

Relações simbólicas entre metamorfose e doença em contos de Alice Munro

Versão corrigida e melhorada após defesa pública

Ana Luisa Fernandes de Moraes

**Dissertação de Mestrado em
Mitos Contemporâneos: Literaturas, Artes e Culturas**

Setembro, 2024

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Mitos Contemporâneos: Literaturas, Artes e Culturas, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Alda Maria Jesus Correia.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Professora Doutora Alda Maria Jesus Correia, expresso minha mais profunda gratidão pela orientação cuidadosa e respeitosa. Sou imensamente grata por ter uma orientadora que acredita no valor de estudarmos aquilo que nos motiva.

Agradeço também aos professores que fizeram parte da minha formação no mestrado: Professora Ana Paiva Morais, Professor Carlos Carreto, Professor Fernando Clara e Professora Margarida Esperança Pina. Este trabalho não teria sido possível sem as contribuições valiosas e os conhecimentos adquiridos em suas aulas. Mais do que ensinamentos acadêmicos, sou grata pelo acolhimento e pelo estímulo intelectual que sempre encontrei durante o curso.

Aos meus pais, Cláudia e Marcius, e à minha irmã, Victória, agradeço por tudo que considero mais essencial na minha trajetória: o respeito às minhas decisões e o apoio em todas as áreas da minha vida, algo de valor incalculável para mim.

Ao Bernardo, minha gratidão por compartilhar de forma tão próxima e generosa este processo, estando ao meu lado nos momentos bons e difíceis.

Aos meus amigos e a todos que, de alguma forma, me ajudaram ao longo deste percurso, deixo aqui o meu sincero e profundo agradecimento.

RELAÇÕES SIMBÓLICAS ENTRE METAMORFOSE E DOENÇA EM CONTOS DE ALICE MUNRO

ANA LUISA FERNANDES DE MORAES

RESUMO

PALAVRAS-CHAVE: Metamorfose, Alice Munro, Medicina Narrativa, Literatura e Medicina, Humanidades Médicas

Esta dissertação propõe uma análise de cinco contos da escritora Alice Munro, nos quais o processo de adoecimento desempenha um papel central na condução das narrativas, estabelecendo relações simbólicas entre a doença e o motivo das metamorfoses. A pesquisa dialoga com os campos da Medicina Narrativa e dos estudos de Literatura e Medicina, com o objetivo de oferecer uma leitura voltada para a humanização da figura do paciente na ficção. A análise é enriquecida por um diálogo com obras clássicas da literatura que abordam metamorfoses, o que permite uma reflexão mais ampla sobre as transformações físicas e psicológicas associadas à experiência da enfermidade.

Nota: este trabalho foi escrito na variante do português brasileiro.

ABSTRACT

KEYWORDS: Metamorphosis, Alice Munro, Narrative Medicine, Literature and Medicine, Medical Humanities

This dissertation offers an analysis of five short stories by Alice Munro, in which the process of illness plays a central role in the development of the narratives, establishing symbolic connections between illness and the theme of metamorphosis. The research engages with the fields of Narrative Medicine and Literature and Medicine studies, aiming to offer a reading focused on the humanization of the patient figure in fiction. The analysis is enriched by a dialogue with classical literary works that address metamorphoses, allowing for a broader reflection on the physical and psychological transformations associated with the experience of illness.

Note: This work was written in Brazilian Portuguese variant.

ÍNDICE

Introdução	1
Capítulo I: Interseções entre literatura, medicina e realismo	5
1.1. Literatura e medicina.....	5
1.2. O realismo de Alice Munro.....	11
Capítulo II: As metamorfoses	18
2.1. Os símbolos da metamorfose	18
2.2. Metamorfose e doença	31
Capítulo III: Análise dos contos	36
3.1. “Mrs. Cross and Mrs. Kidd”	36
3.2. “Cortes Island”	50
3.3. “Comfort”	63
3.4. “The Peace of Utrecht”	73
3.5. “The Love of a Good Woman”	83
Conclusão	96
Bibliografia	99

INTRODUÇÃO

Este estudo oferece uma leitura dos contos “Mrs. Cross and Mrs. Kidd”, “Cortes Island”, “Comfort”, “The Peace of Utrecht” e “The Love of a Good Woman”, de Alice Munro, explorando o motivo das metamorfoses, que argumentamos estar presente nos retratos literários de personagens gravemente doentes. Propomos uma dupla intenção: primeiro, indicar que a aproximação com o tema das metamorfoses constitui um recurso retórico para enfatizar as profundas transformações que as doenças graves provocam na vida de uma pessoa e dos que estão ao seu redor; e segundo, contribuir para os estudos de medicina narrativa e humanidades médicas, promovendo a aproximação entre literatura e medicina. Dessa forma, buscamos apontar aspectos que podem auxiliar profissionais de saúde a ler os contos sob uma perspectiva que favoreça a humanização dos pacientes retratados.

Para realizar a análise dos contos, utilizaremos cinco textos que abordam o tema das metamorfoses sob perspectivas mitológicas e literárias: os mitos de Licáon e Dafne, presentes em *Metamorfoses*, de Ovídio; *Alice's Adventures in Wonderland*, de Lewis Carroll; *A Metamorfose*, de Franz Kafka; e *A Bela e a Fera*, de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont. Nessas obras, as metamorfoses são retratadas de maneira literal. Não pretendemos sugerir uma relação de intertextualidade intencional por parte de Alice Munro, nem afirmar que ela tinha o tema das metamorfoses em mente ao descrever suas personagens doentes. Nosso objetivo é extrair os significados simbólicos desse fenômeno recorrente na literatura e mitologia, a fim de aplicá-los na leitura das transformações físicas e psicológicas das personagens de Munro. Para fazer isso, recorreremos às ideias teóricas de autores como Paul Ricoeur.

No entanto, a perspectiva de análise mais importante para este trabalho é a da medicina narrativa, que entende a doença não apenas em termos biológicos, mas também como uma experiência que perturba de variadas maneiras a vida e a identidade de uma pessoa. A partir dessa lente, não apenas exploramos as metamorfoses das personagens, mas nos concentramos também na humanização dos doentes, validando e testemunhando suas narrativas — ainda que sejam ficcionais. Todos os contos analisados envolvem algum tipo de relação de cuidado, mesmo que esse cuidado não seja exercido por profissionais de saúde. Segundo a medicina narrativa, o cuidado deve ser baseado em

valores como empatia e compaixão. Por isso, investigamos como essas qualidades se manifestam nos contos. Usaremos principalmente os trabalhos de Rita Charon.

Dois artigos foram fundamentais para a concepção inicial deste trabalho. O primeiro, *The Metamorphosis: The Nature of Chronic Illness and Its Challenge to Medicine* (1993), foi escrito por de S. Kay Toombs, professora emérita de filosofia da Universidade Baylor, nos Estados Unidos, que escreveu extensivamente sobre deficiências, doenças crônicas e terminais e sobre a relação médico-paciente, sendo ela mesma uma paciente com esclerose múltipla. A ideia geral de Toombs é que doenças crônicas e graves fazem com que o corpo passe por uma metamorfose, se transformando em uma nova entidade, que ela chama de corpo doente. O segundo artigo, *The Higher Parody: Ivan Ilych's Metamorphosis and the Death of Gregor Samsa* (1980), foi escrito por Robert Wexelblatt, professor de humanidades na Universidade de Boston, também nos Estados Unidos. O autor argumenta que as obras *A Metamorfose*, de Franz Kafka, e *A Morte de Ivan Ilitch*, de Lev Tolstói, possuem vários aspectos de correspondência. Uma dessas correspondências é a doença fatal de Ivan Ilitch e a metamorfose de Gregor Samsa, que, segundo o autor, produzem efeitos idênticos. Exploraremos os dois artigos no segundo capítulo, em que abordaremos as metamorfoses.

Esses dois trabalhos foram fundamentais para a ideia de que algumas doenças podem ser interpretadas como formas de metamorfose, e que poderíamos encontrar indícios dessa relação em obras literárias. Com essa premissa em mente, faltava a decisão de escolher que obras explorar sob essa ótica. A escolha por Alice Munro (1931-2024), escritora canadense e vencedora do Prêmio Nobel de Literatura em 2013, ocorreu por diversos motivos. Munro, uma contista prolífica frequentemente comparada a Tchekhov¹, oferece um vasto acervo de textos que permitem a seleção e comparação. Além disso, muitos de seus contos tratam diretamente de doenças, seja como tema central ou como um elemento essencial na narrativa. Ao retratar a vida dos doentes e daqueles ao seu redor, Munro explorava as doenças tanto em seus aspectos físicos quanto psicológicos. O número de contos que abordam a temática das doenças foi tão significativo que a seleção se mostrou desafiadora. Optamos por histórias que enfatizam as mudanças físicas e psicológicas, em que a doença, se não é o tema principal, certamente é um dos motores

¹ “Everyone gets called ‘our Chekhov.’ All you have to do nowadays is write a few half-decent stories and you are ‘our Chekhov.’ But Alice Munro really is our Chekhov—which is to say, the English language’s Chekhov.”. Disponível em <https://www.newyorker.com/books/page-turner/alice-munro-our-chekhov>.

que impulsiona o desenvolvimento da narrativa. Outro fator relevante foi o estilo realista da autora. Com base em nossa referência inicial no artigo de Toombs, acreditamos que a busca por metamorfoses simbólicas em textos realistas seria mais coerente do que explorar metamorfoses literais em contextos de fantasia.

A produção acadêmica sobre Alice Munro em Portugal é limitada, enquanto em países de língua inglesa é mais prolífica. Não encontramos trabalhos que abordem a perspectiva aqui proposta, embora existam algumas análises focadas no retrato das doenças em sua obra. Contudo, dado o número significativo de contos de Munro que tratam do tema de maneira minuciosa, acreditamos que esses estudos ainda são insuficientes. Em nossa pesquisa, utilizamos autores como Amelia DeFalco (2012), que explora as relações de cuidado em alguns contos; Francescato (2016), que analisa questões sobre asilos e Danytè (2014), que discute os processos de envelhecimento. Também recorremos a estudos que analisam a obra de Munro sem um foco específico nas doenças, como McCombs (2000), Bloom (2009), Duncan (2011), May (2013) e Geng (2022). No entanto, lamentamos que a maioria dos artigos sobre questões de saúde se concentre no conto “The Bear Came Over The Mountain” — provavelmente o mais conhecido da autora —, que trata de uma mulher com Alzheimer e que, por nossa escolha, não faz parte desta seleção.

Este trabalho está estruturado da seguinte forma: na primeira seção do capítulo um, contextualizamos a relação entre medicina, literatura e medicina narrativa. Na segunda seção, exploramos as particularidades dos contos de Munro que justificam sua relevância para este estudo. Na primeira seção do capítulo dois, exploramos aspectos da metamorfose como mito e tema literário, oferecendo uma breve análise das obras que fundamentam nossa discussão sobre as metamorfoses nos contos de Munro. Na segunda seção, estabelecemos a relação entre metamorfoses e doenças. Por fim, no terceiro capítulo, apresentamos análises detalhadas dos contos selecionados.

Dito isso, ressaltamos que 2024 foi um ano turbulento para os críticos e leitores da obra de Alice Munro. A autora morreu em maio de 2024, aos 92 anos, quando este trabalho já estava em andamento. Poucos meses depois, em julho, uma de suas filhas, Andrea Robin Skinner, revelou em um artigo² no *Toronto Star* que sua mãe sabia dos

² Título do artigo: “My stepfather sexually abused me when I was a child. My mother, Alice Munro, chose to stay with him”. Disponível em thestar.com.

abusos sexuais que seu marido, Gerald Fremlin, havia cometido contra ela. Após um período de afastamento, Munro optou por reatar o relacionamento com o marido, afirmando, segundo Skinner, que o amava demais para deixá-lo. Filha de um relacionamento anterior, Skinner relatou que os abusos começaram quando ela tinha nove anos de idade. Munro viveu com Fremlin até a morte dele, em 2013. No artigo, Skinner escreve: "I also wanted this story, my story, to become part of the stories people tell about my mother." A revelação causou grande choque na comunidade literária, especialmente porque Munro é reconhecida como uma autora feminista. Suas histórias são contadas a partir de uma perspectiva feminina, com personagens que desafiam as normas patriarcais e tradicionais. O impacto dessa revelação ainda é incerto, e o debate sobre como integrar esse novo fato à biografia pública de Munro está em aberto. Segundo uma reportagem³ recente da *Associated Press News*, alguns acadêmicos que costumavam ministrar cursos sobre a obra de Munro estão reavaliando suas abordagens, com alguns inclusive cancelando suas aulas.

Apesar da controvérsia, a qualidade e a relevância da obra de Munro permanecem inquestionáveis. Em entrevista⁴ ao *Toronto Star*, os filhos da autora expressaram o desejo de que esse fato que veio à tona não destrua o legado de Munro, mas que contribua para uma compreensão mais profunda de quem ela foi, tanto como escritora quanto como pessoa. Por isso, consideramos importante incluir estes parágrafos na introdução do trabalho.

³ Título do artigo: "Educators wonder how to teach the writings of Alice Munro in wake of daughter's revelations". Disponível em apnews.com.

⁴ Título do artigo: "In the home of Alice Munro, a dark secret lurked. Now, her children want the world to know". Disponível em thestar.com.

CAPÍTULO I: INTERSEÇÕES ENTRE LITERATURA, MEDICINA E REALISMO

1.1. Literatura e medicina

Em entrevista ao *Jornal da Unicamp* em 2004, o médico e escritor brasileiro Moacyr Scliar (1937–2011) defende que as culturas literária e científica não devem ser vistas como separadas. Para ele, ambas fazem parte de um único campo cultural: “Acho que a prática da medicina representa um verdadeiro mergulho na natureza humana, que é afinal o terreno fértil de inspiração para os escritores. Médicos e escritores partilham esse interesse pelo ser humano.” (Scliar, 2004, p. 9).

Embora a relação entre medicina e literatura seja evidente para alguns, como Scliar, outros a veem com desconfiança. No artigo “The Wonders of Literature in Medical Education” (1982), Joanne Trautman, uma das pioneiras no ensino de literatura para estudantes de medicina, relata o ceticismo com que sua disciplina era recebida. Trautman, que lecionava literatura no Penn State College of Medicine, menciona que os argumentos contrários giravam em torno da ideia de que a prática médica, com suas demandas concretas e urgentes, não deixava espaço para a literatura, considerada um interesse secundário ou um luxo. Embora reconhecida como valiosa, a literatura era vista por muitos médicos como um complemento voltado à intelectualidade, distante das necessidades práticas e imediatas da medicina. A professora, contudo, desafia essa visão ao explorar como a literatura pode enriquecer a formação médica.

Para Trautman, a distinção entre a medicina, que lida com a realidade, e a literatura, que lida com a ficção, apenas reforça o quanto a primeira pode se beneficiar da segunda. Ela argumenta que o mundo ficcional muitas vezes oferece uma visão mais completa do que o mundo real. No cotidiano, tendemos a ignorar detalhes, falhamos em reconhecer padrões e temos dificuldade em organizar nossas percepções de maneira coerente. Como ela observa: “No matter how well trained as observers — and certainly medical education hopes to train good observers — we normally do not see the full range of details in any given situation” (Trautman, 1982, p. 24). A ficção, ao contrário, ilumina aspectos que frequentemente passam despercebidos na realidade, retratando ideias, locais

e relações de maneira mais abrangente e detalhada. Assim, a literatura proporciona uma oportunidade, mesmo que imperfeita, de ver o mundo a partir de diferentes perspectivas:

Fictions are not bound, as medical studies are, by the actual patients who present themselves, the occasionally unreliable laboratory data, the regulations about human experimentation; fictions can test the marrow of the psyche without thinking of the classification of disease or possible therapy; they can see the diseased person simultaneously from the outside of the body, the inside of the mind, and the experience of the doctor watching the diseased. (*Ibid.*)

Mesmo sem pretender retratar a realidade em toda sua complexidade, a literatura, diferentemente da medicina, não se acanha diante das incertezas e ambiguidades, como destaca a autora. A literatura se aproveita de tudo que é duvidoso e incerto. A habilidade de lidar com aspectos contingentes pode parecer dispensável para médicos — já que a medicina busca precisão e certeza —, mas é essencial para a prática clínica. A autora cita um amigo médico que afirma que a capacidade fundamental para um bom médico é a tolerância à ambiguidade, “(...) for coming to conclusions when the data are incomplete or capable of being interpreted variously” (*Ibid.*, p. 26). Para Trautman, a literatura é uma das formas mais eficazes de desenvolver essa competência:

In short, to teach a student to read, in the fullest sense, is to help train him or her medically. To ask the medical student what is being said here — not at all an easy question when one must look at words in their personal and social contexts and when several things are being said at once — is to prepare him or her for the doctor-patient encounter. (*Ibid.*)

A ideia de que o ensino de literatura para médicos e futuros médicos deve ser encarado como algo essencial, e não apenas como um complemento dispensável, foi endossada pelo psiquiatra e professor de Harvard Robert Coles. No ensaio “Medical Ethics and Living a Life” (1979), publicado no prestigiado *New England Journal of Medicine*, ele afirma que o propósito de um curso de humanidades médicas voltado à literatura é a reflexão ética, e não só mero refinamento cultural ou apreciação artística (*Ibid.*, p. 445). Para Coles, a literatura é o melhor recurso para estimular os médicos a refletirem sobre seus valores morais dentro da prática médica: “(...) through the important stories and character portrayals of novelists who have moved close to the heart of the matter — the continuing tension between idealism and so-called ‘practicality’ in all our lives” (*Ibid.*, p. 446).

