou-se dessa forma de narrativa para expressar sempre seus sentimentos quanto ao mundo, quanto ao ser poeta e suas consequências e quanto à existência de uma força maior que nem sempre serve de consolo ou de esperança. Em **Bichos** (1940), escrito em forma de fábulas, Miguel Torga nos convida a conhecer uma arca de Noé, onde os animais representam a si mesmos com características humanas, mantendo sempre os contrapontos da obra do autor: morte/vida, independência/conformismo, liberdade/opressão. Como diz Leão, “É assim que esses contos, numa toada polifônica, servem um todo harmônico que projecta a passagem do homem pela vida e sua inevitável caminhada para a morte” (PONCE DE LEÃO, 2007, p. 34). Por tudo isso, é considerado um dos principais livros do autor. Ainda com o olhar sobre os contos, temos **Contos da Montanha** (1941) e **Novos contos da Montanha** (1944). Ambos trazem uma linha semelhante, na qual estão presentes histórias de pessoas simples residentes nas montanhas, vivendo as agruras de uma vida dura e vinculada à terra. Com maestria, o autor traz para essas histórias os grandes dilemas humanos, a vida e a morte, como em toda a sua obra. Não se afasta de sua gente e tenta manter o compromisso de, como escritor, fazer com que se perceba a importância e a igualdade existente entre os seres humanos, mesmo entre os mais humildes. Essa visão humanista é evidenciada no prefácio que Torga redige para a terceira edição de **Novos contos da montanha** (1996):

Almas penadas dum Portugal nuclear, todas as personagens dele ardem nas suas páginas como nas labaredas simbólicas de qualquer nicho dos caminhos. Por isso, de mãos erguidas, imploram de quem passa o piedoso silêncio que preceda um acto de respeito e de compreensão. Respeito pela sua medida, que é humana, e compreensão pelos limites das suas acções, que foram terrenas (TORGA, 1996, p. 11).

Torga escreveu livros com relatos de memórias e ensaios, como **Portugal** (1950), **Traço de união** (1955) e **Fogo preso** (1976), onde se mantém a escrita trabalhada e de forte conteúdo humanista, segundo Ponce de Leão. Seu romance **A Vindima** (1945) e suas peças teatrais **Terra Firme e Mar** (1941) e **O Paraíso** (1949) seguem com as mesmas dimensões humanas.

Sempre referindo a si como poeta, é na poesia que Miguel Torga se encontra em plenitude. É autor de **Ansiedade** (1928), **Rampa** (1930), **Tributo** (1931), **Abismo** (1932), **O Outro Livro de Job** (1936), **Lamentação** (1943), **Libertação** (1944), **Odes** (1946), **Nihil Sibi** (1948), **Cântico do Homem** (1950), **Portugal** (1950), **Penas do Purgatório** (1954), **Orfeu Rebelde** (1958), **Câmara Ardente** (1962) e **Poemas Ibéricos** (1965). A partir desse período, sua poesia somente será vista em seus diários. Em sua **Antologia Poética** (1981), Torga seleciona poemas de seus livros anteriores, e, apesar de ser conhecido por reescrever seus livros a cada nova edição, termina seu prefácio assim:

Pelo que me respeita, apenas desejo acrescentar que, tanto em relação às criações desenvolvidas da juventude como às menos sumárias da anciania, a minha única certeza é que nada mais posso fazer por elas. Pudessem elas, em contrapartida, fazer alguma coisa por mim... (TORGA, 1981, p. 11).

Sua escrita poética é totalmente coerente com a divisão que sempre percebe no mundo e em si, o contraste entre o mundo real e o poético:

A poesia tem nele papel privilegiado porque é através dela que o poeta alcança a elevação ao sagrado. Naturalmente sintética, a escrita torguiana encontra na palavra poética a depuração, viabilizadora da concisão de ideias e de emoções, marca distintiva também de sua prosa, muitas vezes preñe de poeticidade, e cúmplices, ambas, de uma ânsia de plenitude, construtora deste documento que é, antes de mais, um itinerário humano (PONCE DE LEÃO, 2003, p. 66).

É a partir desse desejo do sublime que a poesia de Miguel Torga se organiza, trabalhando com temas como morte, liberdade e a eterna condição humana de não se ser o que se sonha, mas sempre detentora de uma

autenticidade e de um preocupar com o estar no mundo. Também marca a sua poesia suas eternas disputas com um Deus no qual diz não acreditar, mas ao qual questiona duramente por toda a sua vida e em toda a sua obra.

É fundamental destacar, nessa vasta produção literária, a forte presença da dimensão autobiográfica na obra do autor, sobre a qual estenderemos um olhar diferenciado, iniciando pelo romance **A criação do mundo** (1991). Publicados entre 1937 e 1981, compõe-se de cinco livros escritos a partir de 1937, de caráter essencialmente autobiográfico, onde narra, chamando a cada volume com o nome dos dias da criação do mundo. No **Primeiro Dia** e **Segundo Dia**, lançados juntos em 1937, conta a história de sua infância em Trás-os-Montes, sua ida para o Brasil e seu retorno a Portugal. Neles, trabalha a criação de seu eu ainda não poético. No **Terceiro Dia** (1938) narra seus passos iniciais na escrita e na medicina. Nele, se concretiza a formação do eu poético que o acompanharia sempre. No **Quarto Dia** (1939), narra suas viagens à Europa, onde estende seu olhar crítico aos diversos países e sistemas políticos vigentes. Nele, a escrita autobiográfica se torna menor e a análise política e social ocupa um espaço mais acentuado, a ponto de ter sido apreendido em função das críticas agudas que fazia aos governos autoritários da época. Já no **Quinto Dia** (1974), narra o período em que morou em Leiria, escreve sobre o exercício da Medicina, sobre a vida e as questões referentes à cidade e também, a Portugal. Ainda assim, sempre mantém sua eterna luta com a palavra poética. No **Sexto Dia** (1981), último da série, narra sua vida em Coimbra, a prisão, algumas viagens e termina de forma entristecida com o esquecimento que vê acontecer em relação às suas obras, nesse período.

Sendo seus diários entendidos como uma forma de escrita diferenciada, Miguel Torga publica seu **Diário**, num total de dezesseis volumes, iniciados em 1937 e finalizados em 1993, praticamente um ano antes de sua morte. Poderíamos dizer que “não são mais do que partes duma grande sequência, que se interrompe de quando em quando para facilitar sua publicação” (ROCHA, 1977, p.122). Nesses diários, trabalha com entradas baseadas em datas e locais, tecendo comentários sobre o mundo, sobre política, sobre poesia e sobre ocorrências do dia a dia. Uma característica que marca seus diários é a presença constante do fazer poético, dando ao texto um senso de montagem diferenciado do usual. Sempre se abrem com um poema, e outros se apresentam sem um ritmo pré-

definido, mas relacionado a alguma data, ocorrência ou fato relevante por ele referenciado. Também um poema faz o fechamento dos diários.