O campo das humanidades médicas, especialmente na interseção entre literatura e medicina, ganhou destaque nas últimas décadas, impulsionado pela consolidação da

medicina narrativa, um conceito desenvolvido no início dos anos 2000 sob a liderança da médica e acadêmica Rita Charon. Antes mesmo desse marco, Charon já havia publicado trabalhos significativos sobre a relação entre literatura e prática médica. Em seu artigo “Literature and Medicine: Contributions to Clinical Practice” (1995), ela e outros autores identificam cinco principais maneiras pelas quais os estudos literários enriquecem a prática médica em suas dimensões humanas:

1) Literary accounts of illness can teach physicians concrete and powerful lessons about the lives of sick people; 2) great works of fiction about medicine enable physicians to recognize the power and the implications of what they do; 3) through narrative knowledge, the physician can better understand patients' stories of sickness, thereby strengthening diagnostic accuracy and therapeutic effectiveness while deepening an understanding of his or her own personal stake in medical practice; 4) literary study contributes to physicians' expertise in narrative ethics and helps physicians to perform longitudinal acts of ethical discernment; and 5) literary theory offers new perspectives on the work and the genres of medicine. (Charon et al., 1995, p. 600)

Para os dois primeiros itens, consideramos as obras que retratam especificamente temas relacionados ao adoecimento e à prática médica ou de cuidado em saúde. Essas narrativas mostram uma relação mais direta com os temas familiares aos profissionais de saúde, facilitando o reconhecimento imediato de quem lê, seja por identificação com os personagens ou pela identificação de seus pacientes. A um médico que leia *A Peste* (1947), de Albert Camus, por exemplo, dificilmente passará despercebido o compromisso ético e a postura compassiva do Dr. Bernard Rieux. Com essa identificação, o leitor é levado a refletir sobre sua própria conduta médica.

Literary accounts about medicine, then, contribute a needed ingredient to medical education and training: They give rich and accurate "case histories" of the physician's life that can stimulate important personal introspection about and examination of all that the physician is called on to do. (Charon et al., 1995, p. 601)

Já para o médico que lê *A Morte de Ivan Ilitch* (1886), de Liev Tolstói, a experiência abstrata do adoecimento ganha contornos vívidos. A obra amplia a compreensão dos profissionais de saúde sobre as realidades concretas de estar doente:

By reading narratives of illness written by gifted writers, physicians can more precisely fathom the fears and losses of patients with serious illnesses, identifying in fictional characters and then in their own patients the inevitable conflicts and uncertainties that sickness brings. (Charon et al., 1995, p. 600)

Como os autores destacam nos pontos 3, 4 e 5, a relação entre medicina e literatura vai além das ficções diretamente ligadas à saúde ou à assistência médica. A boa literatura

fortalece as habilidades narrativas do leitor, algo essencial na prática clínica: “Reading fiction or poetry exercises the pattern-finding and meaning-making operations that lead to apt clinical evaluation.” (*Ibid.*, p. 601). A leitura também envolve atos criativos e mentais de imaginação e interpretação, que reforçam competências sutis, como empatia e respeito.

Além disso, a literatura contribui para a resolução de questões morais: “Narrative skills can help the clinician (...) to integrate questions about values and beliefs into the routines of medical care, and to make contact with the conflicts, tragedy, humor, irony, and ambiguity that contribute to each human life” (*Ibid.*, p. 602). Os autores afirmam que a literatura enriquece a imaginação moral e clínica dos médicos para contextualizar individualmente dilemas éticos na assistência à saúde, o que significa que cada paciente é considerado de maneira particular, de acordo com seus valores, gostos e experiências.

Por fim, a teoria literária pode auxiliar os médicos no enfrentamento de questões práticas: “Reader-response criticism, deconstructionism, feminist studies, and psychoanalytic literary criticism, among other schools of thought, have shown direct practical and theoretical benefits for the physician” (*Ibid.*, p. 603). Podemos exemplificar a afirmação com a teoria da recepção (reader-response criticism), que propõe que o significado de um texto é construído pelo leitor com base em suas experiências e associações pessoais. De forma análoga, como explicam os autores, médicos preenchem lacunas de informação dos pacientes com interpretações baseadas em suas próprias memórias e vivências; tanto a leitura quanto o diagnóstico envolvem processos subjetivos de compreensão.

É importante destacar que esses e outros autores não tratam a literatura como um manual para médicos e outros profissionais consultarem a fim de resolver casos específicos, nem como um modelo de comportamento a ser rigidamente seguido ou rejeitado. A função da literatura na medicina é similar à sua função universal, conforme descrito pelo filósofo Tzvetan Todorov (2009): ela ajuda o ser humano a compreender seu lugar no mundo. Em vez de oferecer respostas prontas, a literatura estimula a reflexão, amplia a empatia e proporciona uma compreensão mais profunda da experiência humana — qualidades fundamentais na prática médica:

[A] literatura pode muito. Ela pode nos estender a mão quando estamos profundamente deprimidos, nos tornar ainda mais próximos dos outros seres humanos que nos cercam, nos fazer compreender melhor o mundo e nos ajudar a

viver. Não que ela seja, antes de tudo, uma técnica de cuidados para com a alma; porém, revelação do mundo, ela pode, também, em seu percurso, nos transformar a cada um de nós a partir de dentro. (Todorov, 2009, p. 76).

A literatura tem um papel fundamental na medicina narrativa, que surgiu como uma nova abordagem para a prática clínica a partir da interseção entre as humanidades e a medicina. Baseada no desenvolvimento de competências narrativas, a medicina narrativa faz uso do close reading, ou leitura atenta. Esse termo, que se refere a um método de interpretação textual, foi cunhado pelo movimento de crítica literária conhecido como "New Criticism" nos anos 1940. No close reading, os leitores dedicam-se a examinar meticulosamente uma obra textual, analisando o máximo de detalhes possível, com o objetivo de entender como o texto funciona e cria seus efeitos, focando nos aspectos mais sutis e minuciosos (Mikics, 2007). Dessa forma, Charon (2017) sugere que a técnica pode ajudar os clínicos a captar o que seus pacientes tentam comunicar. Ele funciona tanto como técnica quanto como prática, proporcionando um caminho para o desenvolvimento da atenção preconizada pela medicina narrativa.

The close reader becomes, in the end, more deeply and powerfully attuned to all that may lie in awareness and outside of awareness, in consciousness and out of consciousness, in body, in mind, and whatever is left once those two are accounted for; in relation to the voice and the presence of the other. (Charon, 2017, p. 166)

A medicina narrativa baseia-se na ideia de que organizamos nossas experiências e memórias em forma de narrativas, que atuam como ferramentas mentais para a construção da realidade (Bruner, 1991). Além de estruturar a realidade, as narrativas atribuem significado à identidade de uma pessoa ao organizar vivências em uma sequência de eventos, circunstâncias, pessoas e projetos, criando um enredo contínuo. Esse enredo dá origem ao "personagem" que é a identidade (Ricoeur, 1991). Como resume Charon (2006):

Although narrative is defined somewhat differently by literary scholars, psychologists, autobiographers, and historians, each of these narrative-users shares fundamental ideas—that narrative knowledge and practice are what human beings use to communicate to one another about events or states of affairs and are, as such, a major source of both identity and community. (*Ibid.*, p. 11)

Essa abordagem, que pode ser entendida como a prática médica que utiliza competências narrativas, não tem a pretensão de substituir a competência científica, como explica Rita Charon (2006) no livro *Narrative Medicine: Honoring the Stories of Illness*, sua obra pioneira sobre a medicina narrativa. As competências narrativas referidas por Charon envolvem "recognizing, absorbing, interpreting, and being moved by the stories

of illness" (*Ibid.*, p. 4). Segundo a autora, ao desenvolver essas habilidades, os médicos e outros profissionais de saúde podem se tornar mais atentos aos pacientes e a suas necessidades, além de mais conscientes sobre sua própria prática clínica. Diferentemente do conhecimento científico, que procura identificar verdades universais sobre o mundo natural, o conhecimento narrativo permite que um indivíduo compreenda os eventos particulares vividos por outro, não como uma generalização universal, mas como uma situação singular e repleta de significado. (*Ibid.*, p. 9).

A autora destaca que a medicina narrativa se concentra nas histórias compartilhadas pelos pacientes — não apenas as histórias contadas oralmente, mas também as manifestadas por gestos, expressões e silêncios. Nessas narrativas, os pacientes falam sobre sintomas ou preocupações, fornecem contexto e explicam como suas vidas são impactadas por aquele problema de saúde. Para o médico, é importante reconhecer que, além da singularidade da história que está sendo contada, o paciente traz consigo uma bagagem de diversas outras histórias que compõem sua identidade e sua vida. A narrativa sobre a doença é apenas mais uma entre muitas que definem quem ele é. Charon aponta que a maneira como o médico interpreta e responde a essas histórias também é influenciada por suas próprias experiências e narrativas pessoais, sugerindo que o encontro clínico é, em sua essência, um diálogo narrativo em que paciente e médico apresentam um repertório de histórias que moldam a comunicação entre eles:

What the reader or listener does with the writer's or teller's story will depend on the receiver's absorptive powers, interpretive accuracy, characterological tendencies, and the bank of stories in the receiver's possession with which to compare or align this one. (*Ibid.*, p. 108)

Apesar de se basear em princípios fincados na compaixão e na empatia, a medicina narrativa, não deve ser enxergada simplesmente como uma prática de generosidade: "Not mere kindnesses, these acts contribute directly to our clinical effectiveness, and omitting them risks clinical failure." (*Ibid.*, p. 208). Alguns críticos da área, como o médico irlandês Seamus O'Mahony (2013), afirmam que a medicina narrativa encoraja o sentimentalismo, ou a expressão de emoções que a pessoa não sente verdadeiramente. É uma crítica pertinente, principalmente porque O'Mahony lembra que nem todos os médicos e estudantes de medicina conseguem atingir nível de empatia de uma médica como Rita Charon, por exemplo. No entanto, Charon esclarece que esse não é o propósito da medicina narrativa. Ela destaca que não se pode obrigar um médico a responder ao sofrimento do paciente com empatia ou compaixão, mas é possível ensinar os pré-

requisitos essenciais para que os profissionais de saúde estejam preparados para isso. Esses pré-requisitos incluem:

(...) the ability to perceive the suffering, to bring interpretive rigor to what they perceive, to handle the inevitable oscillations between identification and detachment, to see events of illness from multiple points of view, to envision the ramifications of illness, and to be moved by it to action. (Charon, 2006, p. 8)

Na medicina narrativa, a ética também é praticada com competências narrativas. Charon (2017) explica que essa abordagem busca conectar as decisões éticas às particularidades de cada paciente, afastando-se da concepção de ética como um código de conduta rígido. Segundo a autora, praticar a ética narrativa é uma forma de respeitar a alteridade, sendo guiado pela experiência do outro: “The patient’s lived experience—including his or her experience of illness—in all its particularity and meaning guides the thinking and judging regarding medical action that ensues.” (Charon, 2017, p. 119-120). No ponto 4 da lista de maneiras como a literatura pode ajudar a medicina, Charon (1995) mostra que a literatura serve como modelo para questões éticas aplicáveis na realidade e ajuda a treinar a atenção do médico, que precisa absorver as histórias do paciente, entendendo que as decisões devem ser voltadas para o outro. Ao colocar o paciente no centro das escolhas clínicas, a ética narrativa valoriza a pessoa em sua totalidade, e não apenas os aspectos de saúde ou doença:

Seeing others fully and faithfully means seeing them in all their particularity, ambiguity, and contradiction while being forced to question one’s own convictions. Therefore, to decide to listen, to attend to the other’s story, is already to take an ethical stand. (Charon, 2017, p. 121)

De modo geral, ao se valer do conhecimento narrativo, a medicina narrativa oferece um caminho concreto para a humanização da prática médica, considerando o paciente como um ser completo, com todos os aspectos que o constituem — físico, psicológico, social e cultural: “Narrative medicine can help answer many of the urgent charges against medical practice and training—its impersonality, its fragmentation, its coldness, its self-interestedness, its lack of social conscience.” (Charon, 2006, p. 10).

1.2. O realismo de Alice Munro

Durante o discurso de apresentação do Prêmio Nobel de Literatura de 2013, realizado no Stockholm Concert Hall, Peter Englund, então Secretário do Comitê do Nobel de Literatura, observou: “If you read a lot of Alice Munro’s works carefully, sooner or later, in one of her short stories, you will come face to face with yourself; this is an

encounter that always leaves you shaken and often changed, but never crushed”⁵. Apesar de sua predileção pelo retrato de vidas de jovens mulheres na região de pequenas cidades da região de Ontário, no Canadá, a ficção de Alice Munro tem contornos realistas tão bem delineados que espelham qualquer pessoa que esteja disposta a se encarar com honestidade. Embora ainda não haja um consenso entre os críticos sobre os padrões que definem a criação ficcional da autora, os estudiosos concordam, pelo menos, em um ponto fundamental: o realismo de Munro é singular.

Em um dos estudos mais recentes e detalhados sobre o estilo de Munro, Geng (2022) identifica várias contribuições significativas da autora para o realismo, destacando, entre elas, o retrato preciso de situações eticamente complexas. Munro, diz Geng, demonstra uma compreensão profunda dos valores sociais em transformação, ao mesmo tempo que tenta reformular novos critérios para o julgamento moral na sociedade contemporânea (*Ibid.*, p. 2). Segundo o autor, o realismo da escritora se diferencia da tradição realista anterior por evitar uma distinção clara e moralmente elevada entre o bem e o mal, recusando-se a apresentar personagens estereotipadas, como o herói virtuoso e o vilão criminoso. Ela opta pela criação de enredos que exploram dilemas éticos sutis, em que lapsos morais ou comportamentos questionáveis surgem das escolhas pessoais que pessoas comuns enfrentam em seu cotidiano. Geng afirma:

Because Munro is careful not to make any explicit moral comments through her narrator or her protagonists, her readers are left to reach their own verdict among the narrative intricacies that are pregnant with subtle moral implications, nicely tucked away in seemingly ordinary but morally meaningful details. (Geng, 2022, p. 75)

O desenvolvimento da ética nos contos de Alice Munro tem sido analisado por diversos autores. Morgenstern (2003), por exemplo, observa: “Her narrators and central characters provocatively resist final acts of judgment, leaving readers confronted by the complexities and impossibilities that characterize the ethical.” (*Ibid.*, p. 69). As observações de Geng e Morgenstern resumem bem o motivo de considerarmos a ficção de Munro tão pertinente para os estudos das humanidades médicas: ao evitar julgamentos morais explícitos, sua narrativa exige um olhar mais atento e cuidadoso, capaz de adentrar as ambiguidades das personagens sem reduzi-las a um modelo fixo. Charon (2017), ao analisar o conto “Floating Bridge”, de Munro, comenta: “(...) part of the strength of Munro’s storytelling is that it challenges a reductive pathologizing lens.” (*Ibid.* p. 43).

⁵ Discurso disponível em nobelprize.org/prizes/literature/2013/ceremony-speech/.

Munro evita subjugar suas personagens a meras representações de doenças ou condições patológicas, optando por uma abordagem mais humana e realista, que transcende rótulos ou diagnósticos. Muitos de seus contos abordam temas relacionados a doenças e cuidados médicos, mas, ao mesmo tempo, exploram um mundo complexo, cheio de sentimentos e ações contraditórias, que nos obrigam a enfrentar situações com nuances de realidade.

A complexidade do universo de Alice Munro, como Glover (2016) aponta, ganha força na oposição, que movimenta a narrativa ao nunca entregar o que é esperado: “The truth is never the truth but a truth with codicils, conditions, caveats, perorations, and contradictions.” (*Ibid.* p. 45). McMullen (1983) reforça: “paradox is central to [Munro’s] work: her characters are always becoming aware of, and often trying to come to terms with, the paradoxical nature of the world and of humanity.” (*Ibid.* p. 144). Munro constrói seu realismo com base em contradições, o que lhe permite criar personagens complexos e multifacetados, cujas motivações são ambíguas e, por vezes, incompatíveis. Refletindo sobre essa característica, DeFalco (2012) observa que muitas de suas histórias retratam “(...) women confronting ethical dilemmas in which the needs of the self come into conflict with the needs of the other.” (*Ibid.*, p. 378). Nas narrativas de Munro, o leitor encontra pacientes raivosos e egoístas, cuidadores sinistros, doentes que se assemelham a monstros, sonhos inapropriados, sentimentos de nojo e decepção. Em meio a tudo isso, também estão presentes o respeito, a dedicação e o cuidado – um retrato mais autêntico do que significa se relacionar com pessoas no mundo real.

No artigo "The Rhetoric of Fictional Realism in the Stories of Alice Munro," Canitz e Seamon (1996) argumentam que Munro evita condenar seus personagens ao domínio da ficção por meio de estratégias retóricas que reforçam nossa fé na realidade de suas histórias. Segundo os autores, o realismo de Munro transcende as narrativas arquetípicas, com enredos centrais e bem definidos, que muitas vezes evocam mitos ou lendas. Para eles, a escritora se afasta dessas narrativas que classificamos como “meras histórias”: “We tend to label as ‘mere stories’ those narratives which do all the work for us, for they, we have learned, are moving along the well-worn grooves of myths and legend, the archetypal narratives.” (*Ibid.* p. 69). Ao fugir desses moldes, Munro cria um realismo que desafia as convenções, buscando ser mais autêntico que outras formas de ficção: “They are like models of what a story that is true to fact might be like.” (*Ibid.* p. 79). Esse realismo é, em parte, definido pela resistência da autora à criação de mitos, afirmam.

Canitz e Seamon divergem da visão de que a obra de Munro segue padrões mitológicos. Em *The Other Country: Patterns in the Writing of Alice Munro*, por exemplo, James Carscallen (1993) explora os padrões míticos e tipológicos sob a superfície do estilo e da retórica realistas de Munro. Ele sugere que, embora as relações entre mitos e a obra de Munro não sejam explícitas, elas estão presentes de forma velada: “Her work offers us the great human myths, but as half-concealed — both from the characters themselves and from the reader — behind a surface ordinariness that seems anything but mythical.” (*Ibid.*, p. 11). Canitz e Seamon contrapõem:

We differ from Carscallen in thinking that the "unsatisfactory, apologetic, persistent reality" (Dance 197) of many of Munro's stories is not a reproduction of mythical patterns in the imagined world of the stories, but a rhetorical construction demanded by a real world which wavers between the powerful impulse to create its own legends and the refusal to submit to them. (Canitz e Seamon, 1996, p. 80).