É a coerência consigo próprio e com a verdade que, fazendo deste **Diário** o pioneiro do gênero em Portugal, lhe retira o tom livresco que o podia afastar do leitor, admitindo o próprio autor que “a maior desgraça que pode acontecer a um artista é começar pela literatura em vez de começar pela vida” (PONCE DE LEÃO, 2003, p. 68-69).

Como se percebe, não são diários como os pensamos da forma usual. As experiências do autor entram somente como base para análises e posicionamentos sobre o mundo e a vida, conforme ele diz acima. Utiliza-se de suas vivências para transformá-las em poesia e em escrita de conteúdo profundo e questionador.

E são esses diários, por excelência, que nos permitem uma análise de como a escrita de Torga se encaixa dentro das escritas de si. Sendo o diário, conforme Lejeune diz, “um vestígio: quase uma escritura manuscrita pela própria pessoa, com tudo o que a grafia tem de individualizante” (LEJEUNE, 2014, p. 301), podemos entender que se trata de uma escrita de si, individualizada, com o pacto autobiográfico automaticamente reconhecido em função da escrita ser de quem faz o diário, ou assim não o seria chamado. Nesse sentido, segundo o autor, ele se caracteriza por entradas, sempre datadas, e por ter um caráter fragmentário. Ou seja, tem o tempo como um fundamento necessário para sua caracterização.

Vários podem ser os fins pelos quais se escrevem diários: manter-se uma memória, sobreviver, desabafar, deliberar, resistir, pensar e, inclusive, o prazer de escrever. Em seus diários, que escreve não somente para si, mas principalmente para seus leitores, Torga se imbuí do desejo de sobreviver, de ser lembrado e de deixar uma marca no mundo, como o faz em toda a sua escrita. Assim observamos em seu poema **Pórtico**, com o qual inicia seu último diário:

Aqui começa a nova caminhada.
Se a levar ao fim, darei louvores a Deus,
Como meu pai, ao despegar
Do dia ganho.
Não por haver chegado,
Mas ter acrescentado
Um palmo de ilusão ao meu tamanho (TORGA, 1993, p. 09).

O poema acima é revelador de como o autor se utiliza do diário como forma de pensar o mundo e a vida, e de resistir, não só à doença e à morte, mas à perda

de seus valores e de sua identidade, como diz no dia de seu aniversário: “Mas não desisto da voz do coração, mesmo a correr o risco de ser mal compreendido por aqueles com quem só de coração aberto sei comungar” (TORGA, 1993, p. 93).

Ainda segundo Lejeune, a escrita de diários seria uma forma de driblarmos a certeza da morte: sempre acreditaríamos em um dia seguinte. Quando descreve as dimensões dos diários, ao se referir a seu horizonte de expectativa, afirma:

O diarista se protege da morte através da ideia de continuação, A escrita de amanhã, por sua reduplicação infinita, tem valor de eternidade. A intenção de escrever outra vez pressupõe a possibilidade de fazê-lo: entramos em um espaço fantasmático no qual a escrita se sobrepõe à morte – *postscriptum* infinito... (LEJEUNE, 2014, p. 313).

Porém, quando o diário é intencionalmente publicado em forma de livro, perde-se essa relação ilusória entre sua escrita e a impossibilidade da morte. No caso de Miguel Torga, sendo esse o seu último diário e sendo ele sabedor de estar acometido de uma grave doença, seu diário passa a ser um instrumento de luta, uma forma de batalhar contra essa enfermidade e as limitações e sofrimentos por ela trazidas. Passa a ser, então, um caminho pelo qual trilha em direção ao fim. Mas, ao mesmo tempo, deixa seu relato desse trajeto, o qual poderá ser lembrado e compreendido por quem posteriormente o seguir. Lejeune já nos dizia, ao analisar os diários como forma de luta:

Enquanto escrevo, ainda estou vivo. E depois, naquele momento em que meu corpo está sendo destruído, reconstruo-me através da escrita, anotando essa destruição. Eu, que sofro, torno-me novamente ativo, dou a volta por cima. Esse domínio não é imaginário, mesmo se não me poupa da morte (LEJEUNE, 2014, p. 323).

Mesmo que se morra, persistirá a sua história e sua percepção do sofrimento, e isso é deixado para as pessoas que vierem após a sua vida, permitindo uma identificação com o escritor, conectando-o com a humanidade como um todo. De alguma forma, essa ideia dá ao autor do diário uma sensação de dominar a morte e de que se manterá poeticamente vivo.

Em seu último Diário, Torga já se apresenta adoecido e sofre com as limitações impostas pela dor e pelo envelhecimento, enfrentando o seu difícil caminhar rumo ao fim:

À medida que os diários avançam no tempo, as preocupações com o envelhecer e com a morte passam a se tornar mais frequentes: a oposição

morte/vida é constante no Diário, e se, por um lado, e tal como nos contos, nele registra verdadeiros hinos à vida, a verdade é que, à medida que a publicação dos diferentes volumes vai avançando, se torna obsessiva a temática da morte (PONCE DE LEÃO, 2003, p. 72).

Além da temática da morte se acentuar em seu último volume, também seus adoecimentos se fazem mais presentes, levando-o a escrever sobre eles e sobre a forma como os vê e como se prepara para lidar com o fim que se aproxima. E é por essa escrita sofrida e intensa que tornamos seu **Diário XVI** (1993) nosso tema de estudo na próxima seção deste trabalho.

5.2 DIÁRIO XVI

A partir do momento da escolha do livro **Diário XVI** (1993) como corpus, já o tendo compreendido dentro das escritas de si, é que nos proporemos a pensar a relação entre experiência do adoecimento e linguagem, e de quais estratégias o autor dispõe para procurar a aproximação entre sua escrita e a sua vivência com a doença e a perspectiva da morte.

É nessa ótica de um diário como uma viagem de exploração e um observatório da vida, da doença e da finitude, a qual deve ser compartilhada com a posteridade, que Miguel Torga traça sua escrita íntima. E é sobre esse trajeto que estenderemos nosso olhar a partir de agora, observando as diversas possibilidades encontradas pelo autor para tentar transmitir, da forma mais aproximadamente possível, a realidade, a maneira como percebe suas angústias e sofrimentos, como ele mesmo nos diz: “A parábola dos meus dias vai somando páginas. E vou-a contando aos outros a ver se consigo saber qualquer coisa de mim” (TORGA, 1993, p.15). Visando uma melhor compreensão de como a expressão do adoecimento através da linguagem é trabalhada por Miguel Torga, buscaremos essa representação através das várias perspectivas nas quais a experiência da doença está presente no **Diário XVI** (1993). Analisaremos quatro perspectivas através das quais a tensão entre linguagem e experiência do adoecimento se fazem presentes, a saber: na perda da identidade, na dor corporal, no emprego de alegorias da morte e na escrita como resistência. Ressalta-se, em todas essas estratégias, o uso da poesia como forma de amplificar a representação dos

sentidos, tentando dar conta de transmitir sentimentos e dores difíceis de serem vocalizados de outras formas.