Robert Thacker (2016), um dos principais estudiosos da obra de Alice Munro e autor de sua biografia, ao revisar trabalhos sobre a autora, avalia que o estudo de Carscallen não sugere necessariamente que Munro tivesse em mente todas as associações apresentadas. Para Thacker, Carscallen propõe que a obra da escritora é moldada por imagens culturais herdadas, exploradas por sua imaginação criativa ao longo de sua carreira:

That is, the patterns Carscallen finds are derived from the cultural images Munro inherited and has imaginatively dwelled upon and drawn upon for her fiction. These are patterns created by an imagination “teased” for years by her inherited cultural material, “Material,” she has returned to repeatedly throughout her career. (Thacker, 2016, p. 180)

Como mencionado no início desta seção, não há consenso sobre os padrões que definem a ficção de Alice Munro, mas muitos críticos analisam a obra da autora a partir de uma base mítica. Ventura (2016) afirma que Munro recupera a poesia universal, heroica, mítica e popular, além de fazer referências explícitas e implícitas a canções homéricas, menestréis escoceses, sagas nórdicas, folclore americano e canções canadenses. Em um artigo no qual analisa o conto “Runaway”, Ventura (2010) tece uma crítica àqueles que tratam Munro como uma simples realista documental, que trabalha apenas com representações fiéis de seus personagens e cotidianos:

Munro’s short fiction has been repeatedly examined in terms of its phenomenological adequation to immanent reality. This story proves once more that she does not mimetically describe the reality of southwestern Ontario. She

reinscribes her twentieth century characters into the great codes and rewrites cosmogonic myths against a primeval landscape. (*Ibid.*, p. 255)

Elementos dos contos de Munro já foram comparados ao mito de Édipo (Goldman, 2018), aos mitos de Medusa e Dionísio (Stich, 2001), ao mito da deusa Flora (Ventura, 2010; Hesford, 2017). Em sua segunda referência explícita ao mito de Orfeu, no conto "The Children Stay", Munro reconta o mito citando-o diretamente (Carrington, 1998). Na primeira, ela retira o título de sua coletânea *Dance of the Happy Shades* da ópera "Orfeo ed Euridice" de Christoph Willibald von Gluck. Cuk (2017) observa que, no livro *Runaway*, algumas personagens femininas "(...) can be analysed as prefigured tragicomical characters from Greek mythology, retold from an unusual feminist perspective." (*Ibid.*, p. 83).

Gostamos particularmente da citação de McCombs (2000), que traça um paralelo entre o conto "The Love of a Good Woman" — que será analisado neste trabalho — e as histórias de Barba Azul. Para a autora, as narrativas de Munro atingem seu efeito ao aproximar a banalidade cotidiana e a profundidade mítica que permeia a vida. Citando Munro, McCombs diz que seu realismo é:

(...) simultaneously archetypal and documentary, revealing people's lives in exact and mythic detail. People's "lives," as she wrote in *Lives of Girls and Women*, are "dull, simple, amazing, and unfathomable—deep caves paved with kitchen linoleum". (*Ibid.*, p. 327)

Para este trabalho, consideramos que tal ideia é oportuna para a relação que pretendemos traçar entre metamorfoses e doenças. Podemos explorá-la melhor ao recorrer à obra *The Tumble of Reason: Alice Munro's Discourse of Absence*, em que Ajay Heble (1994) afirma que Munro opera com um "discurso paradigmático" que aponta para significados que parecem ausentes na superfície cotidiana:

The world of facts, details, and objects, which, at first, serves to ground the reader in a safe and recognizable reality, is suddenly called into question as Munro makes us aware that we are reading only an attempt to represent these things in fiction, that language is being used to re-present reality. (*Ibid.*, p. 7)

Esse discurso paradigmático revela "traces of absent and potential levels of signification" (*Ibid.*), refletindo a visão de Munro de que a vida humana é ao mesmo tempo comum e misteriosa, segundo o autor. Heble utiliza a obra *Anatomia da Crítica*, do crítico canadense Northrop Frye, para explorar essa questão, relacionando esses paradigmas à infraestrutura arquetípica mítica que, na visão de Frye, fundamenta a literatura. Na obra, o autor utiliza o simbolismo bíblico e a mitologia clássica como uma

espécie de gramática dos arquétipos literários (Frye, 1973, p. 136). Para o crítico, a literatura, a partir dos arquétipos, se constrói a partir de suas formas internas, independentes da realidade ou das condições sociais. Ele argumenta que essas formas são inerentes à estrutura literária e seguem padrões e convenções que transcendem tempo e cultura:

A literatura pode ter a vida, a realidade, a experiência, a natureza, a verdade imaginativa as condições sociais ou o que bem desejardes como conteúdo; mas a literatura em si mesma não é feita dessas coisas. A literatura configura-se a si mesma, não se configura do exterior: as formas literárias não podem existir fora da literatura, mais do que as formas da sonata, da fuga ou do rondó podem existir fora da música. (*Ibid.*, p. 100)

No processo de leitura, alega Frye, a atenção do leitor vai em duas direções. Na direção exterior, “ficamos indo para fora de nossa leitura, das palavras individuais para as coisas que significam, ou, na prática, para nossa lembrança da associação convencional entre ela” (*Ibid.*, p. 77). Ou seja, o leitor relaciona o significado das palavras àquilo que já conhece na realidade. Na interna, “tentamos determinar com as palavras o sentido da configuração verbal mais ampla que elas formam” (*Ibid.*), o que significa que o leitor tenta compreender a estrutura e o significado das palavras dentro do contexto da obra. Para o crítico, a literatura sempre aponta para a direção interna, não estando necessariamente preocupada com questões de verdade ou realidade. A literatura cria um sistema de significados que funciona por si só, sem precisar representar diretamente o mundo real:

Em literatura os critérios do sentido exterior são secundários, pois as obras literárias não pretendem descrever ou afirmar, e por isso não são verdadeiras, nem falsas (...) Talvez o sentido literário possa ser mais bem descrito como hipotético, e uma relação hipotética ou presumida com o mundo exterior é parte do que usualmente quer dizer a palavra "imaginativo". (*Ibid.*, p. 78)

Heble (1994) argumenta que Munro parece brincar com essa ideia. Enquanto Frye vê o significado literário como um sistema fechado, voltado para dentro, Munro sugere que a linguagem de seus textos tenta ultrapassar essas fronteiras e se conectar com o mundo real. Como o autor aponta: "The language of Munro's texts, however, clearly wants to move outside the boundaries of her work, to point to things which can be experienced in the actual world" (*Ibid.*, p. 9). No entanto, ele também reconhece que, embora Munro se interesse pela possibilidade de que as palavras reflitam significados existentes no mundo real, ela está consciente de que a escrita jamais será um meio incontestável para atingir a realidade:

While Munro clearly remains attracted to language because of the possibility that words can reflect meanings which already exist 'out there' in the world, she is also painfully aware of the fact that writing can never simply be an unquestioned means for 'getting at' real life. (*Ibid.*, p. 5 - 6)

Para nós, a interpretação de Heble é valiosa porque revela o apelo de Munro ao real, algo que consideramos crucial para a relação entre metamorfoses e doenças que pretendemos explorar neste trabalho. Além disso, ele reconhece a presença de uma camada misteriosa oculta sob a superfície cotidiana.

By moving us away from a realm of rational discourse - where reality remains stable, comprehensible, and, to a certain extent, predictably safe - Munro leads us into another realm of discourse. To put it another way, Munro seems to be drawing a distinction between the world 'out there,' the 'real' world where intelligibility proceeds according to certain rules and expectations, and a world of textuality, where all signs have, as it were, a right to be there. (*Ibid.*, p. 9)

Esse aspecto nos interessa particularmente porque, embora não busquemos identificar diretamente mitos de metamorfose nos contos de Munro, pretendemos explorar uma correlação simbólica entre metamorfoses e doenças, um conceito que será desenvolvido à luz da desmitologização de Paul Ricoeur, abordada no próximo capítulo.

Baseando-se nas considerações apresentadas, torna-se quase desnecessário enfatizar que, sendo Alice Munro uma escritora do realismo, as metamorfoses abordadas neste trabalho não são de natureza fantástica. São transformações que emergem da vida cotidiana, das experiências humanas mais comuns e banais, mas que, sob a ótica realista e detalhada de Munro, adquirem complexidade que as tornam universais. Essas metamorfoses são exteriores e interiores, refletindo os temas arquetípicos e mitológicos sem se afastar do realismo que caracteriza sua obra. A seguir, exploraremos as metamorfoses e a relação que fazemos com as questões de saúde e doença, mostrando o motivo pelo qual consideramos esse tipo mitológico adequado para retratar essas realidades.

CAPÍTULO II: AS METAMORFOSES

2.1. Os símbolos da metamorfose

Em sua meticulosa tese de doutoramento em literatura, Elisabetta Leopardi (2021) explora o fascínio pelo tema da metamorfose, explicando que esse fenômeno na literatura reflete a atitude diante de mudanças e transformações que desafiam nossa necessidade de controlar a nós mesmos e nosso entorno: “They remind us that, no matter how hard we try, some experiences and events will always break free from our obsession for control” (*Ibid.*, p. 2). Ela propõe a elaboração de uma morfologia coesa e estruturada para o fenômeno da metamorfose na literatura, o que não é uma tarefa fácil, como a própria autora observa, pois a metamorfose é um tema volátil: “(...) The more one tries to pin it down and arrange it into solid principles and structures, the more one is confronted by its heterogeneity and the tendency to reinvent itself relentlessly.” (*Ibid.*, p. 4). Como ponto de partida, ela isola três princípios. A metamorfose como fenômeno literário deve:

- Implicar uma transformação expressiva. A metamorfose deve ser notável e relevante, manifestando-se, se não fisicamente, no comportamento do sujeito metamorfoseado;
- Apresentar um elemento sobrenatural, seja na forma de um agente, causa ou força, ou apresentando um resultado aparentemente sobrenatural;
- Ser *in-situ*, o que significa que a transformação deve alterar diretamente a entidade afetada, sem comprometer sua unidade. Se a unidade for perdida ou se uma dimensão se separar das outras, há um outro fenômeno, como a criação de um duplo⁶.

As cinco narrativas expostas nesta seção seguem as três características mencionadas, sendo universalmente reconhecidas como histórias em que a metamorfose exerce um papel fundamental. Já os contos de Alice Munro não referem a agentes sobrenaturais responsáveis pelo que chamamos de metamorfose: não há deuses revoltados, bruxas, magia e nem personagens se transformando em insetos ou árvores. Argumentamos, no

⁶ A distinção entre duplo e metamorfose não é muito clara. Alguns autores, como Marina Warner (2002), consideram que o tema do duplo está intimamente ligado ao da metamorfose. Outros, como Leopardi (2021), alegam que são dois fenômenos completamente distintos. Ela afirma que quando o resultado da transformação aparece no mesmo corpo, como no clássico *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, o que acontece é uma metamorfose, e não a formação de um duplo.

entanto, que a representação literária da doença e as metamorfoses fantásticas estão simbolicamente relacionadas. Faremos essa ligação com o estudo breve de cinco histórias clássicas sobre a metamorfose, evidenciando, a partir de ideias do filósofo Paul Ricoeur, alguns elementos simbólicos relacionados ao fenômeno.

O tema da metamorfose é recorrente na mitologia ocidental, eminente em inúmeras narrativas que exploram as transformações físicas e imateriais das personagens. Para Dabezies (1996), a verdade dos mitos é uma verdade simbólica, oferecendo para o mundo, a vida e as relações humanas, um significado que não pode ser imposto ou provado. Em uma sociedade secularizada, afirma o autor, a literatura é uma das poucas e privilegiadas áreas em que os mitos podem se expressar:

In literary creation the myth has a role in the relationship of writers to their own time and audience: writers express their experience or beliefs through symbolic images, which may echo a myth that is already current and/or be recognized by their audience as expressing a fascinating image. (*Ibid.*, p. 962)

Os mitos, segundo Dabezies, representam uma forma acabada e complexa da linguagem simbólica, que é oposta à linguagem dos objetos, designativa, informativa e utilitária. O filósofo francês Paul Ricoeur (2013) afirma que os mitos transcendem uma mera narrativa falsa ou uma explicação científica, servindo como veículos para a compreensão de nuances sobre temas fundamentalmente humanos. Isso só é possível porque os mitos possuem função simbólica. O autor, assim, define os símbolos:

Chamo símbolo a toda a estrutura de significação em que um sentido directo, primário, literal, designa por acréscimo um outro sentido indirecto, secundário, figurado, que apenas pode ser apreendido através do primeiro. Esta circunscrição das expressões com sentido duplo constitui o campo hermenêutico. (Ricoeur, 1988, p. 14).

Esses símbolos estão relacionados à hermenêutica, pois são eles que interpretamos quando nos deparamos com um mito. Mas, para Ricoeur, os símbolos também são constituídos por uma componente fenomenológica: ligam-nos, quase imediatamente, a certas experiências em nós mesmos. É através das representações simbólicas das suas ações que o ser humano atesta a dimensão de sua presença no mundo. Isso significa que a interpretação dos símbolos não deve ser entendida como um processo mecânico de leitura em que um elemento X deve necessariamente significar Y, como uma alegoria. A ideia central de Ricoeur é realizar uma transição da interpretação textual para a vivência pessoal, como explica David Pellauer na obra *Ricoeur: A Guide for the Perplexed* (2007):

We first read symbols on the world, then inside ourselves, and finally through our poetic imagination. At each of these levels there is something ultimately inexhaustible and ineradicable about the symbols involved. All the philosopher can say at this point is that this is because symbols are closely bound to and dependent on life itself. (*Ibid.*, p. 35)

A interpretação dos símbolos deve ser feita a partir de um processo de desmitologização, um exercício de hermenêutica que coloca os mitos e a história científica em contato: “Desmitologizar, é então interpretar o mito, isto é, relacionar as representações objectivas do mito com esta compreensão de si que aí se mostra e que aí se esconde.” (Ricoeur, 1988, p. 380). Malan (2016, p. 6) refere que, para Ricoeur, a função explicativa do mito, ou seja, seu objetivo de fornecer uma explicação racional para fenômenos, é secundária, enquanto sua função simbólica, a capacidade de transmitir significados profundos por meio de símbolos, é primária. Por perderem sua pretensão explicativa, os mitos passam a manifestar sua função simbólica. Desmitologização, como explica Malan, consiste em remover a falsa racionalidade do mito. Uma vez que essa função explicativa é eliminada, a função simbólica do mito pode ser libertada: “Viewed in this way, myths are revelatory, disclosing the human condition we all share and can thus have a transformative effect on those who attend to them.” (*Ibid.*, p. 2)

O processo de desmitologização não deve ser enxergado como um jogo de acertos e erros, em que o mito desmitologizado indica um significado simbólico final ou acertado. Ricoeur (2013) defende que os símbolos não são explicados apenas pela linguagem literal, mas também por outros símbolos, o que torna o processo infinito.

Tendo em mente essas considerações iniciais, comentaremos abaixo a simbologia da metamorfose em cinco narrativas: as histórias de Licáon e Dafne, presentes na obra *Metamorfoses*, de Ovídio, o livro infantil *Alice's Adventures in Wonderland*, de Lewis Carroll, *A Metamorfose*, de Franz Kafka, e *A Bela e o Monstro*, de Madame de Beaumont.

Metamorfoses é um poema épico em verso, composto por quinze livros que narram mitos greco-romanos sobre transformações de seres humanos e divindades em diferentes formas. A obra, escrita pelo poeta latino Ovídio, é datada do ano 8 d.C. O autor escreve no prólogo do livro: “É meu propósito falar das metamorfoses dos seres em novos corpos. Vós, deuses, que as operastes, sede propícios aos meus intentos e acompanhai o meu poema, que vem das origens do mundo até os meus dias”. (Ovídio, 2017, p.1). Além das transformações mitológicas, as metamorfoses em Ovídio abrangem

mudanças de pensamento, de nome, de tradição e de significado, refletindo a fluidez e a permanência da vida.

A Metamorfose, de Kafka, é provavelmente o livro mais conhecido sobre o tema na contemporaneidade. Publicado em 1915, o conto, um dos mais importantes do século XX, é reconhecido por explorar temas como a alienação, a identidade e as relações familiares, sendo repetidamente mencionado em estudos acadêmicos sobre metamorfose. Pode ser classificado como literatura modernista, sendo um exemplo do absurdo e do grotesco na literatura. Já *Alice's Adventures in Wonderland*, obra publicada em 1865 por Lewis Carroll, é um clássico da literatura infantil que explora a metamorfose através das aventuras de Alice em um mundo fantástico, incorporando elementos de fantasia, surrealismo, e lógica absurda. Apesar de ser uma obra infantil, o livro já foi escrutinado pelas mais diferentes lentes de análise psicológica. As complexas metamorfoses que são apresentadas em *Alice*, além de fonte de entretenimento, também simbolizam as transformações internas da protagonista. Por último, apesar de não ser a primeira, a versão mais famosa do conto de fadas francês *A Bela e Monstro* foi escrita por Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, conhecida como Madame de Beaumont, e publicada em 1756. Trabalhando como governanta, Madame de Beaumont compôs seus contos como lições morais para as jovens sob sua tutela, conforme explica Marina Warner na obra *From the Beast to the Blonde: On Fairy Tales and their Tellers* (1995), usada como referência. Segundo Warner, esses contos carregavam um forte caráter didático, enfatizando a ideia de recompensas e punições morais. A versão de Beaumont também foi a principal inspiração para o filme homônimo da Disney, lançado em 1991 e responsável por popularizar a história.

Licáon

De acordo com Galisnksy (1975), o aspecto psicológico das metamorfoses parece despertar o maior interesse para o leitor moderno. Segundo o autor, em Ovídio, há uma antologia de experiências humanas narradas —amor, ódio, medo, inveja e orgulho, por exemplo: “This emphasis on human psychology is related to the metamorphosis theme. The subject of metamorphosis naturally bears on the question of the identity of the persons involved” (*Ibid.*, p. 45). Este lado psicológico das metamorfoses é o tema central da obra *Metamorphosis and Identity*, obra na qual Caroline Bynum (2001) explora os desafios que as transformações impõem à identidade. Embora nossa forma básica permaneça a mesma, não podemos negar que mudamos, mas também continuamos sendo

quem éramos antes. Esse mistério suscita um questionamento: o que acontece conosco e com nossa integridade à medida que mudamos? Ela observa que nos faltam metáforas, histórias e imagens que nos ajudem a imaginar e expressar o que afirma ser um eu que realmente muda enquanto permanece essencialmente o mesmo (*Ibid.*, p. 166). Como contribuição, a autora segue para análises de histórias que pertencem ao maravilhoso, narrativas em que os personagens aceitam o sobrenatural, mas que são realistas em termos de caráter e motivação humana.