Uma das alterações que o adoecimento pode gerar é uma dificuldade de reconhecimento de quem somos nós. Ela nos leva para um questionamento de limites, da finitude, de uma perda de identidade. Vimos isso no **Diário XVI**, quando Torga, ao sofrer, ele também, um AVC, se refere à perda da percepção de si: “Estranho a mim mesmo como na pele de um desconhecido (TORGA, 1993, p. 19) ou, ainda, quando “Olho-me no espelho e não me reconheço. Sou uma caricatura de mim” (TORGA, 1993, p. 19). O próprio autor nos descreve a sensação de perda do eu, tão característica dos pacientes que apresentam quadros neurológicos, evocando, uma vez mais, as reflexões de Lacan acerca do estágio do espelho como elemento central na formação do eu, já abordadas no estudo de Cardoso Pires. Em **De profundis: valsa lenta** (1998), ao sofrer o AVC, tem a própria identidade perdida ao perder a memória. Já em **Paulo**, Graciliano Ramos relata a perda de sua identidade ao se dividir criando um duplo, como forma de lidar com sofrimento gerado pela doença. Observa-se, nesses autores, a recorrência da perda da identidade como característica de seus adoecimentos e da forma como o percebem e o representam. Retratam essa perda por uma ruptura do eu, como o que ocorre em Graciliano Ramos; como uma ausência do eu através da perda da memória que acomete Cardoso Pires e como uma percepção de estranhamento de si, como em Torga. Em todos eles, a perda da identidade identifica dor e sofrimento, apresentadas através de estratégias como a criação de um duplo ou a visão da própria imagem distorcida em um espelho. Através dessas imagens, refletem sobre suas identidades, sua vida e suas limitações, trazendo à tona seus sentimentos e medos relacionados ao próprio adoecimento. Também são levantadas questões relacionadas à perda de identidade quando, embora não haja a perda de consciência, metaforicamente Torga avenge a possibilidade de deixar de ser ele mesmo ao sofrer transfusões de sangue, necessárias ao tratamento de um câncer de próstata que terminou por matá-lo. Eis como se questiona: “Depois de cada uma destas perfusões continuarei a ser o mesmo? Ou, sem dar conta, saio daqui com a mesma aparência, mas intimamente desfigurado? (TORGA, 1993, p. 89) ou, já numa outra transfusão, quando a doença se agravava: “Mais sangue alheio dentro de mim. Por este andar, qualquer dia não sou eu que me vejo no espelho” (TORGA, 1993, p. 103). Com a informação de que o autor era médico e

sabedor da gravidade de seu quadro, poderíamos interpretar essas transfusões como a percepção de que, ao necessitar delas, a doença estava se agravando a tal ponto que ele antecipava o perder-se de si que, provavelmente, viria ao final. Senhor de uma escrita fortemente calcada em sua identidade e em sua forma de ver o mundo, ao referir-se a perda dessa mesma identidade Torga nos sensibiliza quanto à intensidade do sofrimento pelo qual passa, trazido pelo AVC e pelas demais patologias das quais era portador e que viriam a acompanhá-lo até o final da vida.

Através da escrita sobre os fenômenos pertinentes ao corpo e à maneira como esse se transforma em função da doença e do envelhecimento, o autor nos mobiliza e tenta representar, por meio da linguagem verbal, a percepção sobre as dores e o sofrimento gerado pelo adoecimento. Encontra, na prosa e também na poesia, espaço e palavras com as quais tenta transfigurar essa vivência limitante e sofrida a qual a doença nos leva. Por ser médico, avalia e se analisa de forma diferenciada, observando e vivendo seu adoecimento de maneira verdadeira e desconsolada. Ao comentar sobre já ter estudado as doenças em corpos e em pessoas vivas, relata que “agora, estudo-a em mim, a verificar em cada órgão a extensão de minha ruína” (TORGA, 1993, p. 22). Descreve a percepção de seu declínio físico ao notar que “nenhum de meus órgãos cumpre discretamente as suas funções. Todos alardeam, como se fosse um favor que me fazem quando cumprem a obrigação” (TORGA, 1993, p. 118). Cada novo adoecimento reforça a dificuldade do corpo em realizar suas funções usuais, as quais se tornam mais difíceis e perceptíveis aos olhos de quem o tem. O autor se utiliza de tropos linguísticos para nos transmitir seus sentimentos em relação a esse processo. Ao dizer que seus órgãos **alardeiam**, sugere-se, por meio dessa metáfora, uma espécie de personificação, como se eles fossem entes que gritassem em face da fadiga de não mais corresponderem às demandas do corpo. Há um reforço da ideia do sofrimento e do mal-estar oriundo dessa percepção gerada pelo mal funcionamento orgânico.

Torga sofreu com crises cardíacas, onde havia dor e arritmias diversas, as quais o levaram a utilizar um marca-passo para regularizar seus batimentos cardíacos. Ao se observar, medindo a própria frequência cardíaca e suas pulsações diz que permanece “à espera que este meu velho relógio sem corda sossegue ou pare de vez” (TORGA, 1993, p. 22). Utiliza-se dessa metáfora para

transmitir a percepção que o acomete, de que está prestes a morrer, embora isso não venha a ocorrer nesse momento. Em vários momentos, o autor usa de metáforas como forma de transmitir ou de reforçar o sentido em sua escrita e para criar imagens que permitam que se transmita aquilo que é incomunicável de outra forma. Como as palavras não dão conta de dizer o sofrimento, ele se utiliza de tropos linguísticos, desviando o sentido para o campo da conotação. Amplia a percepção da dor ao se utilizar de sentido figurado para as palavras. Quando fala sobre o coração de forma metafórica, rompe com a tradição romântica de se considerar o coração fonte de sentimentos e afetos. Torga nos revela um coração quase orgânico, funcional, tirando dele a imagem transcendente que Romantismo a ele imputou. Vê-se isso quando, por exemplo, o autor se refere a ele como “seu velho relógio sem corda” (TORGA, 1993, p. 22). Há também um reforço desse sentido através da metáfora em seus poemas, visto ao falar da gravidade de seu adoecimento e da iminência da morte, como em **Arritmia**:

A vida é lenta quando a morte tem pressa
 Faço ao corpo a promessa
 De que vai acabar em breve o sofrimento
 Que o tortura.
 Mas, da sua clausura,
 O coração,
 Na cega obsessão
 Com que nasceu,
 Diz que não, diz que não,
 A baralhar o tempo em cada pulsação
 Como um relógio que endoideceu (TORGA, 1993, p. 56).

Torga, na tentativa de traduzir seu sofrimento para as palavras, se utiliza da poesia como forma de expressão. Nela, coloca a sensação da morte iminente, da persistência dos batimentos cardíacos apesar da doença, e da falta de ritmo que o acomete, comparando-o a um relógio enlouquecido. Transmite, ao mesmo tempo, a sensação do receio pela morte e a percepção das alterações que a causariam.

Também o envelhecer se faz presente em várias entradas desse diário, trazendo os sinais e as limitações que o acompanham, assim como as doenças e sofrimentos que a ele se associam. Fala de sua desesperança e dos limites impostos pelo envelhecimento, como ao dizer que sobre seu corpo que “todo ele é um mostruário de velhice cansada” (TORGA, 1993, p. 26) e quando reclama das restrições impostas pela doença, como em:

O pior na doença, mais do que o sofrimento, é a desgraça de ter todos os momentos na consciência a humilhação das fraquezas do corpo. É sentir cada órgão a recusar a função, cumprir de má vontade o acto de viver. É suportar a tirania dos sentidos e nada poder contra a degradação e o empobrecimento de ser seu escravo (TORGA, 1993, p. 82).

A percepção consciente de que o corpo não mais o atende e que, embora permaneça lúcido, todo ele apresenta deficiências e dificuldades sobre as quais não apresenta qualquer controle, se faz presente. Ao descrever dessa forma sua angústia em não estar em plenitude, o autor tenta nos transmitir sua frustração e sua impotência quanto ao adoecimento. Há frequentes referências quanto à decrepitude do corpo, como, após um encontro com uma amiga onde tenta se manter bem, sente-se enfraquecido ao chegar em casa, onde mal conseguia se mover pois “as dores cruciantes voltaram redobradas” (TORGA, 1993, p. 83), e ao ver em si a “evidência do cadáver ambulante que na verdade já sou e em que me recuso reconhecer” (TORGA, 1993, p. 83). Há o reforço na percepção de dor, de sofrimento e da presença da morte ao descrever a dificuldade em lidar com os limites impostos pela doença. Também a imagem de já ser alguém perto da morte reaparece através da palavra cadáver, como ao fechar seu consultório, do qual tem que retirar todos os móveis e instrumentos, e lhe foi cobrado, inclusive, que retirasse a placa que o identificava. Reage perguntando “se queriam que mandassem também o seu cadáver” (TORGA, 1993, p. 125). Ao apresentar um quadro grave de dificuldade respiratória que o levou a uma internação de urgência, assim descreve o acontecido: “Arrefeceu, comecei a sentir falta de ar, às tantas, esganado, tive que me render. E aqui estou a respirar oxigênio engarrafado” (TORGA, 1993, p. 135). Em todas essas passagens, vê-se o autor utilizando-se da linguagem para nos aproximar de uma realidade de dor e sofrimento que ele vivenciava ao final de sua vida.

Conforme o próprio autor narra, “à medida que os dias passam, mais noturno vai sendo esse diário” (TORGA, 1993, p. 155). Por ser o seu último livro, e pela consciência que tem do próprio adoecimento e de sua decrepitude física, a morte está presente em vários momentos, de forma alegórica ou diretamente referida. Seus receios e a certeza do final que se aproxima, passam a ser traduzidos inclusive em forma poética, como em **Visita**, quando, ao escapar de uma crise cardíaca, escreve:

Bateu a morte à porta e não entrou.
Também a tanto não convidei.
Pelo contrário, sacudi-lhe o vulto.
Sei que nunca gostou da minha vida (TORGA, 1993, p. 21).

A morte, de forma direta, mas também como alegoria, se faz presente aqui, em sua escrita, ainda sugerindo uma luta pela vida. De forma indireta, a morte também está presente quando, em uma de suas muitas internações para tratar o câncer, Torga comenta, ao se referir a estar em uma enfermaria cercado de outros pacientes desenganados, que “faltava-lhe a prova suprema de sofrer sem esperança numa cama ao lado deles” (TORGA, 1993, p. 107). A certeza do fim não pode ser-lhe escondida ou amenizada pelo fato de ser médico e conhecer o caminho que lhe aguarda. Ainda sobre essa estadia, complementado a fala acima, diz que “isolada do mundo, a enfermaria é um espaço fechado onde se respira a morte” (TORGA, 1993, p. 107). Em outra hospitalização, comenta: “pode-se enganar a vida. A morte é que não” (TORGA, 1993, p. 119). O autor se utiliza da alegoria para nos falar da morte em “Quando se é novo, a esfinge que nos interpela à entrada das Tebas do mundo é sempre uma mulher. Na velhice, é ainda um vulto feminino, mas sinistro, vestido de negro e de foice na mão” (TORGA, 1993, p. 23). A morte perpassa o diário em muitas entradas em forma de dor e sofrimento, embora o autor não se entregue sem luta. Usa da linguagem de uma maneira às vezes indireta, às vezes alegórica, como acima, e, em outras, com agudeza, como ao dizer que “a morte é a renúncia definitiva do corpo” (TORGA, 1993, p. 73). Através de todas essas estratégias, a aproximação e a capacidade de nos mobilizar e nos transmitir a dor que sente se faz presente, embora não totalmente como ele realmente a sente.

Na medida em que o adoecimento progride, Torga passa a perder suas forças, trazendo dificuldades relacionadas ao ato de escrever e de elaborar ideias que o satisfizessem como poeta e escritor. Nesses momentos, experimenta a sensação de perder-se, pois já não tinha “ânimo nem forças para dobrar as palavras e organizar com elas um texto onde sejam imprevisíveis, ressuscitem com nova vida e não lhes sintam a degradação” (TORGA, 1993, p. 24). A linguagem falha e o autor se inquieta ao apresentar dificuldades em lidar com ela. Reconhece a perda das forças e o peso da idade, pois diz que “Já não tenho tempo, nem forças, para escrever mais nenhum livro” (TORGA, 1993, p. 33). Nesses momentos, a

doença o abate e o obriga a recorrer a todas as suas forças para permanecer escrevendo. Desejaria escrever a finalização de seu livro **A criação do mundo** (1996) completando-o com a conclusão, a qual chamaria de Sétimo Dia, finalizando o restante do relato autobiográfico nele narrado. Seria seu *De profundis*, que, como em Cardoso Pires, exporia o que iria por dentro de si na fase final da vida. Tal dificuldade lhe traz dor e sofrimento já que, para ele, “Sem palavras não há comunhão de corpos e almas” (TORGA, 1993, p. 59) pois só a palavra “é capaz de dar evidência aos sentimentos e de nos afirmar e confirmar. Somos a voz que temos” (TORGA, 1993, p. 59). Como poeta e escritor tem nas palavras seu trabalho e seu modo de se colocar no mundo, de interagir com ele, de demonstrar seus afetos. Ao escrever sobre a importância da palavra e sua forte relação com ela, mostra-nos sua angústia e seu sofrimento quando elas lhe faltam. A debilidade física que o acompanha e se apresenta quando diz acabar “exausto, sem forças para segurar a caneta” (TORGA, 1993, p. 70) lhe limita a escrita e a vida. Em outro momento, ainda internado, dia que “a caneta cai-me da mão aos primeiros rabiscos’ (TORGA, 1993, p. 108). E, novamente utilizando-se da poesia para tentar transfigurar para a linguagem seu sofrimento, nos diz em seu poema **Folhinha**:

Vão decorrendo as horas de amargura
Iguais no desespero e na desesperança.
Deixam na alma o luto da fuligem
Nas chaminés onde o passado ardeu (TORGA, 1993, p. 75).

Um lamento deixado em forma de poesia sobre a desesperança em relação ao fim que se aproxima, além da dificuldade que as palavras agora representam, como em outro verso do mesmo poema:

E os versos não condizem com a letra
Da inspiração (TORGA, 1993, p. 75).

Através da poesia – segundo ele, a única forma pela qual consegue realmente ser sincero com o mundo e consigo mesmo – deixa claro sua tristeza em relação ao momento que vive, suas limitações e dores, além da dificuldade em lidar com as palavras como antes fazia. Esse sofrimento também se faz presente no poema **Termo**:

Pára, imaginação!
Não há mais aventura, nem poesia.

A hora é de finados,
Com versos apagados
Na lareira onde a fogueira ardia.

Pára, é da lei.
Agora é só cansaço desiludido
E memória teimosa que entristece
O nada que acontece
E o muito acontecido.

Pára, porque findou
O tempo intemporal
Do amor e da graça concedida
A quem nele, no seu barro original,
Modela a própria vida (TORGA, 1993, p. 189).

Nesse poema, percebe-se novamente o desespero e o cansaço do autor com o final da vida. Sofre com o adoecimento, a velhice e a finitude, a qual vem com dores e com a dificuldade em manter sua escrita, sempre sua porta para o mundo e sua passagem para a imortalidade. Torga se utiliza da linguagem poética como estratégia para narrar sua experiência, trazendo para seu texto o sofrimento e sua sinceridade de poeta.

Mesmo com todas as dificuldades e limites impostos pela doença e pelo envelhecimento, o autor não se entrega facilmente. Sua escrita, mesmo a custo de alto preço, permanece como uma âncora que o prende à vida. E, em vários momentos nos transmite essa luta constante, como ao dizer que

de dia e de noite, com dores e sem dores, a ouvir o silêncio ou gemidos, aí estou eu de caneta em punho a gatafunhar. Tento vencer todas as inibições, físicas e mentais, e organizar aos arrancos um texto com alguma dignidade (TORGA, 1993, p. 111).

Independentemente das limitações, o autor não consegue se desvencilhar da escrita como forma de interagir com o mundo, mesmo que se refira a essa luta com a escrita como “birra de menino desatinado” (TORGA, 1993, p. 119), e mesmo que, para isso se transforme em “um carrasco do meu próprio corpo” (TORGA, 1993, p. 125). A escrita, para Miguel Torga, é sempre uma forma de luta. Através dela, defende aquilo que preza, tanto nos aspectos político e social quanto na verdade de sua poesia e de seus sentimentos. Utiliza-se dos diários para fazer de sua escrita um ato diário de resistência.

Luta e sofre continuamente, até o momento em que a doença o vence, e ele termina seu último diário com um poema onde encara seu fim, lamentando que

seja tão sofrido e limitante e não súbito, como gostaria. Mas, também encara seu final com algo maior e sinalizando estar em paz consigo. Eis o poema **Requiem por mim**:

Aproxima-se o fim.
E tenho pena de acabar assim,
Em vez de natureza consumada,
Ruína humana.
Inválido do corpo
E tolhido da alma.
Morto em todos os órgãos e sentidos.
Longo foi o caminho e desmedidos
Os sonhos que nele tive.
Mas ninguém vive
Contra as leis do destino.
E o destino não quis
Que eu me cumprisse como porfiei,
E caísse de pé, num desafio.
Rio feliz a ir de encontro ao mar
Desaguar,
E, em largo oceano, eternizar
O seu esplendor torrencial de rio (TORGA, 1993, p. 201).

Miguel Torga usa de uma linguagem poética e metafórica, sem fantasias, mas que, ao mesmo tempo, sugere todo o sofrimento e a dor de ir se perdendo da vida. Sofre por seu corpo adoecido e envelhecido e, apesar de muito lutar, sente pela perda do uso das palavras e da escrita da poesia, sua forma de estar no mundo. Utiliza-se de uma linguagem metafórica, de palavras cruas, mas profundamente sentidas e tenta, principalmente através de sua poesia, transfigurar a dor e o sofrimento que o acompanham no adoecimento e em seu caminho para a morte. Apesar de toda a capacidade expressiva do autor, a experiência do adoecimento parece sempre forçar as fronteiras sintáticas e semânticas da linguagem, não se permitindo a uma apreensão lógico-discursiva, fenômeno que Torga encara com impressionante lucidez: “a vida não cabe num discurso, por mais sincero e pensado. Misteriosa e imprevisível, confunde a lógica de qualquer engenho” (TORGA, 1993, p. 139).

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação teve como ponto de partida uma indagação em torno da relação entre linguagem e experiência do adoecimento. Inquietava-nos, particularmente, o modo como, nas obras de Graciliano Ramos, José Cardoso Pires e Miguel Torga, a vivência biográfica do adoecimento aparecia transfigurada no domínio do texto literário. Nesse sentido, o problema que inequivocamente se impunha era compreender as potencialidades e os limites que a linguagem apresenta na representação da experiência da dor da enfermidade. Desse modo, dentre as várias possibilidades de interseção entre a literatura e a medicina, como as de estudar as diversas escritas nas quais o adoecimento se faz presente, de investigar os relatos produzidos por médicos-escritores ou de reunir escritos em que a história da doença estivesse presente, optamos pelo estudo dos relatos que alguns autores produziram da experiência do adoecimento.