Uma das histórias analisadas é a de Licáon, rei da Arcádia. Júpiter, disfarçado de mortal, é recebido de maneira hostil no palácio de Licáon. Desconfiado, de sua visita, o rei decide testar o visitante e serve carne humana ao deus. Enraivecido com tamanha crueldade, Júpiter decide puni-lo e transformá-lo em um lobo:

Ele foge apavorado, e, ao encontrar o silêncio no descampado, começa a uivar, enquanto se esforça, em vão, por falar. (...)

As suas vestes transformam-se em pelos, os seus braços transformam-se em pernas.

Torna-se um lobo, mas mantém os traços da fisionomia antiga.

O pelo branco é o mesmo, tem no rosto a mesma violência, o mesmo luzir no olhar. É a imagem da própria ferocidade. (Ovídio, 2017, p. 61)

Bynum nota que há um tipo de continuidade entre o antes e depois de Licáon. No texto, há uma ênfase no “mesmo”. A transformação física de Licáon em um lobo não apaga as características que definem sua natureza cruel e sanguinária, já que o texto de Ovídio também diz que ele continua a se deleitar com o sangue da carnificina de rebanhos. A cobiça e o prazer na violência, que já faziam parte de sua essência humana, permanecem presentes em sua forma bestial. A figura de Licáon como lobo, com a mesma violência e o mesmo brilho feroz no olhar, é um reflexo da persistência de sua bestialidade interior, mesmo após a metamorfose imposta por Júpiter.

Para Liveley (2011), a transformação, ao que parece, inverte o interior para fora, combinando a violência constitucional e selvageria do caráter interno do homem com sua nova forma externa. A metamorfose não introduz uma nova sede de sangue, mas revela e intensifica a bestialidade que já estava presente, o que indica que a essência de Licáon foi mantida. Tal perspectiva evoca um sentido de reestabelecimento de ordem: um homem que já era um lobo internamente finalmente ganha um corpo que condiz com sua essência. Ao transformar Licáon em lobo, Júpiter devolveu à categoria apropriada o sujeito que por algum motivo foi colocado entre os homens (Feldherr, 2006, p. 170).

Gallagher (2009) afirma que todas as metamorfoses de humano para animal incluem algum tipo de degradação. Apesar de Licáon já possuir uma natureza torpe, confirmada pela transformação em um lobo, a metamorfose privou-o de características essencialmente humanas, como a inteligência e a fala. Sua inteligência e racionalidade foi o que possibilitou que ele elaborasse uma estratégia para testar Júpiter. A transformação, portanto, tomou um aspecto importante de sua identidade.

As metamorfoses podem ter aspectos negativos ou positivos, dependendo se representam uma recompensa ou um castigo (Chevalier e Gheerbrant, 2020). Na narrativa de Licáon, a transformação em lobo é uma punição pela maldade do rei. A metamorfose nunca é neutra (Silva, 1984); ela pode representar um processo de melhoria, mas mais comumente de degradação.

A ideia de que há uma conservação entre os estados pré e pós-metamorfose é fundamental para compreender o fenômeno. Baseando-se na antítese entre continuidade e descontinuidade, os mitos da metamorfose assumem uma continuidade psicológica geral entre os estados do sujeito antes e depois da transformação (Buxton, 2009). Em geral, estudiosos do tema tendem a concordar que o fenômeno acontece de forma parcial: algo muda enquanto outra coisa permanece em sua forma original, não envolvendo a totalidade.

Ovídio, além de explorar o tema da transformação, aborda a “continuidade através da mudança” (Liveley, 2011). Bynum (2001) afirma que essa continuidade é essencial para criar a tensão central da metamorfose: “The horror and pain come because the wolf was (is?) Lycaon (...)” (*Ibid.*, p. 77). A autora destaca que a metamorfose deixa vestígios, mesmo que mínimos, da antiga forma física, aparência ou substância.

Gregor Samsa

A consciência que se mantém em um corpo metamorfoseado é um dos principais fatores de estranhamento na obra *A Metamorfose*, de Kafka. Gregor Samsa acorda em um dia aparentemente comum e nota que havia se transformado em um inseto gigante. Se na história de Licáon compreendíamos o contexto por trás da transformação, agora é impossível entendermos o que levou Gregor a virar um inseto. Apesar de soar como punição, não é possível sequer afirmar que se trata de uma, já que não sabemos o que aconteceu antes da fatídica metamorfose.

Ao longo da história, descobrimos que Gregor é o principal provedor da família. Incapaz de se comunicar adequadamente e de cumprir suas obrigações, a relação do homem com seus familiares se deteriora, o que provoca uma aproximação gradativa entre as ações e pensamentos de Gregor com as de um inseto. Com o tempo, ele passa a comer lixo e sente um prazer estranho em escalar paredes e se esconder debaixo dos móveis. Uma das mudanças que marcam a degradação do protagonista é a perda da fala: “— Entenderam uma única palavra? — perguntou o gerente aos pais. — Será que ele nos está fazendo de bobos? (...) — Era uma voz de animal — disse o gerente, em voz sensivelmente mais baixa, comparada com os gritos da mãe.” (Kafka, 1997, p. 16).

Cyrino (2018) argumenta que a metamorfose não representa o término da expressão da linguagem de Gregor, mas o ponto de partida para uma nova perspectiva. O autor defende que a perda da comunicação na literatura pode ser um produto imediato de uma metamorfose no homem: “Logo, a perda da capacidade comunicativa representa a perda da própria humanidade, em favor de uma vida que continua – ou se inicia – em uma nova forma, seja ela animal ou vegetal” (*Ibid.*, p. 105). Licáon também não consegue mais se comunicar como humano, mas entendemos que ele não conservou sua consciência como Gregor. A desumanização do rei coincide com sua essência, como vimos acima. Em Kafka, a desumanização de Gregor coincide com a forma como ele é visto pela sociedade e pela família, principalmente. Ao perder o seu valor como provedor, ele perde seu valor como ser humano:

A desumanização do personagem acaba chancelada pelo comportamento que passam a exercer aqueles que o rodeiam, fruto imediato não apenas da metamorfose, mas da ruptura do processo comunicativo que ela impõe a todos os envolvidos. Não é possível comunicar-se com um ser não humano, porque, obviamente, somente a espécie humana é capaz de falar, de expressar-se pela linguagem e, assim, trazer à tona a sua essência espiritual, realizar-se na própria linguagem. Gregor realiza-se apenas em pensamento, de modo que, aos olhos dos outros, ele resume-se à nova espécie animal (o “inseto monstruoso” em que se metamorfoseia). (*Ibid.*, p. 110)

Gregor parece estar se adaptando à sua nova identidade como um inseto monstruoso, mas sua aparência grotesca não é aceita pela família, que está habituada a enxergá-lo como provedor. Não há consideração sobre as possibilidades de Gregor como indivíduo, como um ser humano complexo com suas próprias necessidades. Como resultado, ele é alienado tanto de sua família quanto de si mesmo. Abandonado, ostracizado e negligenciado, Gregor morre como um inseto. Hanscomb (2010) diz que a

família não consegue aceitar a nova forma de vida de Gregor, tentando assimilá-lo de acordo com quem ele era antes:

If Gregor's transformation can be understood as a symbol of self-creation, amidst the pressures of an alienating and "leveled" social existence, then his grotesque and unfathomable appearance is an analogue of the fear and confusion of those around him. In his authentic shift, he becomes unclassifiable and threatening, and hence, horrifying. (Hanscomb, 2010, p. 11).

No guia literário de Harold Bloom sobre *A Metamorfose*, Rowe (2007) afirma que a interrupção súbita na vida e identidade de Gregor pode ser comparada ao início de uma doença física ou mental grave. Segundo Rowe, a experiência de uma doença séria não apenas prejudica a pessoa em termos objetivos, mas também afeta sua autoimagem, especialmente quando os outros reconhecem essa alteração sem oferecer consolo ou aceitação ao indivíduo transformado. Essa dinâmica pode ocorrer mesmo quando há uma tentativa de aceitação por parte dos outros (*Ibid.*, p. 60).

O mesmo autor havia explorado o tema em um artigo anterior, citando alguns incidentes que ocorreram durante a hospitalização de seu filho, que morreu aos dezenove anos após um transplante de fígado:

These incidents brought me face to face with what I will call the "Gregor Samsa problem"—the potential that exists within family members, friends, and medical professionals to slowly walk down the path that Gregor's family took as they allowed their shock and disgust with his transformation to taint their care of him in passive ways, such as decreased contact with him and neglect of his wounds, and in active ways, such as physical assaults. (Rowe, 2002, p. 265)

Rowe refere que é preciso que cuidadores em geral resistam aos próprios sentimentos de horror ou repulsa, sensações que podem ser inevitáveis diante das transformações impostas por doenças graves. Por isso, a tarefa não é evitar ter sentimentos negativos em relação à pessoa doente, mas impedir que eles culminem em atos de crueldade ou negligência, como aconteceu com Gregor Samsa.

O Monstro

O conto "A Bela e o Monstro" narra a história de Bela, a filha mais jovem e encantadora de um comerciante. Além de sua beleza, ela se destaca pela bondade e inteligência. Já suas irmãs são fúteis e vaidosas. Durante uma viagem, o pai de Bela atende ao pedido da filha e colhe uma rosa do jardim de um castelo para presentear-lá. O

Monstro, que vive no castelo, dá duas opções ao comerciante: ele tem que retornar em três meses para ser morto ou levar alguma das filhas que se oferecesse voluntariamente para morrer em seu lugar. Bela decide se sacrificar pelo pai. No castelo, ela descobre que todos os seus desejos são atendidos e que o Monstro, na verdade, é bondoso e cortês. Impressionada, ela declara: "– O senhor é mesmo muito bondoso – disse Bela. – Tanta generosidade me comove. Quando penso nisso, o senhor não me parece mais tão feio." (Beaumont, 2016, p. 30). Bela pede permissão para visitar o pai por oito dias, e o monstro, mesmo relutante, permite, advertindo que se ela não retornasse, ele morreria de tristeza. Por influência das irmãs, a jovem fica mais tempo do que prometido e começa a sentir pena do monstro: "Não é nem a beleza nem a inteligência do marido que faz a mulher feliz, são a bondade do caráter e a virtude, e a Fera⁷ possui todas essas boas qualidades." (*Ibid.*, p. 33). Ao retornar ao castelo, ela encontra o monstro à beira da morte e, comovida, aceita se casar com ele. Para sua surpresa, a criatura se transforma em um belo príncipe, revelando que havia sido enfeitiçado por uma fada má. Uma fada bondosa então a parabeniza: "– Bela (...), venha receber o prêmio por ter escolhido o lado certo, preferindo a virtude à beleza e à inteligência" (*Ibid.*, p. 35).

O cerne desse conto, como enfatiza Tatar (1999, p. 25), é a importância de valorizar a essência em detrimento da aparência. Segundo a autora, e todos os outros que consultamos para este trabalho, a primeira versão da história remete ao mito de Cupido e Psiquê, embora alguns estudiosos sejam mais cautelosos ao afirmar que houve uma inspiração direta. O mito, transmitido pelo livro *O Asno de Ouro*, romance latino do século II d.C. escrito por Lúcio Apuleio, não retrata de fato um pretendente romântico que se transforma em um ser horrível, mas mantém um interdito. Psique, acreditando ter sido entregue em casamento a um ser monstruoso, é advertida de que nunca poderá ver o rosto do marido, apesar de ser tratada com afeto. Ao desobedecer, ela fica estonteada com a beleza de seu esposo, Cupido, ou Eros, o deus do amor. Ele então a abandona, mas os dois têm um final feliz quando Psiquê é transformada em imortal por Zeus e passa a viver no Olimpo.

Bettelheim (2002) afirma que, na tradição ocidental, o mito deu início ao ciclo de histórias do noivo ou da noiva animal. Além de "A Bela e o Monstro", talvez a história mais conhecida seja "A Princesa e o Sapo", conto mais conhecido por sua versão coletada

⁷ No Brasil, o título do conto foi traduzido como "A Bela e a Fera".

pelos irmãos Grimm, em que um príncipe transformado em sapo precisa ser transformado de volta por uma bela princesa. Nos contos do ciclo noivo animal, o personagem metamorfoseado quase sempre tem o retorno à forma humana condicionado por um encontro amoroso com alguém do sexo oposto. Esse motivo tem recebido ampla análise psicanalítica, concentrando-se na tensão sexual subjacente às histórias. Em muitos desses contos, a transformação resulta em uma forma que desperta repulsa, como observam os psicanalistas Diana e Mario Corso (2006): “São aquelas em que os percalços da relação começam por haver algo de repulsivo, animalesco ou indomado em um dos membros do casal - geralmente no homem.” (*Ibid.*, p. 128)

Na apresentação da edição da Editora Zahar, utilizada neste trabalho, Lacerda (2016) refere:

Como já vimos no receituário geral dos contos envolvendo noivos animalescos, o papel da Fera é colocar Bela em contato com a dimensão fantástica/monstruosa da vida e do amor. Para enfrentá-la, a jovem precisa dominar o medo e usar seus próprios recursos para se guiar em território desconhecido. As angústias de degradação e morte que a assaltam diante da Fera são aspectos sombrios do encontro da jovem com o outro, e com o sexo masculino (*Ibid.*, p. 16)

Apesar de ser um conto fascinante em termos de interpretações simbólicas, especialmente no que diz respeito à união amorosa, é o contato com o outro que, possivelmente, constitui o mote mais relevante para este trabalho. A figura do Monstro, com sua aparência aterrorizante, difere da de Licáon, cujo aspecto monstruoso revela sua verdadeira natureza. No caso de “A Bela e o Monstro”, a metamorfose oculta um ser bom, que só pode ser reconhecido ao ser compreendido além das aparências. A aparência do Monstro coloca Bela diante de uma alteridade que provoca nojo, medo e repulsa. O conto nos mostra que o feitiço é quebrado não quando Bela reconhece a bondade do Monstro, mas quando ela aceita casar-se com ele. Esse ato final simboliza sua disposição para enfrentar seus sentimentos de aversão, que não desaparecem por completo, mas são suavizados.

Bettelheim (2002) observa que "a essência da história não reside exatamente no florescimento do amor de Bela pela Fera, nem na transferência de seu amor pelo pai para a Fera, mas no próprio crescimento de Bela durante o processo" (*Ibid.*, p. 322).

A metamorfose, nesse contexto, atua como uma maneira de tornar a alteridade visível – sem ela, o monstro manteria a aparência de um príncipe, o que não exigiria de Bela uma confrontação com o outro. Esse encontro com a diferença, personificada pela

figura monstruosa, impulsiona um processo interno de transformação em Bela, conduzindo ao desfecho feliz.

Alice

Em *Alice's Adventures in Wonderland*, a pequena Alice cai numa toca de coelho e se depara com um mundo repleto de criaturas fantásticas e situações que escapam à lógica do mundo em que a protagonista estava acostumada a viver. Em uma das passagens, ela passa por diversas alterações de tamanho, mas sem se transformar em algo diferente de si mesma. Essas mudanças, que também são metamorfoses (Brunel, 1974), ocorrem em um mundo fantástico através da ingestão de uma poção (que faz seu corpo encolher), de um bolo (que faz seu corpo crescer desproporcionalmente) e dos dois lados de um cogumelo (um lado faz crescer e o outro diminuir). As flutuações em suas dimensões físicas deixam Alice angustiada, suscitando questionamentos existenciais.

A história explora a natureza misteriosa da identidade em um mundo governado por regras e autoridades que permanecem imprevisíveis e incompreensíveis (Haughton, 2006, p. 193). No capítulo 5, após ter passado por algumas mudanças de tamanho, Alice começa a conversar com a lagarta e se questiona quem ela é. A lagarta é um símbolo da transmigração –assim como o inseto passa do estado de larva aos de crisálida e borboleta, a vida passa de uma manifestação corporal a outra (Chevalier e Gheerbrant, 2020):

‘Who are you? said the Caterpillar...; Alice replied rather shyly, ‘I-I hardly know, sir, just at present — at least I know who I was when I got up this morning, but I think I must have been changed several times since then.’

‘What do you mean by that?’ said the Caterpillar sternly. ‘Explain yourself!’

‘I can’t explain myself, I’m afraid, sir’ said Alice, ‘because I’m not myself, you see’. ‘I don’t see’, said the Caterpillar ‘

I’m afraid I can’t put it more clearly’ Alice replied very politely, ‘for I can’t understand it myself to begin with; and being so many different sizes in a day is very confusing’ (Carroll, 1992, p. 55)

De acordo com Pierre Brunel (1974), cada explicação que Alice dá leva a uma nova pergunta porque ela se apega desesperadamente a uma identidade, identidade essa que o jogo das metamorfoses abole a cada momento. Segundo o autor, a incerteza e angústia de Alice evidenciam seu desejo secreto, que a lagarta alcança com tanta facilidade: crescer. É a única maneira de escapar do círculo que faz com que Alice volte sempre para o mesmo lugar. Na obra de Carroll, duas forças contrárias influenciam a motivação da menina: o desejo de mudar e a resistência à mudança, ao crescimento. Uma

identidade ameaçada também induz ao encontro com os aspectos sombrios de cada um, como nota Brunel. Não é possível se encontrar sem se perder:

“Qui suis-je?”, demande Alice: cette question pourrait être reprise par tous ceux qui, à travers l’expérience de la métamorphose, ont été pris de vertige devant la complexité de leur personne, la multiplicité de leur existence, les replis où ils se dissimulaient, non plus à la mort, mais à eux-mêmes. (Brunel, 1974, p. 174)

Para restabelecer sua identidade, Alice busca a estabilidade do passado. Ela faz contas de aritmética que não dão certo e recita versos que saem tortos, com palavras erradas e com uma voz estranha. A angústia em relação ao seu tamanho inconstante é uma reação à destruição de vários pressupostos fundamentais que dão coerência ao mundo conhecido, em que o crescimento de uma pessoa se dá de maneira ordenada e progressiva e as identidades são consistentes e constantes. Rackin (1991) nota que não é apenas a identidade anterior de Alice que parece não ter significado algum em Wonderland; o próprio conceito de uma identidade permanente é inválido: “A pack of cards can also be a group of living people, a child can quickly turn into a pig, a cat's grin can exist without a cat. Even inanimate objects like stones lack simple consistency (...)” (*Ibid.*, p. 42).