Ao longo desta pesquisa, empreendemos, portanto, um exame de formas de escrita íntima e narrativas marcadas pela introspecção, a saber, os contos **Paulo e O relógio do hospital**, publicados no livro **Insônia** (2002), de Graciliano Ramos; o livro **De profundis: valsa lenta** (1995), do escritor José Cardoso Pires e o **Diário XVI** (1993), de Miguel Torga, com o objetivo de analisar as estratégias de representação e, quando esta não é possível, de inscrição da experiência da dor na linguagem. Desse modo, essa análise da escrita da dor e na dor, de tentativa de tradução verbal da vivência do adoecimento, nos possibilitou identificar alguns modos como a linguagem é plasmada, transfigurada, fissurada, a fim de, se não exatamente **dar conta** de representar a experiência do adoecimento, pelo menos apontar o que acontece consigo mesma quando atravessada pela dor e pela angústia de um enfermo, permitindo uma reflexão sobre as suas potencialidades e limites.

Na segunda seção deste trabalho, construímos o arcabouço teórico que sustenta nossa discussão. Apoiamos nossa análise nos estudos sobre as escritas de si e em como os gêneros autobiográficos nos permitem observar o ato de escrever como mecanismo de construção da subjetividade. Também nos debruçamos sobre o estudo do modo como a linguística, a psicanálise e a teoria da literatura concebem, contemporaneamente, as relações linguagem e realidade,

apontando suas potencialidades e limitações enquanto recurso de representação da experiência do adoecimento.

Nas três seções seguintes, subdividimos as análises em duas partes. Na parte inicial, colocamos o autor naquilo que chamamos metaforicamente de enfermaria, compreendo-a como um local de observação e de cuidado. Nesse momento, apresentamos um olhar sobre a vida, a obra e a experiência de Graciliano Ramos, José Cardoso Pires e Miguel Torga com o adoecimento a partir de incursões em seus depoimentos, suas biografias e suas respectivas fortunas críticas. Já as segundas subseções foram dedicadas à análise dos textos literários que compõem o corpus desta dissertação com o objetivo de refletir sobre as estratégias utilizadas pelos autores na transfiguração verbal da experiência do próprio adoecimento.

Na terceira seção, acompanhamos o trajeto da vida e da escrita de Graciliano Ramos através do estudo de biografias sobre o autor e de sua própria obra memorialística. Contextualizamos o período histórico de sua produção literária, buscando perceber a forte inflexão que a obra do autor opera do regionalismo à escrita de natureza memorialística e intimista. Também tecemos um relato de sua relação pessoal com o adoecimento, o que iluminou certos aspectos apresentados pelos contos estudados. No primeiro, **O relógio do hospital** (2002), o relato sobre a preparação e o pós-operatório de uma cirurgia abdominal, seguido de dores, delírios e medo, salientamos as implicações do uso da temporalidade como uma estratégia importante para transmitir as sensações vivenciadas pelo autor em relação ao seu adoecimento. O relógio, nesse contexto, funciona como um marcador que confere ritmo constante às suas angústias. Ressaltamos, também, como as dificuldades de comunicação entre paciente, enfermeiras e médicos acaba por evidenciar a distância entre o discurso sobre a doença e vivência da própria doença. Buscamos mostrar, também, como o fluxo de consciência consiste em uma das estratégias fundamentais empregadas por Graciliano a fim de revelar ao leitor o próprio movimento da angústia e da dor em seu íntimo. Na sequência, analisamos o conto **Paulo** (2002). Nele, vimos de que forma o escritor dá continuidade ao tratamento iniciado no conto anterior, apresentando-nos um personagem assolado por dores, medos e delírios, a ponto de projetar, imaginariamente, um duplo, destinatário de suas angústias. Estrategicamente, o autor se utiliza, uma vez mais, dos problemas concernentes à

percepção de tempo para expressar sua sensação de desconforto com a sua situação de enfermo. Graciliano também se utiliza do fluxo de consciência como maneira de expor a forma tortuosa através da qual o indivíduo concebe sua condição. Ainda dentro da lógica de expor a própria dor através da linguagem, aproximando-a da realidade vivida, o autor se utiliza da criação de um duplo, transformando a parte de seu corpo lesionado em outra pessoa e intencionando arrancá-la de si.

Na quarta seção analisamos o livro *De profundis, valsa lenta* (1995), iniciando com uma subseção na qual colocamos Cardoso Pires na enfermaria. Nessa parte, estudamos a obra do autor com uma atenção voltada à sua escrita, sua vida bem como ao contexto literário português de emergência de sua escrita. Escritor de meados do século passado, Cardoso Pires possui uma obra rica e multifacetada, com características que o aproximam do neorrealismo português e, ao mesmo tempo, do pós-modernismo, em face da forma com que lida com a linguagem. É através dos relatos relacionados a um AVC, do qual se recuperou e que relata no livro estudado, que buscamos as estratégias utilizadas pelo autor para dar conta de transmitir a dor e a angústia do sofrimento relacionado ao seu adoecimento. Num segundo momento, analisamos a obra já citada e verificamos quais caminhos foram utilizados na tentativa de aproximar as percepções relacionadas ao adoecimento com a realidade. Cardoso Pires usa estratégias diversas como as questões pertinentes à perda da memória com sua consequente perda da identidade, trabalhando com a dificuldade em lembrar-se do próprio nome e sua dificuldade em se perceber no espelho. Usa a fragmentação da linguagem, que perde sua lógica, para caracterizar a forma como um doente neurológico, vítima de um AVC, deixa de se comunicar e de perceber o mundo ao seu redor. Outra técnica operada com maestria pelo autor é a de criação de um duplo, a quem chama de outro. Esse outro é, efetivamente, a pessoa que ele mesmo se torna ao adoecer e perder a memória e suas próprias referências biográficas, utilizando-se, para isso, de mudanças de primeira para terceira pessoa ao caracterizar essas alternâncias. Também se faz presente o fluxo de consciência, desconexo em função da perda da memória e da consciência de si. Tais estratégias permitem ao autor uma aproximação entre as percepções do adoecimento e a linguagem, mesmo que essa não reflita a realidade de forma perfeita.