Dafne

A história de Dafne, narrada por Ovídio, também é exemplar para ilustrar que a metamorfose pode envolver perdas e ganhos. Febo⁸, após zombar de Cupido, é atingido por uma de suas flechas de amor e se apaixona perdidamente por Dafne, uma bela ninfa. No entanto, Cupido também atinge Dafne com uma flecha que provoca o efeito contrário, fazendo-a rejeitar o amor. Febo persegue Dafne, mas a ninfa quer se manter virgem para sempre. Quando percebe que nunca vencerá a corrida contra Febo, ela implora que o pai, o deus-rio Peneu, a transforme para que ela perca a forma externa que causou sua desgraça ao despertar o desejo de Febo. Atendendo ao pedido, Peneu a transforma em uma árvore de louro. Mesmo transformada, Febo continua a desejá-la e declara que o loureiro será sagrado para ele.

Apesar de ter sido transformada em uma entidade completamente diferente, pertencente inclusive a outro reino, a história mostra que há uma continuidade entre os dois estados de Dafne, como é possível observar no primeiro contato de Febo com a ninfa transformada: “E Febo ainda a ama. Pousando-lhe no tronco a mão, sente ainda o palpitar

⁸ A divindade Febo, na mitologia romana, é mais comumente conhecida como Apolo na mitologia grega.

do coração sob a nova casca. E, abraçando os ramos no lugar dos membros, beija a madeira. Mas, ao beijo, a árvore retrai-se” (Ovídio, 2017, p. 83) Liveley (2011) nota que a bela ninfa agora se tornou uma bela árvore. Sua forma externa, mas não sua forma essencial, a beleza, foi alterada.

This effect of continuity through change is further enhanced by Apollo’s response to finding the object of his desire suddenly transformed into a tree: even in this new form, Ovid tells us, Apollo still loved and desired her, feeling her breast encased in bark, embracing her branches as if they were still arms, and planting kisses upon the wood of the trunk, which shrinks back from his touch (Liveley, 2011, p. 28)

Feldherr (2006) tem um outro ponto de vista. O autor afirma que a nova forma de Dafne não expressa permanentemente suas qualidades essenciais, já que enfatiza a perda de sua agilidade, traço pelo qual ela foi caracterizada na narrativa. A ideia de Feldherr é pertinente, já que a história enfatiza a velocidade e a imobilidade que retratam os dois estados: “Ela afasta-se, mais célere do que a leve brisa (...)” (Ovídio, 2017, p.79) e “O pé, tão veloz ainda agora, fica preso qual forte raiz”. (*Ibid.*, p. 83). O autor afirma que é problemático interpretar essa metamorfose como a de Licáon, focando a continuidade da beleza de Dafne, já que a aparência da ninfa foi um fator atrapalhou seu desejo de permanecer virgem. Em Licáon, a essência do rei contribuiu para sua metamorfose:

Indeed if anything has been preserved of Daphne it is the tragic discrepancy between her inner will and outer appearance. To read her metamorphosis as a clarification, then, implies that her essence lay in what she seemed to others to be rather than recognizing her as subject in her own right. (Feldherr, 2006, p. 172)

Dafne é transformada quando sua identidade e seu corpo físico são ameaçados. Ela não poderia permanecer virgem para sempre, como era sua vontade, se Febo conseguisse alcançá-la. Para conseguir manter seu objetivo, elemento constituinte de sua identidade, ela pede que o pai destrua e transforme sua aparência. Como loureiro, Dafne perde a velocidade, uma de suas características fundamentais, mas ganha a virgindade eterna. Por mais que na história a metamorfose seja uma recompensa⁹, já que Dafne rogou pela mudança, a ninfa teve que renunciar a uma parte de si mesma para concretizar sua vontade.

⁹ Não há consenso sobre a metamorfose de Dafne ser uma punição ou recompensa. Cyrino (2018) diz: “A situação de Dafne, porém, não afasta completamente a possibilidade da punição, colocando-a em segundo plano. Ciente de sua beleza, Dafne acredita que é essa característica que faz com que Apolo a persiga, quando a punição, que partira do Cupido, estava dirigida a ele: amando sem reciprocidade, ele é quem deveria sofrer por cortejá-la sem conseguir resposta.” (*Ibid.*, p. 106).

A transformação permite a Dafne deixar um corpo dividido pelas forças opostas da beleza e da castidade, e adquirir a forma física que corresponde à sua concepção de si mesma como virgem livre da sexualidade (Barnard, 1987). Através da metamorfose, a ninfa consegue se retirar de um mundo que ameaçava sua identidade. Nesse processo, ela alcança sua personalidade final –sua nova forma expressa e aperfeiçoa quem ela é de verdade, melhor do que sua forma original (Warner, 2002). Mas notamos que isso só é possível ao custo de uma grande perda.

2.2. Metamorfose e doença

Como referido na introdução deste trabalho, um dos textos que nos ajudou a fazer a ligação entre metamorfose e doença é um artigo de Wexelblatt (1980), que relaciona as obras *A Metamorfose*, de Kafka, que já discutimos brevemente acima, e *A Morte de Ivan Ilitch*, de Liev Tolstói. Abordando esse artigo, podemos fazer uma transição para o estudo das metamorfoses na saúde.

O livro *A Morte de Ivan Ilitch* é frequentemente citado por acadêmicos das humanidades médicas como leitura essencial. João Lobo Antunes, um notável defensor da formação humanística para estudantes de medicina, considerava a novela de Tolstói indispensável para qualquer jovem médico (Antunes, 1997, p. 115). Publicada em 1886, a narrativa acompanha Ivan Ilitch, um magistrado da Rússia czarista, cuja vida comum, dividida entre trabalho, família e amigos, sofre uma reviravolta com o surgimento de uma dor persistente no baixo ventre, que se agrava progressivamente. Conforme a doença avança e os médicos falham em oferecer soluções, Ivan Ilitch se vê confrontado com a realidade de sua condição, levando-o a refletir sobre a superficialidade com que levava a vida até então, o distanciamento da família e a dolorosa solidão que acompanha a experiência de adoecer.

De acordo com Wexelblatt (1980), além de outras correspondências entre Gregor e Ivan, “Ivan's fatal illness = Gregor's metamorphosis” (*Ibid.*, p. 601), ele observa também que: “Both men are humiliated by a loss of control over their physical beings and experience profoundly decisive changes in their bodies” (*Ibid.*, p. 602). O crítico argumenta que as correspondências entre as duas obras são mais que coincidências – Kafka teria se inspirado na obra de Tolstói –, mas admite que as congruências podem ser acidentais ou provenientes de alguma parte inconsciente da imaginação.

A diferença mais óbvia entre as duas obras, como aponta Wexelblatt, é que a história de Tolstói pertence ao realismo, enquanto Kafka escreve uma história impossível de se concretizar na realidade – um homem nunca acordará para ver que se transformou literalmente em um inseto, mas é possível que eventualmente, assim como Ivan, fique doente de forma abrupta. Mesmo assim, ele afirma, não considera que Tolstói seja menos simbólico que Kafka, apenas que usa os símbolos escondidos sob a superfície realista, o mesmo que argumentamos com os contos de Alice Munro: “Tolstoy squeezes the expected, the normal, until it positively creaks for him” (*Ibid.*, p. 606). Já Kafka trabalha com o simbolismo da metamorfose para criar um modelo: “For The Metamorphosis to achieve its fullest symbolic goal of constituting a blueprint of all experiences of ‘metamorphosis,’ Gregor must really be an insect, not just like one.” (*Ibid.*, p. 609). Seu objetivo não seria atingido com o uso da retórica realista:

The change he is said to have undergone a moment before the story begins cannot be simply a curious way of saying that Gregor, like Ivan, has bumped his side, has undergone radical surgery, is beginning a belated post-adolescent rebellion or experiencing a spiritual awakening. (*Ibid.*)

Wexelblatt salienta que a obra de Kafka desafia imediatamente nossas suposições sobre o que é real, ao passo que Tolstói nos conduz lentamente para a aceitação de que a vida de Ivan é absurda. Na obra do escritor russo, o processo de deterioração de Ivan é psicológico e físico, mas é apresentado de forma gradual e dentro de uma realidade familiar para o leitor. Através de muitos detalhes realistas e descrições da vida de Ivan, ele expõe a futilidade e superficialidade de sua existência. Kafka, por sua vez, elimina qualquer mediação, indo direto ao símbolo:

The illness and the metamorphosis correspond as causes because they produce identical effects. For instance, it is due to the changes occurring in Ivan during his illness that he is gradually isolated from the "human circle" of his family and friends. Just so, Gregor is outcast though more radically and instantaneously by change. (*Ibid.*, p. 611)

No simbolismo fantástico de Kafka, é impossível reduzir a transformação de Samsa a uma mera doença, enquanto em Tolstói, a condição de Ilitch é uma transposição realista que poderia acontecer se a história de Gregor fosse ambientada no mundo real.

Com todas essas considerações, é impossível indicar, como em um dicionário, o sentido exato para onde os símbolos em Kafka e Tolstói apontam, mas fica claro que Ilitch e Samsa são confrontados com o que Wexelblatt chama de "situações absurdas" (*Ibid.*, p. 612). A partir dessas situações, somos levados a entender a posição dos personagens em

suas esferas sociais, familiares e laborais. Ilitch e Samsa são podem mais agir no mundo sem as barreiras da doença e da metamorfose, que atuam como catalisadores para a revisão de vários aspectos da vida, revelando verdades antes ocultas ou ignoradas, simbolizando também a ruptura corporal que transforma a identidade e as relações. Essas ideias foram apresentadas no artigo “The Metamorphosis: The Nature of Chronic Illness and Its Challenge to Medicine”, de Toombs (1993).

A autora afirma que a experiência vivida da doença pode ser compreendida a partir de um sentimento geral de desordem, que irrompe através de uma transformação fundamental na relação da pessoa com o próprio corpo. De acordo com Toombs, essa desordem incorpora dois aspectos simultâneos: uma disfunção corporal e uma interrupção de si mesmo e do mundo ao redor.

A construção da subjetividade, feita a partir da vivência possibilitada pelo corpo (Merleau Ponty, 2018), é profundamente ameaçada pela doença, que, por sua vez, transforma o corpo em uma nova entidade: o “corpo doente” (Toombs, 1993). Há, nas palavras da autora, uma metamorfose:

In the metamorphosis to "diseased body" which occurs in chronic illness, the disease necessarily becomes an intrinsic element of one's being, a fundamental aspect of one's self. Cure is not a realistic goal. There is no "magic bullet", no possibility of a complete restoration of health. (*Ibid.*, p. 226).

Toombs (*Ibid.*, p. 224) refere especificamente a doença crônica porque, na doença aguda, há a expectativa de que a perturbação corporal seja apenas temporária, antecipando o retorno ao funcionamento usual. Em uma doença crônica, a condição é permanente e não há uma solução definitiva que permita "separar" o indivíduo do corpo doente. Isso leva a uma mudança fundamental na forma como a pessoa vive e se percebe, pois a doença se torna parte constante de sua existência, afetando sua identidade e modo de ser no mundo. A cronicidade força o indivíduo a lidar com a doença como parte integrante de sua vida, sem a possibilidade de retorno ao estado anterior de saúde.

De acordo com a autora, a doença não só limita a capacidade de trabalho e as atividades sociais, como também transforma radicalmente as relações com outras pessoas, especialmente as mais próximas. Ela sugere que a doença consegue se infiltrar mesmo nas relações mais íntimas, como aquelas com familiares e entes queridos: “Those closest to the patient are unwittingly involved in the effects of the illness and the inexorable

nature of the disruption. Not surprisingly, many such relationships do not survive intact.” (*Ibid.*, p., 226).

Poderíamos contra-argumentar que qualquer grande transformação pessoal tem o poder de alterar radicalmente a vida de uma pessoa e, conseqüentemente, pode ser entendida como uma metamorfose. A ideia não é inválida, mas é preciso salientar que a doença, ao afetar diretamente o corpo, tem um poder destrutivo ainda maior, como afirmam Charon e Marcus (2017):

Other crises—bankruptcy, divorce, or being fired from a job—do not attack the body in the way that health reversals do, for these other crises do not cross the boundary around the actual, physical body-self as illness does. When physical illness strikes, it alters the real body. This alters the experience of the real self, for they are of course united in the person. (*Ibid.*, p. 276).

As transformações causadas pela doença podem ser assimiladas a partir das cinco perdas que caracterizam essencialmente a doença, descritas por Toombs (1987, p. 229) no ensaio “The Meaning of Illness: A Phenomenological Approach to the Patient-Physician Relationship”:

- A doença coloca o corpo em evidência e ameaça o eu, causando uma disrupção na unidade corpo-eu. O corpo não segue comandos, não acata ordens. Há perda de integridade;
- O paciente é forçado a encarar sua própria vulnerabilidade, o que leva a sentimentos de ansiedade; há uma destruição da crença da “indestrutibilidade pessoal”. Há perda de certeza;
- O mundo parece imprevisível, incontrolável. Não é possível saber como o corpo vai reagir a tratamentos ou a velocidade de progressão da doença. Há uma dependência de familiares, amigos e de profissionais de saúde –não há garantias de que eles estejam tomando as melhores decisões. Há perda de controle;
- Perdendo a capacidade de agir e de fazer escolhas de acordo com seu próprio sistema de valores, o indivíduo fica à mercê das decisões dos outros, especialmente da equipe médica, que decide o que é melhor para o paciente, frequentemente sem ouvir as considerações do paciente. Há perda de liberdade;
- O indivíduo não pode continuar sua rotina diária habitual como antes, mas observa o resto do mundo seguindo normalmente. Seu modo de estar no mundo é alterado,

as atividades rotineiras e as relações sociais são prejudicadas, os planos precisam ser refeitos. Há perda de familiaridade.

A autora afirma que o sofrimento da doença não se relaciona apenas com a perda da integridade do corpo biológico, mas com a perda da integridade de toda a rede de interrelações entre o corpo, o eu e o mundo (Toombs, 1993, p. 228). Pensando em todas as perdas envolvidas no processo de adoecimento, Toombs explica que o objetivo para os pacientes com doenças crônicas não deve ser restaurar a saúde, ou, em nossas palavras, desfazer a metamorfose:

The goal for chronically ill patients is to learn to live disordered lives, to live well in spite of illness. This means learning to integrate the illness constructively into one's daily life, to recognize it not as an external and temporary threat which can be vanquished but rather as a permanent feature of one's state of being. (*Ibid.*, p. 227)

Lidar com a doença não deve ser um processo de confronto, mas sim de acomodação. Nesse sentido, Toombs argumenta que o objetivo desejado é realizar os ajustes necessários de forma que haja a mínima perda possível de liberdade, propósito e integridade.

CAPÍTULO III: ANÁLISE DOS CONTOS

3.1. “Mrs. Cross and Mrs. Kidd”

O conto "Mrs. Cross and Mrs. Kidd", da coletânea *The Moons of Jupiter*, publicada pela primeira vez em 1982, retrata um episódio na vida de duas mulheres idosas que vivem em uma casa de repouso. Entre as metamorfoses exploradas neste trabalho, as das senhoras Cross e Kidd são talvez as que menos representam transformações radicais, em parte porque o envelhecimento é previsto e gradual. Envelhecer não é uma doença, mas é um processo inevitavelmente acompanhado por problemas de saúde que podem ser mais ou menos graves. A inclusão deste conto na análise se deve a dois motivos principais: primeiro, por apresentar uma metamorfose significativa em outro personagem, cuja descrição se assemelha a outros que serão discutidos ao longo do estudo. Segundo, porque as histórias do envelhecimento dessas duas mulheres refletem um tipo de metamorfose menos abrupta, mas que ainda é reconhecida pela crítica literária como tal. As metamorfoses de tamanho¹⁰, como acontece com Alice em *Alice's Adventures in Wonderland*, de Lewis Carroll, não transformam a personagem em um outro ser, mas são suficientes para causar uma desestabilização. Leopardi (2021) nota: "Alice does not need to change so spectacularly to come to question who she really is, her identity, a question that is at the core of the novel". (*Ibid.*, p. 151). Como veremos, essa é uma questão que também está no cerne do conto de Munro.

A sra. Cross e a sra. Kidd, que estudaram juntas desde o primário, se conhecem há mais de oitenta anos e agora vivem na mesma instituição. Embora não seja possível determinar exatamente a idade de ambas, podemos supor que elas têm pouco menos de 90 anos. O narrador em terceira pessoa começa a história descrevendo as primeiras memórias que uma tem da outra: a sra. Cross (Dolly Grainger) se lembra da sra. Kidd (Marian Botherton) em frente à turma da escola, recitando um poema, enquanto a sra. Kidd se recorda da sra. Cross participando de um jogo dançante no parque do colégio. Em seguida, o narrador insere uma observação sobre o modo como as duas poderiam ser enxergadas pelos olhos de pessoas mais jovens:

Younger people, learning that these two women have known each other for more than three-quarters of a century, seem to imagine this gives them everything in

¹⁰ O nariz de Pinóquio, que cresce com suas mentiras, também é um exemplo de metamorfose de tamanho, como afirma Leopardi. O personagem é o protagonista do livro *As Aventuras de Pinóquio*, do italiano Carlo Collodi.

common. They themselves are the only ones who can recall what separated them, and to a certain extent does yet (...) (Munro, 2006, p. 156)

Apesar da aparente similaridade, os fatores que as distinguiam ainda se faziam notáveis, principalmente para as duas. Os parágrafos seguintes são dedicados a marcar essa diferença. A sra. Kidd casou-se com um professor e teve três filhos, enquanto a sra. Cross casou-se com um trabalhador de barcos e teve seis filhos. O marido de a sra. Cross morreu jovem, sem seguro, enquanto o da sra. Kidd se aposentou com uma pensão. Com outras observações, fica claro que as duas possuem origens e seguiram caminhos diferentes, sendo que a sra. Kidd vem de uma família mais elitizada, o que foi perpetuado com seu casamento, e a sra. Cross tem origens na classe trabalhadora, o que também teve continuidade com o casamento. Somos informados que, com o tempo, os filhos da sra. Cross alcançaram financeiramente os da sra. Kidd, e seus netos ganham ainda mais, o que diminuiu a diferença socioeconômica entre as duas. Ambas moram no Hilltop Home, mas a sra. Cross vive lá há três anos e dois meses e a sra. Kidd há dois anos e onze meses. Logo depois de assinalar as diferenças, o narrador introduz um fator de aproximação entre as amigas: os estados de saúde. “They both have bad hearts and ride around in wheelchairs to save their energy.” (*Ibid.*, p. 156). Elas agora se encontram unidas pela velhice e pelas condições de saúde, confinadas na mesma instituição, mas ainda conseguem se enxergar em suas singularidades marcantes.

Apesar do fator homogeneizante criado artificialmente na casa de repouso, a sra. Cross explica à sra. Kidd, assim que a última chega à instituição, que há uma estratificação no lugar, o que indica que nem todos são iguais. Ali, a estratificação social, apesar de existente, é deixada em segundo plano para dar lugar a um outro tipo de segmentação: cada morador é designado a uma ala específica do local de acordo com o estado físico e mental. A sra. Cross explica a divisão:

- Lado oposto à sala de jantar: o melhor lado, mais caro, onde estão as pessoas em melhor forma. É onde estão a sra. Cross e a sra. Kidd;
- Próximo à sala de jantar: lado dos residentes mais novos com problemas mentais moderados. A sra. Cross aponta como exemplo um homem com síndrome de Down tocando uma gaita;
- Parte superior: destinada a pessoas com doenças que as impedem de cuidar de si mesmas;

- Ala dos fundos: reservada para os casos de demência grave, em que os pacientes precisam ficar trancados;
- Local desconhecido hipotético: a sra. Cross acha que há um lugar para aqueles que conseguem se locomover, mas que não têm controle sobre suas necessidades fisiológicas.

A descrição das divisões em Hilltop evoca a criação de um mundo à parte, com suas próprias regras e significados que os residentes precisam decifrar. Esse novo universo não é mais regido pelas leis familiares às quais as duas senhoras estavam acostumadas, mas por uma lógica interna que transforma a instituição em um microcosmo autônomo. Cada espaço reflete uma hierarquia e revela algo sobre seus ocupantes. Quando a sra. Cross explica a organização do lugar, a sra. Kidd sente um alívio ao perceber que está numa das áreas superiores. Sua satisfação não vem apenas da localização, mas do conforto de saber que há residentes em condições piores que a dela. Nesse momento, a sra. Kidd também descobre algo novo sobre sua identidade naquele lugar.

Logo após detalhar a divisão de Hilltop, o narrador se lança ao mundo interno da sra. Kidd, detalhando a decoração de seu quarto. Ficamos sabendo que ela tem interesse em botânica e zoologia: seu quarto tem pedras, conchas, um mostruário de borboletas e um de pássaros empalhados, além de livros sobre o assunto. O narrador conta que a sra. Kidd quase estudou botânica na universidade, mas tinha o que era chamado de saúde frágil na época. Também descobrimos que ela guardava muitos livros dados pelos filhos, que moravam longe, mas que ainda enviavam presentes que supunham ser de interesse da mãe:

(...) but for the most part these books are large and heavy and she can't find a way to look at them comfortably, so she soon relegates them to her bottom shelf. She would not admit it to her children, but her interest has waned, it has waned considerably. (...) Their letters are full of remembering. They want her fixed where she was forty or fifty years ago, these children who are ageing themselves. (*Ibid.*, p. 157 e 158)

Os filhos da sra. Kidd parecem almejar que ela permaneça inalterada, que continue oferecendo as mesmas respostas de antes, apesar do avanço da idade e da deterioração de sua saúde. Essa expectativa – ou pelo menos o que a sra. Kidd acredita ser a expectativa deles – é que suas características mais marcantes se mantenham intactas, mesmo que seu corpo jovem tenha se transformado em um corpo envelhecido e doente. Esse desejo é acentuado pelo uso do verbo *fixed*, que sugere estagnação e imobilidade, como se, de

certa forma, eles esperassem que a mãe ficasse congelada no tempo, cristalizada em sua antiga identidade, imune às transformações do envelhecimento.

A disfunção corporal e a interrupção de si mesma e do mundo ao seu redor descritas por Toombs (1993) como partes da metamorfose para o corpo doente é evidente na sra. Kidd. A disfunção aparece na incapacidade de segurar os livros grandes e pesados que recebe dos filhos, que oferecem presentes que a sra. Kidd de quarenta ou cinquenta anos atrás gostaria de receber; a interrupção de si mesma e do mundo fica clara quando, apesar de reconhecer que não é mais a mesma pessoa de antes, ela se sente obrigada a esconder isso dos filhos para não os desapontar. No conto, o narrador diz que os filhos apreciam a esperteza e astúcia da mãe, características que a diferenciavam do padrão, ou do que era esperado de uma senhora idosa. A sra. Kidd não quer que eles percebam que ela, tão especial, envelheceu como a maioria das pessoas envelhece: “She feels it a duty to hide from them the many indications that she is not so different as they think.” (Munro, 2006, p. 158).

No artigo “Changes in identity in Alice Munro’s stories: A sociopsychological analysis”, Milda Danytė (2015) afirma que a sra. Kidd não consegue rejeitar a identidade que seus filhos estabelecem para ela, mesmo sabendo que essa identidade não corresponde mais à sua realidade atual. Em suas cartas, ela mantém um tom autocontrolado e irônico, evitando revelar sua verdadeira condição e mantendo intacta a imagem que seus filhos têm dela:

Her children live too far away to be really salient in her present existence; she is no longer functioning as a mother in any practical sense. Still, the notion of “duty”, so typical of the Anglo-Canadian small-town mentality that Munro is an expert in analyzing, prevents Mrs. Kidd from overtly rejecting the identity they establish for her (Danytė, 2015, p. 61)

Apesar de a sra. Kidd aparentemente conseguir aceitar suas transformações em Hilltop, onde não se esforça para manter as aparências como faz com seus filhos, a passagem seguinte revela que a dificuldade em assumir essa nova identidade também está relacionada com a forma como ela lida com o adoecimento e envelhecimento das pessoas ao seu redor. Logo após sua chegada à instituição, a sra. Cross leva a amiga ao segundo andar para que ela conheça sua prima, Lily Barbour, que estava internada lá. Assim que chega, a sra. Kidd desvia o olhar de uma mulher desgrenhada com a língua de fora. Em seguida, tenta responder a uma residente que pergunta de forma coerente e insistente sobre os documentos, mas a sra. Cross aconselha a ignorá-la. A sra. Kidd não era capaz de

acreditar que uma pessoa tão articulada pudesse pertencer ao segundo andar: "She spoke so well, so plausibly and confidentially, that Mrs. Kidd was convinced she had to make sense, but Mrs. Cross was wheeling vigorously away." (Munro, 2006, p. 159). Ao se enxergar naquela mulher que por fora parecia ter alguma articulação intelectual, mas que na verdade estava presa em seu próprio mundo, notamos que a sra. Kidd passa por um conflito interno entre a aceitação e a negação de suas próprias mudanças.

O trecho seguinte enfatiza essa luta interna: no segundo andar, após observar pessoas que se sujavam com sorvete, que emitiam ruídos incompreensíveis e que não se olhavam entre si e nem pelas janelas, a sra. Kidd desiste de visitar Lily e avisa a amiga que está indo embora.

"Where is this Lily?"

"She's down at the end. They don't get her out of bed."

"Well, you go on and see her," said Mrs. Kidd. "I'm going back."

"There's nothing to get upset about," said Mrs. Cross. "They're all off in their own little world. They're happy as clams."

"They may be, but I'm not," said Mrs. Kidd. "I'll see you in the Recreation Room." (*Ibid.*, p. 159 - 160)

Quando diz "They may be, but I'm not" a sra. Kidd mostra um duplo desconforto: o de estar ali, convivendo com aqueles residentes com problemas mentais graves, e o de imaginar que ela pode se tornar tão senil a ponto de ter que ser transferida para o segundo andar. Ao enfatizar que ela não é como eles, vemos que, apesar de sua aceitação consciente das mudanças em sua vida, ainda há uma forte resistência interna em se ver como parte daquele mundo, o que destaca seu conflito entre manter a identidade e lidar com a realidade de seu envelhecimento e declínio.

O conflito da sra. Cross é diferente, mas também enraizado em uma crise de identidade. Seu quarto, em contraste com o da sra. Kidd, está repleto de presentes da família, como almofadas, retratos e enfeites religiosos, incluindo uma imagem da Última Ceia, na qual uma luz se acende formando um halo ao redor da cabeça de Jesus. Esse objeto se torna motivo de gozação pela sra. Kidd em uma carta para seus filhos: "This is the sort of thing her children love to hear from her" (*Ibid.*, p. 158). Ao brincar com a oposição clássica entre ciência e religião, Munro parece querer destacar o fato de que, apesar de serem tão diferentes, essas duas mulheres estão agora confinadas juntas, niveladas pela instituição, como se suas identidades anteriores não tivessem mais

relevância. O verdadeiro conflito da sra. Cross é sua luta para recuperar a identidade que, de certa forma, foi apagada dentro do ambiente de Hilltop.

Ela encontra uma oportunidade de fazer isso ao se interessar pela chegada de um novo residente na instituição, Jack. O homem, de apenas 59 anos, passou por um derrame que deixou metade de seu corpo paralisado. Ele só consegue se locomover com uma cadeira de rodas e não consegue mais falar. O narrador revela que a sra. Cross enxerga Jack a partir de uma discordância entre o homem incapacitado e elementos esteticamente agradáveis de sua aparência. Ela tem a impressão de que algo está fora do lugar, como se seu visual limpo e bem cuidado não condissesse com a realidade da doença. Essa incompatibilidade notada pela sra. Cross revela a aproximação de Jack com a figura de um monstro, identificação que atinge seu ápice no final do conto, como veremos:

At present Mrs. Cross noticed how clean and tended he looked in his gray pants and light shirt. It was unnatural, at least for him; he looked like something that had gone soft from being too long in the water. He was a big man, but he could not hold himself straight, even in the wheelchair. (*Ibid.*, p. 161)

Um parágrafo depois, a sra. Cross nota outra contradição: “At this, Jack, who was wheeling himself across the room in a clumsy way—he tended to go in circles—smiled. The smile was intelligent, ironic, and did not go with his helpless look.” (*Ibid.*). O sorriso inteligente, uma prévia acertada da identidade de Jack, mostra um tipo de continuidade que perdura na mudança. Mesmo com um corpo diferente, que não conseguia mais cumprir as mesmas funções, ele manteve um traço importante de sua personalidade: a inteligência, que também se fez visível no sorriso.

A sra. Cross, enquanto joga cartas com a sra. Kidd, se apresenta a Jack, que tenta falar, mas só consegue emitir sons ininteligíveis. A tentativa frustrada faz o homem começar a chorar, o que faz com que a sra. Cross enxergue uma oportunidade para agir de acordo com seus conhecimentos:

Then she remembered what you do when children cry; how to josh them out of it. “How can I tell what you’re saying if you’re going to cry? You just be patient. I have known people that have had strokes and got their speech back. Yes I have. You mustn’t cry, that won’t accomplish anything. You just take it slow. Boo-hoo-hoo,” she said, bending towards him. (*Ibid.*)

Essa passagem marca o início do que é chamado de "takeover of Jack" (*Ibid.*, p. 162). A sra. Cross, ao conseguir acalmá-lo, agarra a oportunidade de recuperar uma parte de sua vida fora de Hilltop, mesmo que sob a censura da sra. Kidd: “Mrs. Cross felt

something stretching in her. It was her old managing, watching power, her capacity for strategy, which if properly exercised could never be detected by those it was used on. Mrs. Kidd could detect it, however.” (*Ibid.*, p. 162).

No começo, o interesse da sra. Cross por Jack parece ser maternal, uma extensão de seu papel de mãe desempenhado por muitos anos. Com o tempo, esse interesse começa a assumir um tom mais romântico, como observa Danytê (2015), representando uma nova possibilidade em um ambiente diferente, o que dá um novo sentido à sua vida em Hilltop. Segundo a autora, embora o envolvimento da sra. Cross com Jack nunca se concretize fisicamente, ele lhe permite sentir-se amada e relevante, “able to resist categorization according to aging, dementia, and the approach of death” (*Ibid.*, p. 68).

As metamorfoses da sra. Cross e da sra. Kidd estão intimamente ligadas às transformações que o envelhecimento provoca, como a perda de funções físicas e a impossibilidade de realizar tarefas que antes eram naturais. Danytê, ao analisar o conto sob a perspectiva das mudanças de identidade, aponta como ambas as personagens continuam a afirmar antigos conceitos sobre si mesmas, mas também tentam experimentar novas formas de ser sob as circunstâncias limitadoras do ambiente.

No livro *Lógica do Sentido*, um complexo tratado filosófico de Gilles Deleuze (2000), o autor explora a interseção entre sentido e absurdo, começando com uma análise detalhada de *Alice's Adventures in Wonderland*. Ele argumenta que a identidade do eu é garantida pela estabilidade de certos significados, como o conceito de Deus ou do mundo. Quando esses referenciais desmoronam, como acontece com Alice quando ela entra em Wonderland, a identidade sofre as consequências:

Se esses significados são abalados, ou não estão estabelecidos em si mesmos, a identidade pessoal se perde — uma experiência dolorosa pela qual Alice passa, em condições onde Deus, o mundo e o "eu" se tornam personagens incertos no sonho de alguém indeterminado. (Deleuze, 2000, p. 16)

Em Wonderland, Alice passa por metamorfoses que refletem essa perda de identidade em um mundo em que nada segue as regras do seu antigo ambiente. Sem seus referenciais habituais, a menina perde a noção de quem é, e seu corpo se altera, crescendo e diminuindo. Essas mudanças externas desestabilizam sua própria percepção de si. Como Deleuze observa, quando os significados externos são abalados, os referenciais internos também se perdem.

Na tentativa de se estabilizar, Alice busca sentido em seu novo ambiente. Ela se questiona sobre as mudanças que ocorreram, tenta se medir usando uma mesa como referência e até compara sua identidade com a de outras meninas de sua idade, como Mabel:

Let me see: four times five is twelve, and four times six is thirteen, and four times seven is - oh dear! I shall never get to twenty at that rate! However, the Multiplication Table doesn't signify: let's try Geography. London is the capital of Paris, and Paris is the capital of Rome, and Rome - no, that's all wrong, I'm certain! I must have been changed for Mabel! (Carroll, 1992, p. 25)

Wonderland e Hilltop podem ser compreendidos como lugares com ordens incompreensíveis. Para entendermos melhor o funcionamento de Hilltop, podemos recorrer ao que o sociólogo Erving Goffman discute em *Asylums: Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates*, obra na qual o autor discute algumas dinâmicas presentes em instituições como hospitais psiquiátricos, asilos para idosos e prisões. Goffman afirma que os internos chegam trazendo consigo uma cultura pessoal composta por estilo de vida, direitos, deveres, costumes e hábitos aceitos em seu contexto cotidiano, o que lhes confere uma identidade estável. Ao serem isolados do mundo exterior, “the inmate¹¹, then, finds certain roles are lost to him by virtue of the barrier that separates him from the outside world” (Goffman, 1961, p. 16).

Podemos então comparar as tentativas de Alice de estabilizar sua identidade diante de suas metamorfoses aos conflitos das sras. Cross e Kidd. Elas enfrentam não apenas as mudanças físicas decorrentes do envelhecimento, mas também a desorientação de um novo ambiente que parece desprovido de sentido para elas. Isso fica nítido no início do conto, quando é enfatizado que, em Hilltop, a sra. Cross e a sra. Kidd, apesar de suas muitas diferenças, são vistas como tendo tudo em comum. Ali, o sentido de quem elas eram foi apagado, e ambas precisam encontrar novas formas de sustentar suas identidades, cada uma a seu modo.

Assim como Alice, elas tentam encontrar sentido naquele ambiente desestabilizador —a explicação sobre as alas da instituição é um reflexo dessa tentativa de compreensão do ambiente e de si mesmas. A sra. Cross, ao cuidar de Jack, também evidencia esse esforço. Ela tenta se agarrar ao papel que desempenhava fora da instituição, mantendo-se ativa e útil, o que lhe dá um senso de propósito em meio ao caos

¹¹ A designação é aplicada a todas as pessoas confinadas, e não só a prisioneiros.

do novo ambiente. Já a sra. Kidd parece viver uma espécie de vida dupla: para os filhos, apresenta ser quem sempre foi, mas em seu mundo interno, permite-se ter suas próprias vontades. Esse contraste entre as duas vidas que leva reflete sua tentativa de se adaptar, sem perder completamente a própria essência, em um lugar que ameaça redefinir quem ela é.

Voltando à narrativa, a sra. Cross passa a se concentrar em Jack, ficando menos tempo com a sra. Kidd e abandonando as visitas à prima Lily no segundo andar. Quando a sra. Kidd questiona o motivo de todo aquele esforço, ela responde que Hilltop não era um lugar adequado para um homem tão inteligente, e que ele deveria estar em um centro de reabilitação. A sra. Cross então marca um horário para conversar com o médico da instituição sobre seu protegido:

“I’ve heard of people that had a very bad stroke and their speech came back, isn’t that so?”

“It can happen. It depends. Are you worrying a lot about this man?”

“It must be a terrible feeling. No wonder he cries.”

“How many children did you have?”

“Six.”

“I’d say you’d done your share of worrying.” (Munro, 2006, p. 164)

A tentativa de ajudar Jack representa o esforço da sra. Cross para negar o papel de inutilidade que lhe foi imposto naquela instituição. Embora em nenhum momento ela mencione uma vontade de sair de Hilltop, suas ações provam que ela não admite a ideia de que sua idade avançada e saúde debilitada a impeçam de oferecer suas contribuições ao mundo. Ou, para utilizar o termo do médico, ela não acredita que já tenha atingido sua cota de preocupação. Francescato (2016) nota que a reabilitação de Jack tem um peso para a narrativa da própria sra. Cross:

Mrs. Cross’s commitment to Jack in the story is not entirely disinterested as it also represents an attempt to bypass the doctors and their cold detachment through a delusional identification with a younger patient, whose possible recovery would give her a sense of a renewed agency in the world. (Francescato, 2016, p.52)

Examinando a narrativa, notamos que a urgência da sra. Cross em ajudar Jack na verdade revela os conflitos dela própria, já que em nenhum momento temos confirmação ou fortes indícios que apontam que ela tinha razão. A história deixa aberta a dúvida sobre o estado de saúde de Jack: ele de fato poderia ser reabilitado, mas estava sendo negligenciado, ou seu derrame não deixou possibilidade de recuperação? É o que

pensa a sra. Kidd, que diz: “The reason they put him in here is more than likely that the stroke was too bad for them to do anything for him.” (Munro, 2006, p. 163).