Finalmente, na quinta seção, acompanhamos Miguel Torga em seu **Diário XVI** (1993), em que escreve sobre o câncer de próstata que terminou por matá-lo. Na primeira parte, observamos o autor na enfermaria, não somente o local onde iria realmente ficar internado várias vezes, mas uma visada sobre sua vida, seu adoecimento e sua obra. Escritor português do início e meados do século XX, apresenta uma escrita própria, de difícil caracterização quanto às categorias oferecidas pela historiografia da literatura portuguesa. Sempre vinculado às questões sociais e a uma preocupação humanista, escrevendo não só em prosa, mas também em versos, Miguel Torga canta Portugal e seu povo mais simples dentro de aspectos humanos universais. Na segunda parte, analisamos a forma como o autor representa seus sofrimentos, sua angústia e sua percepção quanto à chegada da morte. Torga também relata a perda da identidade ao sofrer um pequeno AVC, quando tem dificuldades de se perceber normal. Angustia-se por medo de perder-se nessa trajetória, mas se recupera, sem sequelas. Uma das estratégias mais utilizadas pelo autor é o uso de metáforas, através das quais tenta transfigurar a dor e o sofrimento que o acometem. Como poeta, também a poesia se torna a forma máxima de expressão de seus sentimentos, segundo seus próprios relatos. Através da linguagem poética, o escritor produz imagens que aludem à dor e ao sofrimento não só da doença, mas da expectativa da chegada do fim da vida. Enquanto médico, Miguel Torga não se permitia os enganos misericordiosos concedidos a outros em sua mesma situação, olhando sua finitude de forma corajosa, embora sofrida. Outro tropo linguístico utilizado por Torga é a alegoria, através da qual transforma sentimentos em palavras, ampliando sua expressão e seu alcance. Estando na fase final de sua vida, sente a dificuldade e a impossibilidade da escrita, nem sempre conseguindo manter-se suficientemente bem para executá-la com o rigor de que gostava. Em outros momentos, é o ato de escrever em si mesmo que funciona como forma de resistência contra a dor e a morte.

A partir da análise desse corpus, nosso trajeto neste trabalho buscou responder a uma questão fulcral: se a linguagem não apreende a realidade, não se encontra em relação de equivalência com o real, como podemos ler uma escrita que visa justamente à representação da experiência do adoecimento? Compreendemos, nesse sentido, que a impossibilidade de a experiência do adoecimento se fixar na linguagem, faz com que ela somente possa tocá-la de

forma transitória e incompleta. Essa premissa orientou nossa leitura dos textos tanto em direção à identificação de técnicas narrativas que fixam uma determinada forma de construção de si enquanto sujeito do sofrimento, quanto no sentido de considerar o que está para além do texto, fora da linguagem, ou seja, suas fissuras, suas rupturas sintático-semânticas, suas formas tropológicas, os **interstícios da linguagem**, como nos mostrou Deleuze (2011). Através dessas estratégias construídas pelos autores estudados, buscamos mostrar como ocorre a transfiguração da experiência de seus próprios adoecimentos para o domínio da linguagem.

Encerramos com uma nota de cunho pessoal. Como médica, acredito ser importante uma maior aproximação entre a medicina e a literatura. Através dessa conjugação, traríamos aos profissionais de saúde instrumentos que ampliariam a percepção sobre o outro, sobre aquele a quem chamamos paciente. Quando analisarmos a dificuldade de transfigurar a dor para a linguagem, ao compreendermos quão difícil é para nossos pacientes se fazerem representados em sua dor através da palavra, poderemos ampliar nossa escuta, humanizar nosso atendimento criando espaços para livre manifestação de seus sofrimentos à medida em que tomamos ciência de suas histórias de adoecimento.

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Tradução J. Oliveira Santos, A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Folha de São Paulo, 2010.

ALENCAR, J. **O guarani**. Positivo, 2005. Disponível em:
<http://www.educacional.com.br/classicos/obras/O_guarani.pdf>
Acesso em 23/11/2020.

ALPE, C.C.S.; RODRIGUES, L.A. O fluxo de consciência e as instâncias discursivas em “O relógio do hospital”, de Graciliano Ramos. **Web Revista Linguagem, Educação e Memória**. Dezembro de 2017. Disponível em:
<<https://periodicosonline.uems.br/index.php/WRLEM/article/view/2229>> Acesso em: 18/11/2020.

ARAÚJO, P.G. **Trato desfeito: o revés autobiográfico na literatura contemporânea brasileira**. 2011. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2011. Disponível em:
<<https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/9975/1/2011PedroGalasAraujo.pdf>>
Acesso em 16/11/2020.

ASSIS, M. **O alienista**. 2. Ed. São Paulo: Martin Claret, 2013.

ASSIS, M. **Todos os romances e contos consagrados de Machado de Assis**. Nova Fronteira. Rio de Janeiro, 2016.

AUERBACH, E. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

BARBOSA, R. F. Alguns Rodrigues: relato de viagem sobre a ficcionalização do sujeito. **Revista Matranga**, Rio de Janeiro, v.24, n.42, set./dez. 2017

BARTHES, R. *et al.* **Literatura e semiologia: pesquisas semiológicas**. Petrópolis: Vozes, 1972.

BARTHES, R. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1978.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral I**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2005.

CANDIDO, A. **Ficção e Confissão**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CABRAL, E. Biografia de José Cardoso Pires. Instituto Camões. Disponível em:
<<http://cvc.instituto-camoes.pt/seculo-xx/jose-cardoso-pires-46762-dp1.html#.YBBpwy3OpQI>>. Acesso em: 02/04/2021.

CUNHA, C. Duplo. **E-Dicionário de termos literários**. 2009. Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/duplo/>>. Acesso em: 17/11/2020.

DAMIÃO, C.M. **Sobre o declínio da sinceridade**: filosofia e autobiografia de Jean-Jacques Rousseau a Walter Benjamin. São Paulo: Loyola, 2006.

DECARTES, R. **Meditações metafísicas**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. São Paulo: Editora 34, 2011.

DINIS, J. **As pupilas do senhor reitor**. Editora Cultrix, São Paulo, 1971.

DOUBROVSKY, S. **Fils**. Paris: Galilée, 1980.

FLETCHER, J; BRADBURY, M. O romance de introversão. In: BRADBURY, Malcom; MCFARLANE, James. **Modernismo**: guia geral. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

FOUCAULT, M. **“A escrita de si”**. **Ditos e escritos**. Vol. 1. Ética, sexualidade e política. Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbaso. Rio de Janeiro, Forense, 2004.

FREUD, S. O mal-estar na civilização. In:_____. **O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GEBRA, F.M. O ritmo angustiante do pesadelo: “O relógio do hospital”, de Graciliano Ramos. **Revista Língua e Literatura**, v. 14, n. 22. 2012.

Disponível em:

<http://revistas.fw.uri.br/index.php/revistalinguaeliteratura/article/view/324>

Acesso em: 17/11/2020.

GONÇALVES, F. M. **Ser e ler Torga**. Lisboa: Vega, 1986.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Sila, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Sales. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JAGUARIBE, B. **O choque do real**: estética, mídia e cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

JORGE, Marco A. Coutinho; FERREIRA, Nadiá Paulo. **Lacan**: o grande freudiano. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

KLINGER, D. et al. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**. Rio de Janeiro: 7letras, 2007.

LACAN, J. O estádio do espelho como formador da função do eu. In:_____.
Escritos. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

LACAN, Jacques. A função criativa da palavra. In:_____. **O seminário**. Livro I: os escritos técnicos de Freud. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Organização Jovita Maria G. Noronha. Tradução Jovita Maria G. Noronha, Maria Inês C. Guedes. 2. Ed. Belo horizonte: UFMG, 2014.