Mesmo que Jack pudesse ser reabilitado, a conversa com o médico revela uma clara falta de sensibilidade profissional. Ele não apenas falha em entender o pedido explícito da sra. Cross, mas também ignora o apelo subjacente, que reflete seus próprios problemas e frustrações na instituição. O médico não consegue captar as nuances, apreensões e anseios implícitos, perdendo a oportunidade de reconhecer o que é dito nas entrelinhas. A medicina narrativa enfatiza justamente a importância da escuta atenta e cuidadosa para um atendimento empático e eficaz, reconhecendo que o não dito também carrega significados essenciais: “The consequences of attentive and accurate listening in a clinical practice can include deep companionship between teller and listener, mutual investment, reciprocal clarity, and affiliation—ideally hallmarks of healthcare itself” (Charon, 2017, p. 157).

Kleinman (2020) afirma que as narrativas têm um papel fundamental para os idosos, especialmente os que estão doentes e que sabem que se aproximam do fim da vida. Essas histórias permitem que expressem suas experiências e ressignifiquem suas identidades em meio às perdas inevitáveis do envelhecimento. No caso da sra. Cross, embora não esteja falando diretamente sobre sua própria doença, ela utiliza a doença de Jack como um meio de comunicar sua própria angústia por não conseguir mais exercer os papéis que definiram sua vida. A invalidação dessa dor pelo médico exemplifica a falta de reconhecimento:

The very same process of narratization that is central to the psychobiological transformation of this developmental phase, not very surprisingly then, is an integral component of the elderly patient’s response to illness, past and presente. Telling this tale is of great significance. (...) For the caregiver what is important is to witness a life story, to validate its interpretation, and to affirm its value. (Kleinman, 2020, p. 70).

Após a conversa com o médico, a sra. Cross pensa que gostaria de falar com a sra. Kidd sobre o assunto, mas sabe que a amiga ficaria impaciente quando soubesse que o motivo da agitação era Jack. Sem tem com quem conversar, a sra. Cross se sente incompreendida e ressentida:

Even when somebody dies they don’t care, it’s just me, I’m still alive, what’s for dinner? The selfishness. They’re all just as bad as the ones on the Second Floor, only they don’t show it yet. (Munro, 2006, p. 165).

Para mostrar a contradição da sra. Cross sem apontá-la explicitamente, no parágrafo seguinte Munro escreve: “She hadn’t been up to the Second Floor, hadn’t visited Lily Barbour, since she took up with Jack.” (*Ibid.*, p. 165). Ao dizer no parágrafo anterior que as pessoas do seu andar (incluindo a sra. Kidd) eram iguais às do segundo, a sra. Cross defende que estão todas alienadas e presas no próprio mundo, incapazes de olhar além do próprio umbigo. Logo em seguida, no entanto, temos uma amostra de como ela também está agindo da mesma maneira, já que abandonou as visitas à prima. Como ela agora tem Jack, um projeto mais recompensador para si mesma, não pensa mais em Lily.

A sra. Kidd também fez uma nova amizade em Hilltop: Charlotte, uma mulher na casa dos 40 anos com esclerose múltipla, descrita como infantilizada, afetuosa e bem-humorada. Ela oferecia prendas à sra. Kidd que lhe faziam recordar as lembranças inúteis e afetuosas que seus filhos faziam na escola quando pequenos. Charlotte gostava de pentear o cabelo da sra. Kidd, que insistia em corrigir os modos da amiga à mesa. Diferentemente da sra. Cross, a sra. Kidd consegue analisar criticamente sua relação com a nova amiga:

Was she turning into one of those old ladies that love to be waited on? Those old ladies also needed somebody to boss. (...) She did not wish to be such a recognizable sort of old lady. Also, slaves cost more than they were worth. In the end, people’s devotion hung like rocks around your neck. Expectations. (*Ibid.*, p. 168)

Quando ela afirma que a devoção das pessoas é como uma pedra pendurada em seu pescoço, pensamos em seus filhos. Vemos que a sra. Kidd deseja se libertar de seu antigo eu, aquele que assumia funções que ela agora cumpre com Charlotte. Os dilemas da sra. Cross e da sra. Kidd estão relacionados às mudanças impostas pela idade e pelo adoecimento, mas são diferentes: enquanto a primeira busca se agarrar desesperadamente ao seu antigo papel, não querendo abandoná-lo, a segunda não encontra maneira de deixá-lo para não desapontar os outros. Ao assumir não querer manter aquele tipo de relação com Charlotte, a sra. Kidd revela uma fantasia secreta:

She wanted to float herself clear. Sometimes she could do it by lying on her bed and saying in her head all the poems she knew, or the facts, which got harder and harder to hold in place. Other times she imagined a house on the edge of some dark woods or bog, bright fields in front of it running down to the sea. She imagined she lived there alone, like an old woman in a story. (*Ibid.*)

Francescato (2016) afirma que a sra. Kidd falha em entender que a permissiva Charlotte é uma projeção dela mesma, que precisa criar um mundo fantasioso para escapar. Incapaz de confrontar seus filhos com a realidade de seu novo eu e incapaz de encarar a realidade das pessoas que a cercam em Hilltop, ela não consegue se livrar das pedras amarradas ao próprio pescoço. Ainda de acordo com o autor, as relações que as duas desenvolvem na instituição são indicativas do modo como elas respondem à institucionalização: a sra. Kidd com a submissão de Charlotte e a sra. Cross com a raiva reprimida de Jack.

Um dos pontos mais notáveis na relação da sra. Cross com Jack é o grande esforço que ela faz para se comunicar com o amigo. É dito no conto que eles não fizeram grande progresso na escrita e na fala, mas que se comunicavam com perguntas afirmativas e negativas. Além disso, o narrador conta que às vezes parecia que ela conseguia captar o que ele estava pensando, o que indica uma forte sintonia entre a dupla. Uma das grandes frustrações da sra. Cross é que Jack parece ser um homem muito inteligente, com muito a dizer, mas não consegue se comunicar:

If I was smarter I would be more of a help to you,” she said. “Isn’t it the limit? I can get it all out that’s in my head, but there never was so much in it, and you’ve got your head crammed full but you can’t get it out. (*Ibid.*, p.165)

A perda da fala de Jack é emblemática quando pensamos sobre sua metamorfose. No trecho acima, lembramos de Gregor Samsa, de *A Metamorfose*, de Kafka, que, assim como Jack, não conseguia se comunicar, mas manteve sua consciência humana intacta. Como vimos no capítulo anterior, a impossibilidade de se comunicar é um dos principais indícios da desumanização de Samsa, o inseto monstruoso que desperta repulsa nos familiares. Em alguns contos de Alice Munro, como “Cortes Island” e “The Peace of Utrecht”, que serão analisados posteriormente, a perda da fala causada por algum problema de saúde vem acompanhada de uma aproximação do monstruoso, que é também um processo de desumanização. O filósofo José Gil (2006) diz que o monstro surge por aproximação do que deve ser mantido à distância, dando como exemplos as aproximações entre divindade/homem e natureza/homem. Quando vira um monstro, Samsa aproxima o homem e a natureza (animal). Mantendo a humanidade interna, ele se metamorfoseia em um inseto repulsivo. Gil explica que o monstro tem sua própria linguagem, expressa por sua aparência:

O corpo do monstro comunica talvez uma coisa terrível nesta subversão do normal que provoca: uma catástrofe futura, uma desgraça que anuncia a vontade divina. Não sabemos. Da desgraça vindoura apenas recolhemos o medo. O monstro vem para avisar e encher os homens de angústia. (Gil, 2006, p. 86)

A transformação de Jack em um monstro vai por um caminho similar, como veremos agora. Na parte final do conto, em que a narrativa atinge o clímax, a sra. Cross decide levá-lo para visitar a sra. Kidd e Charlotte. De acordo com sra. Cross, ele deveria aprender a conviver com outras pessoas:

He didn't cry so often now, when they were alone. But sometimes at meals she was ashamed of him and had to tell him so. (...) She thought that if only he could get used to a few more people as he was to her, he would calm down and behave decently (Munro, 2006, p. 168 - 169)

O modo como a sra. Cross pensa em Jack lembra o de um adestrador com um animal selvagem que precisa ser domesticado. Além de sua aparência desagradável, como vimos mais acima, Jack exibiu um comportamento explosivo e inconstante, o que deixava a sra. Cross constrangida. Durante a visita, os dois ficam observando a sra. Kidd e Charlotte jogando palavras cruzadas, até que Jack começa a ajudar a última. Os dois começam a se divertir juntos, e a sra. Cross, para não aborrecer a sra. Kidd, pede que Jack pare:

“Now Jack, don't distract Charlotte,” she said affably. “You let her play.” Even as she finished saying this, she saw Jack's hand descend clumsily on the Scrabble board. The letters went flying. He turned and showed her his ugly look, worse than she had ever seen it. She was amazed and even frightened, but she did not mean to let him see.

“Now what have you done?” she said. “Fine behavior!”

He made a sound of disgust and pushed the Scrabble board and all the letters to the floor, all the time looking at Mrs. Cross so that there could be no doubt that this disgust and fury had been aroused by her. (*Ibid.*, p. 170)

A atitude de Jack aproxima-o mais ainda de um monstro —ele dá uma demonstração física de sua raiva, batendo a mão sobre o jogo, e, ainda pior, lança um olhar terrível e ameaçador, o que assusta a sra. Cross. Se ela antes ficava constrangida com os modos de Jack, agora fica horrorizada, apesar da impossibilidade de um confronto físico ou verbal entre os dois. Vemos aqui que a incompatibilidade que a sra. Cross enxerga na aparência de Jack mostra a aproximação entre duas naturezas inconciliáveis, um homem e um animal. O corpo de Jack já anunciava a catástrofe do final. A aproximação entre homem e animal torna-se óbvia na continuação do parágrafo, em que a sra. Cross pensa em tratar Jack como um animal ou como uma criança:

She knew that it was important at this moment to speak coldly and firmly. That was what you must do with a child or an animal, you must show them that your control has not budged and that you are not hurt or alarmed by such displays. But she was not able to say a word, such a feeling of grief, and shock, and helplessness rose in her heart. (*Ibid.*, p. 170)

Após o confronto, Jack sai da sala acompanhado de uma risonha Charlotte, deixando a sra. Cross aturdida em companhia da sra. Kidd, que adverte a amiga para que não tente pegar as peças espalhadas pelo chão. A sra. Cross então faz uma pergunta retórica: “Useless old crocks, aren’t we?” (*Ibid.* p. 171). A sra. Kidd diz que quando a funcionária que leva suco aparecer, pedirá que ela pegue o jogo do chão. “We don’t need to say how it happened” (*Ibid.* p. 171), ela diz. Francescato (2016, p. 55) observa que esse é um momento crucial no texto, pois é a primeira vez que a sra. Cross reconhece uma identidade que estava tentando negar. Para o autor, essa imagem representa a identidade que a instituição as obriga a assumir, e a incapacidade de ajudar dois pacientes mais jovens reforça definitivamente a sensação de inutilidade das personagens. Cientes disso, ambas entendem a necessidade de esconder o fato de terem ultrapassado o limite imposto à sua autonomia, com a sra. Kidd afirmando que ninguém precisa saber o que aconteceu.

Para dar tempo à amiga para se recompor, a sra. Kidd conta uma história sobre como, certa vez, levantou-se da cama rápido demais e desmaiou. Foi levada para o hospital, onde foi mantida por três semanas sem se lembrar de grande coisa; sua primeira memória é de um psiquiatra perguntando quem era o primeiro-ministro do Canadá, ao que ela respondeu: “Who cares” (Munro, 2006, p. 172). Danyté (2015) afirma que essa é uma história sobre a resistência contra a vergonha e a impotência, refletindo os esforços que a sra. Kidd fez para manter sua dignidade durante o humilhante processo de entrar em uma casa de repouso.

Após um pouco de conversa fiada, a sra. Cross diz que está bem, mas que precisa se deitar um pouco. A sra. Kidd nota que a amiga está sem a cadeira de rodas, já que viera trazendo Jack na sua, e insiste para que ela use a sua própria cadeira. Exaurida e a ponto de desfalecer, a sra. Kidd, em um ato narrado de forma heroica, consegue empurrar a sra. Cross de volta ao seu quarto. Ela se senta no chão e roga para que ninguém aparecesse até que ela pudesse recuperar as forças. Danyté (2015, p. 71) comenta: “Within the very tight margins of agency available to them, they have retained their independence and dignity”.

Ironicamente, as metamorfoses de Alice representam sua angústia em relação ao crescimento e ao amadurecimento, típicas de uma menina de sete anos no início da vida (Brunel, 1974). Já a sra. Cross e a sra. Kidd passaram pela vida adulta e agora se aproximam da morte, mas, ao contrário do que se espera, ainda não esgotaram suas possibilidades. Danytê (2015, p. 63) ressalta que, em geral, a velhice é vista pela sociedade contemporânea como um ponto final na narrativa da vida, um estado de estagnação de onde nada novo surge, exceto novas formas de doença. Jack também subverte a expectativa de ser manso diante das tentativas de controle da sra. Cross, frustrando suas intenções ao se zangar com ela. Diferente de Samsa, que não consegue expressar seu descontentamento com a família, Jack se impõe contra uma situação que o desagrada. Mesmo com sua aparência monstruosa, Samsa não chega a agir como um monstro, enquanto Jack expressa sua insatisfação de maneira assertiva.

Daziron (1987) refere que o conto, como uma fábula modernista, reduz o ideal e o transcendente a quase uma caricatura. O resultado, ela afirma, não é anti-heroico ou pseudo-heroico, mas “It is simultaneously ironic and heroic, belittled and aggrandized (...)” (*Ibid.*, p. 81). A narrativa de “Mrs. Cross and Mrs. Kidd” não nos permite aceitar vilões ou mocinhos definitivos – todos possuem virtudes e vícios. Talvez o verdadeiro vilão da história esteja oculto sob a fachada da instituição, que falha em atender às necessidades subjetivas de seus pacientes – são essas necessidades que incitam o desenvolvimento da história. A sra. Cross deseja recuperar sua capacidade de agir no mundo, mas encontra-se confinada em um lugar que parece apenas afastá-la da sociedade. A sra. Kidd, por sua vez, aceita passivamente as expectativas da instituição e de seus filhos, precisando recorrer ao mundo de fantasias para acessar seus desejos. E Jack, frustrado por manter sua intelectualidade e jovialidade mental sob um corpo deficiente, está preso em uma instituição que limita suas possibilidades.

3.2. “Cortes Island”

“Cortes Island” é um dos contos de *The Love of a Goor Woman*, nona coletânea de Alice Munro, publicada em 1998. A história, ambientada na década de 1950, é narrada por uma mulher que, já mais velha, relembra episódios de sua juventude, especialmente os primeiros anos de seu casamento, quando tinha apenas 20 anos. É uma narrativa que engloba vários temas, mas, em nossa interpretação, explora principalmente o amadurecimento de uma jovem adulta que enfrentava inseguranças e medos.

A narradora e o marido residiam em uma cave em Vancouver, na casa da sra. e do sr. Gorrie, mas a propriedade pertencia a Ray, filho da sra. Gorrie. Embora não vivesse lá, o filho visitava ocasionalmente a casa para fazer reparações. A narradora descreve seu desconforto com a sra. Gorrie, uma mulher que, além de oferecer conselhos invasivos, demonstrava um interesse excessivo em sua vida pessoal e na vida dos outros.