LEPECKI, M. L. **José Cardoso Pires**. Lisboa: Moraes, 1977.

MANGUEL, A. **A cidade das palavras**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

MANN, T. **A montanha mágica**. Tradução Herbert Caro. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

MONTAIGNE, M. **Ensaio**: Que filosofar é aprender a morrer e outros ensaios. Tradução de Júlia da Rosa Simões. Porto Alegre: L&PM, 2017.

MIRANDA, W. M. **Graciliano Ramos**. São Paulo: Publifolha, 2004.

MOLIÈRE. **O doente imaginário**. Tradução Daniel Fresnot. São Paulo: Martin Claret, 2003.

MORAES, D. **O velho Graça**. Uma biografia de Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

NASCIMENTO, M. C. **Entre gêneros e memórias**: um estudo sobre a narrativa de José Cardoso Pires. Dissertação (Mestrado em Letras) - PUC-Rio. 2008.
Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/12194/12194_1.PDF>. Acesso em: 17/11/2020.

NAVA, P. **Beira-mar**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

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

PEREIRA, M. L. S. "De profundis, valsa lenta", o testemunho(?) de Cardoso Pires. **Via Atlântica**, [S. l.], n. 3, p. 182-191, 1999. DOI: 10.11606/va.v0i3.49016.
Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/49016>. Acesso em: 20/10/2020.

PERRONE-MOISÉS, L. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016

PETROV, P. **O realismo e os "realismos" da obra de José Cardoso Pires**. Scripta, vol. 7, nº 12. 2003.

PIRES. J. C. **O Delfim**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

- PIRES, J. C. **Alexandra Alpha**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- PIRES, J.C. **De profundis: valsa lenta**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- PIRES, J. C. **Jogos de Azar**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.
- PIRES, J. C. **Jogos de azar**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.
- PIRES, J. C. **O Hóspede de Job**. Lisboa: Moraes, 4ª ed, sem data.
- PIRES, J. C. **O anjo ancorado**. Lisboa: Moraes, 4ª ed, sem data.
- PONCE DE LEÃO, I. V. **O essencial sobre Miguel Torga**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2004. Disponível em:
<<http://literacias.net/bibliodigital/index.php?page=13&id=204&db=>>. Acesso em 15/03/2021.
- PORTELA, A. **Cardoso Pires por Cardoso Pires**. Entrevista conduzida por Artur Portela. Lisboa: Dom Quixote, 1991.
- RAMOS, G. **Infância**. São Paulo: Martins, 1974.
- RAMOS, G. **Memórias do cárcere**. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- RAMOS, G. **Insônia**. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- RAMOS, G. **Angústia**. Rio de Janeiro: O Globo, 2003.
- RAMOS, G. **Caetés**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2012.
- RAMOS, G. **São Bernardo**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2012.
- RAMOS, G. **Vidas Secas**. Rio de Janeiro: Record, 2016.
- RANK, O. **Double: a psychoanalytic study**. North Carolina: The University of North Carolina Press, 2011.
- REIS, C.; LOPES, A.C.M. **Dicionário da teoria narrativa**. São Paulo: Editora Ática, 1987.
- ROCHA, C. C. **O espaço autobiográfico em Miguel Torga**. Coimbra: Livraria Almedina, 1977.
- ROUSSEAU, J.J. **As Confissões**. Tradução de Wilson Lousada. Rio de Janeiro: José Olympio, sem data
- ROSA, J.G. **Estas estórias**. 6. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.
- SÁ, M.P.M. O tempo e os tempos em “O relógio do hospital”. **Caderno de estudos linguísticos**. V. 5. 1988. Disponível em:
<<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cel/article/view/8636768>>.

Acesso em: 18/11/2020.

SARAIVA, A. C.; LOPES, O. **História da literatura portuguesa**. Porto: Porto Editora, 1979.

SANTOS, N. C. **José Cardoso Pires**. E agora, que passaram 20 anos? Disponível em: <<https://observador.pt/2018/10/26/jose-cardoso-pires-e-agora-que-passaram-20-anos/>>. Acesso em: 02/04/2021.

SERPA, A. I. **A narrativa de José Cardoso Pires**: personagem, tempo e memória. Cabo Verde: Chiado, 2017.

SCLIAR, M. **A paixão transformada**: História da medicina na literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SCLIAR, Moacyr. **Território da emoção**: crônicas de medicina e saúde. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

SCLIAR, M. **Literatura e medicina**: o território compartilhado. Cadernos de saúde pública. Vol. 16, n. 1. Rio de Janeiro. 2000. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-311X2000000100026&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 17/11/2020.

SEDA, H. **O médico e o poeta**. Porto Alegre: Kalligráphos, 2008.

SIBILIA, P. **O show do eu: a intimidade como espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

SILVA, E.R. **As possibilidades e limitações da representação do tempo em conto de Graciliano Ramos**. Letrônica. v. 6, n. 2. 2013. Disponível em: <<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/article/view/14702>>. Acesso em 17/11/2020.

SONTAG, S. **A doença como metáfora**. Tradução de Márcio Carvalho. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

SOUZA, C. M. **Miguel Torga, vida e obra**. Em Espaço Miguel Torga, 2006. Disponível em <<http://www.espacomigueltorga.pt/p70-miguel-torga-vida-e-obra-pt>>. Acesso em: 15/03/2021.

RIBEIRO, M. M. R. **Uma leitura breve da narrativa breve de José Cardoso Pires**: da denotação à conotação. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/viicnlf/anais/caderno09-31.html>> Acesso em 02/04/2021

TCHEKOV, A. **As três irmãs; Contos**. Tradução Maria Jacintha, Boris Schnaiderman. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

TOLSTÓI, L. **A morte de Ivan Ilitch; Senhores e escravos**. Tradução Marques Rebelo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.2013.

TORGA. M. **Diário V**. Coimbra: Coimbra Editora LTDA, 1951.

TORGA, M. **Diário VIII**. Coimbra: Coimbra Editora LTDA, 1960.

TORGA, M. **Contos da montanha**. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti Editores, 1962.

TORGA, M. **Diário XI**. Coimbra: Gráfica de Coimbra. 1973.

TORGA, M. **Antologia poética**. Coimbra: Gráfica Coimbra, 1981.

TORGA, M. **Diário XVI**. Coimbra: Gráfica de Coimbra, 1993.

TORGA, M. **A criação do mundo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

TORGA, M. **Novos contos da montanha**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

TORGA, M. **Bichos**. Rio de Janeiro: Record, 1999.

VALE, T; PEDROSO, J.L.; BARSOTTINI, O.G.P. **Guia de bolso de neurologia**. 1. ed. Rio de Janeiro: Atheneu, 2019.