Quando se via pressionada a visitá-la, a narradora ia até a casa da sra. Gorrie para ouvi-la falar e tomar chá. Nessas ocasiões, se deparava com o sr. Gorrie, que sofrera um derrame e passava a maior parte do tempo em uma cadeira de rodas. Mesmo com dificuldade, ele conseguia se movimentar sozinho até o banheiro, usando uma bengala e se apoiando nos móveis ao longo do caminho. Embora o processo fosse demorado e frequentemente deixasse o banheiro sujo, como a sra. Gorrie informou, ele conseguia desembaraçar-se. A narradora descreve o sr. Gorrie como um homem grande, de ombros largos e ossos pesados. A interação entre eles era mínima, em parte devido a um certo receio da narradora, que sentia uma estranha mistura de desconforto e respeito. A presença física imponente do idoso e a maneira como ele se deslocava com dificuldade aumentavam sua sensação de estranhamento e incerteza sobre como se comportar perto dele:

I didn't look at his face. People who had been crippled by strokes or disease were bad omens to me, rude reminders. It wasn't the sight of useless limbs or the other physical marks of their horrid luck I had to avoid—it was their human eyes. (Munro, 1998, p. 120)

Decidida a encontrar um emprego, a narradora passa a sair em busca oportunidades, mas se sente intimidada pelas mais simples atividades laborais e se vê como alguém incapaz de aprender algo novo. A sra. Gorrie então propõe-lhe um trabalho temporário: fazer companhia ao sr. Gorrie durante três tardes por semana, enquanto ela se dedicava ao trabalho voluntário na lojinha do hospital. Ela aceita prontamente, mas se depara com um novo medo:

His dying in front of my eyes had been at first a horrible consideration. Why should he not die, when he seemed at least half dead already? His bad eye like a stone under dark water, and that side of his mouth pulled open, showing his original, wicked teeth (most old people then had false teeth) with their dark fillings glowering through the damp enamel. His being alive and in the world seemed to me an error that could be wiped out at any moment. (*Ibid.*, p. 129)

Assim como Jack, de “Mrs. Cross and Mrs. Kidd”, o sr. Gorrie tem uma caracterização que o apresenta de maneira monstruosa: seu corpo grande, pesado, o rosto

desfigurado, os dentes podres. Seu corpo é visto pela narradora como um sinal de mau agouro, o que vai ao encontro à ideia discutida na análise anterior: o corpo do monstro serve para anunciar algo terrível. No livro *Monster Theory: Reading Culture*, Jeffrey Jerome Cohen (1996) também explora o tema do monstruoso:

The monster's body quite literally incorporates fear, desire, anxiety, and fantasy (ataractic or incendiary), giving them life and an uncanny independence. The monstrous body is pure culture. A construct and a projection, the monster exists only to be read: the monstrum is etymologically "that which reveals," "that which warns," a glyph that seeks a hierophant. (*Ibid.*, p. 4)

A citação de Cohen remete ao que a narradora chama de "rude reminders". Ela se sentia confrontada pelo corpo do sr. Gorrie, que espelhava sua própria mortalidade e comunicava uma previsão terrível: a decrepitude da velhice. Vivenciando a juventude em todo seu potencial, iniciando sua vida matrimonial fora da casa da família, ela se depara com a visão assustadora do que pode acontecer com qualquer ser humano. O que mais a constrangia, porém, é a persistência de uma característica que sobreviveu à metamorfose que o transformou em uma espécie de monstro: os olhos humanos, que lembram que, apesar do corpo monstruoso, ela e ele pertencem à mesma espécie. A reação da narradora aos primeiros encontros com o sr. Gorrie corrobora o que diz Garland-Thomson (1997), citando o estudo *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, da antropóloga Mary Douglas:

Douglas suggests that a fourth method social groups use to deal with anomaly is to label it dangerous. Both segregation and elimination are social and political practices based in part on the interpretation of physical disability as not only anomalous but dangerous, indeed contaminating, like dirt. (...) Consequently, anomaly often becomes synonymous with danger and evil. (Douglas citada por Garland-Thomson, 1997, p. 36)

A autora ainda aponta que isso se torna especialmente evidente nos usos simbólicos da deficiência na literatura e no cinema: um ícone onipresente da anomalia física, o monstro exemplifica a ameaça representada pelo corpo diferente. Garland-Thomson explica que os corpos com deficiência também podem parecer ameaçadores por serem considerados fora de controle, desafiando as normas físicas e exibindo aparência e comportamento imprevisíveis, o que coloca em risco o comportamento padronizado que sustenta as relações sociais. Em "Cortes Island", isso fica claro quando a narradora diz que o fato de o sr. Gorrie estar vivo parecia um erro que poderia ser corrigido a qualquer momento. O corpo do idoso contestava o que é tido como normal, incitando uma angústia proveniente da sensação de desordem. O mundo, regido pela ordem, logo poderia se

aperceber da falha que aquele corpo representava, livrando-se dele e retornando à normalidade. Sobre a normalidade, Garland-Thomson refere:

The disabled person always fuses the physically typical with the physically atypical. The disabled body is also often merged with prosthetics such as wheelchairs, hearing aids, or white canes. Disability is also sometimes experienced as a transformation, or a violation, of self, creating classification dilemmas, ambiguous status, or questioning assumptions about wholeness. (*Ibid.*, p. 114)

De acordo com a autora, todas as pessoas com deficiências físicas simbolizam uma "fusão ilegítima" das categorias culturais "normal", que qualifica uma pessoa como humana, e "anormal", que a desqualifica. Essa fusão, como vimos na citação acima, vem acompanhada de uma transformação ou violação do eu, o que ameaça o princípio organizador da unidade. Com esse novo corpo fragmentado, que não é mais inteiro e nem normal, a identidade da pessoa com deficiência se torna desafiadora: "Within this liminal space the disabled person must constitute something akin to identity". (*Ibid.*, p. 114). A fusão também pode ser entendida de acordo com o que vimos em Gil (2006), que afirma que o monstro surge a partir da aproximação entre duas naturezas que deveriam se manter separadas. Quando a narradora diz que o sr. Gorrie já parecia meio morto, pensamos na aproximação entre vida e morte, criando um monstro que não pertence ao mundo dos vivos e nem ao dos mortos.

É o caso do monstro criado pelo cientista Victor Frankenstein na obra *Frankenstein*¹² (1818), de Mary Shelley. A criatura é um ser vivo construído a partir de pedaços de cadáveres, experienciando a fragmentação não só em seu corpo retalhado, mas também em sua posição como ser no mundo. Sua aparência horrenda torna inúteis suas tentativas de aproximação e integração na sociedade, apesar de sua capacidade de assimilação cultural. Abandonado por seu criador e sem possibilidade de viver em sociedade, ele se torna exatamente o que seu corpo horrendo comunica: um monstro assassino e perigoso.

Cohen (1996) afirma que o monstro pode assumir formas variadas de acordo com a cultura em que está inserido. Cada sociedade determina seus próprios monstros em seus

¹² O livro *Frankenstein* é frequentemente utilizado para discutir questões sociais relacionadas à deficiência física. No artigo "Born This Way: Reading Frankenstein with Disability", Martha Stoddard Holmes (2018) escreve: "Rejected and abandoned by a creator who manufactured him to be beautiful, the Creature's plotline suggests a parent's abandonment of a child with unexpected disabilities and later denial of the disabled adult's sexual and reproductive agency". (*Ibid.*, p. 372)

respectivos contextos: “The monster is born only at this metaphoric crossroads, as an embodiment of a certain cultural moment—of a time, a feeling, and a place.” (*Ibid.*, p. 4). O monstro, que geralmente é socialmente isolado, acaba por incorporar grupos ostracizados em uma determinada época, sociedade e cultura.

Em “Cortes Island”, o processo de amadurecimento da narradora está intimamente ligado ao encontro com esse corpo austero, o outro que a intimida e desperta medo. O tema de uma jovem que inicialmente sente aversão a um ser repulsivo, seja um animal ou monstro, mas que gradualmente se aproxima dele, é recorrente em muitos contos de fadas tradicionais. Essas narrativas, como discutido anteriormente, pertencem ao ciclo do noivo animal. No conto de Alice Munro, observamos uma dinâmica semelhante à encontrada em *A Bela e o Monstro*, de Madame de Beaumont. Enquanto o Monstro, um príncipe transformado por um feitiço de uma fada má, sofre uma metamorfose mágica, a transformação do sr. Gorrie resulta do derrame. Tanto a narradora quanto Bela precisam superar a barreira da repulsa física, o que ocorre de maneira gradual. Sobre o conto de fadas, Warner (1995) comenta: “she [Beauty] has to learn the higher (human) wisdom of seeing past outward appearances, to grasp that monstrousness lies in the eye of the beholder, while the beast turns out to be irresistibly beautiful and the highest good” (*Ibid.*, p. 275).

Alice Munro, como já explorado neste trabalho, não submete seus personagens a um julgamento moral tradicional. Entre as muitas diferenças, essa talvez seja a mais notável em relação às duas histórias. Em *A Bela e o Monstro*, o Monstro conquista Bela por sua amabilidade e generosidade. Em “Cortes Island”, no entanto, Munro oferece uma visão autêntica das complexidades das relações interpessoais. Não são as virtudes do sr. Gorrie que atraem a narradora, mas o modo como ela passa a perceber vestígios do homem que ele foi antes de sua transformação — e esses traços não remetem a virtudes cristãs. A trajetória do sr. Gorrie não é a de um idoso de aparência horrenda que, no fundo, é uma pessoa bondosa, como veremos no desfecho do conto. Ele se assemelha mais a um guerreiro do que a um príncipe:

But then, as I said, I got used to him. He was on a grand scale, with his big noble head and wide laboring chest and his powerless right hand lying on his long trousered thigh, invading my sight as I read. Like a relic, he was, an old warrior from barbarous times. Eric Blood-Axe. King Knut. (Munro, 1998, p. 129)

A medida em que a narradora começa a se sentir à vontade na presença do sr. Gorrie, perdendo o medo de sua figura e ganhando confiança na relação, suas características que antes pareciam ameaçadoras passam a ser evidências de um homem grandioso, heroico. Sua grande estatura, o peito largo e até sua mão sem vida, características que também poderiam ser encontradas em um corpo monstruoso, agora comunicam poder, autoridade. Ela compara o sr. Gorrie a Eric Bloodaxe¹³, guerreiro viking e rei da Noruega no começo do século 10, conhecido por sua brutalidade; e ao Rei Knut, conquistador que governou o Império Anglo-Nórdico no começo do século 11 de maneira estável e próspera. A narradora acrescenta dois versos do poema “Sea-King's Burial”, do poeta britânico Charles Mackay: “My strength is failing fast, said the sea king to his men. I will never sail the seas, like a conqueror again.” (*Ibid.*, p. 129).

Uma imagem poderosa é invocada para evidenciar a decadência do sr. Gorrie: a de um guerreiro que muito fez em vida, mas que agora aguardava a derrocada final. O cheiro do idoso também reforça essa ideia:

His smell, which was not rank but not reduced to infantile soap-and-talcum cleanliness, either —a smell of thick clothing with its residue of tobacco (though he didn't smoke anymore) and of the enclosed skin that I thought of as thick and leathery, with its lordly excretions and animal heat. A slight but persistent smell of urine, in fact, which would have disgusted me on a woman but which seemed in his case not just forgivable but somehow an expression of ancient privilege. When I went into the bathroom after he had been there, it was like the lair of some mangy, still powerful beast. (Munro, 1998, p. 129 e 130)

A descrição olfativa feita pela narradora é visceral: ela menciona couro endurecido, excreções, urina e sarna, lembrando que o encontro com pessoas doentes também pode causar repulsa. Para ela, o que poderia ser repulsivo passa a ser visto como uma lembrança de um passado glorioso, digno de honra. Fica claro que a forte presença do sr. Gorrie resistiu às transformações de seu corpo e, mais do que isso, que seus antigos traços encontraram brechas de expressão através de sua nova condição. O cheiro residual de tabaco, que persiste mesmo sem o estímulo do cigarro, parece ser exalado pelas entranhas do sr. Gorrie, como um lembrete olfativo que recorda quem ele era.

Como já mencionado na introdução de *A Bela e o Monstro* feita no segundo capítulo, o confronto com a presença repulsiva do outro é o ponto que mais aproxima essa história da discussão deste trabalho. A figura do monstro, como Cohen (1996, p. 7) sugere,

¹³ Alcinha que pode ser traduzida como “machado sangrento”.

representa a materialização da diferença, incorporando tudo o que é visto como estranho, externo ou distante, mas que, na verdade, se origina dentro da sociedade. De acordo com o autor, qualquer tipo de alteridade pode ser projetada no corpo monstruoso, pois o monstro serve como um símbolo de diferenças que a sociedade constrói e marginaliza. Podemos enquadrar nesse contexto pessoas com algum tipo de deficiência física ou moribundos. No conto “A Bela e a Fera ou a Ferida Grande Demais”¹⁴, por exemplo, Clarice Lispector faz uma paródia do conto de fadas ao retratar o choque de uma mulher que acaba de sair de um salão de beleza e encontra um homem aleijado com uma ferida na perna.

No contexto dos cuidados em saúde, essa questão se torna especialmente relevante, pois o corpo doente, que tem uma necessidade fundamental de receber cuidados, também pode provocar aversão. A relação entre o conto de fadas e a assistência em saúde foi abordada por Marini (2019) em *Languages of Care in Narrative Medicine*, em que a autora sugere que Bela pode ser vista como uma personificação do cuidado:

She is a woman with empathetic skills, not falling immediately in a passionate love for a hero but discovering on a more intimate ordinary life, a way to cope with the Beast, even reaching the ‘absurd’ position of loving the Beast itself. (*Ibid.*, p. 123)

Marini também sugere que Bela pode ser compreendida como uma representação dos mecanismos de enfrentamento do próprio paciente, que envolvem gentileza, extroversão e otimismo, conduzindo à aceitação do monstro. Nesse sentido, o monstro, que simboliza a doença, torna-se menos ameaçador. Para análise do conto de Munro, a primeira sugestão é mais adequada.

Assim como acontece com Bela, notamos que a transformação no comportamento da narradora em relação ao sr. Gorrie não ocorre porque ele mudou desde o início de sua relação — seu corpo continua sendo tão repulsivo quanto antes. A verdadeira mudança está na percepção da narradora, que, ao ganhar intimidade com o homem de quem cuida, começa a vê-lo de outra forma. O que antes era descrito como um monstro agora se revela como um ser imponente, um guerreiro bárbaro ou uma criatura poderosa. Duncan (2011) observa: “The character of Mr. Gorrie is developed and steadily substantiated, from a hulking, clumsy, baleful presence, to something lordly, capable of commands and obedience” (*Ibid.*, p. 87). O elemento intimidador e violento ainda existe, mas não é

¹⁴ Presente no livro *A Bela e a Fera*, livro póstumo de contos publicado em 1979.

repugnante e nem provoca medo. Vemos isso também no final do conto de fadas, quando Bela encontra o monstro à beira da morte, logo antes de voltar a ser o belo príncipe: “Atirou-se sobre ele, sem sentir qualquer repulsa e, ao ver que seu coração ainda batia, foi buscar água para jogar em sua cabeça” (Beaumont, 2016, p. 34).

A sensibilidade desenvolvida pela narradora ao longo de seus encontros com o sr. Gorrie está enraizada na atenção empática, que se constrói com o tempo. Marini (2019) faz uma ressalva sobre o conceito de empatia no contexto dos cuidados:

The healthy person, still my opinion, will never be, never want to be and never can be in a sick person's shoes (...) we need to try to discover the person with whom we are interacting by listening and observing them as much as possible so that we can affectionately support the person in finding himself/herself with a new way of living with disease. (*Ibid.*, p. 83).

Um dos aspectos mais interessantes que exemplificam como a narradora consegue desenvolver sua relação com o sr. Gorrie está na habilidade de se comunicar com ele. Assim como Jack, o sr. Gorrie perdeu a capacidade de falar após o derrame. E, tal como acontece em “Mrs. Cross and Mrs. Kidd”, em “Cortes Island” vemos o esforço mútuo de comunicação: o sr. Gorrie tenta se expressar, e a narradora se empenha em compreendê-lo. Ao assumir o papel de cuidadora, ela começa a decifrar os "grunhidos" que ele emite, um processo que se refina com o tempo. Inicialmente, ela apenas consegue distinguir sons de aprovação ou desaprovação. Quando lia o jornal para ele, por exemplo, o sr. Gorrie desaprovava sempre que ela errava o nome de um jogador ou se confundia com uma terminologia. Já ao ler a coluna de conselhos femininos, “(...) his face relaxed and he made noises that I took to be appreciative—a kind of gurgling and deep snorting” (Munro, 1998, p. 128). Com o tempo, a comunicação entre os dois se torna mais sofisticada, e a narradora passa a entender ideias inteiras a partir dos sons animais emitidos pelo sr. Gorrie:

I can only describe these noises as grunts, snorts, hawkings, barks, mumbles. But by this time they sounded to me almost like words. They did sound like words. I heard them not only as peremptory statements and demands (“Don't want to,” “Help me up,” “Let me see the time,” “I need a drink”) but as more complicated pronouncements: “Christ, why doesn't that dog shut up?” or “Lot of hot air” (this after I'd read some speech or editorial in the paper). (*Ibid.*, p. 130)

A escolha de termos como "grunhidos", "latidos" e "bufos" na descrição da narradora reforça a ideia de metamorfose do sr. Gorrie em uma figura animalesca e monstruosa. No conto de fadas, o Monstro ainda consegue se comunicar, mas é dito que

ele perdeu parte de sua inteligência com a metamorfose, aproximando-se mais de um animal. Nas duas histórias, o desenvolvimento do relacionamento ocorre por meio de conversas rudimentares, que exigem um esforço considerável por parte da mulher. Em *A Bela e o Monstro*, lemos: “durante o jantar, conversava com bastante bom senso, mas nunca com o que chamamos de traquejo social” (Beaumont, 2016, p. 31).

Como sr. Gorrie perdeu a capacidade de falar, a narradora precisou estar atenta aos sinais não verbais para compreender suas necessidades, incluindo gestos, expressões faciais e as nuances dos sons que ele emitia. Diferentemente de um médico, a narradora não era responsável pelo tratamento ou diagnóstico de Gorrie, mas tinha o dever de cuidar dele na ausência da esposa. Rita Charon (2006) destaca o papel dos clínicos como intérpretes das múltiplas formas de comunicação do paciente:

We clinicians donate ourselves as meaning-making vessels to the patient who tells of his or her situation; we act almost as ventriloquists to give voice to that which the patient emits. I put it that way because the patient cannot always tell, in logical or organized language, that which must be told. Instead, these messages come to us through the patient’s words, silences, gestures, facial expressions, and bodily postures as well as physical findings (...) (Charon, 2006, p. 132)

Em uma ocasião, a narradora sugeriu um passeio ao ar livre, mas, ao perceber sua resistência expressa por meio de sons específicos, compreendeu que ele não se sentia à vontade em ser visto em público: “But he rejected the idea with some noises that made me certain there was something distasteful to him about being wheeled about in public (...)” (Munro, 1998, p. 130). O desenvolvimento dessa sensibilidade é vital para pacientes que, como sr. Gorrie, não podem se comunicar verbalmente.

O clímax da história, que também dá nome ao título do conto, acontece em seguida: o sr. Gorrie pede que a narradora encontre um álbum de recortes entre os vários que mantinha em casa. Quando encontra, ele pede que ela leia duas notícias do *Vancouver Sun*, uma datada de 17 de abril de 1923 e a outra de 4 de agosto de 1923. A primeira notícia dizia que a casa de Anson James Wild, na Ilha de Cortes¹⁵, fora destruída por um incêndio. O corpo de Wild, ex-militar e proprietário dos pomares Wildfruit, foi encontrado carbonizado nos destroços junto a uma lata de querosene. Sua esposa estava fora porque estava em um barco de um amigo que transportava uma carga de maçãs do pomar do marido. O filho do casal fora encontrado ileso após vagar pelo bosque,

¹⁵ A Ilha Cortes existe e faz parte do arquipélago canadense das Discovery Islands, na Colúmbia Britânica.

carregando pedaços de pão. O texto diz que uma investigação seria aberta para determinar a causa do incêndio. A segunda notícia diz que, segundo o inquérito, não houve evidência de ação criminosa no incêndio que vitimou Wild. A presença de uma lata de querosene no local não foi considerada prova suficiente, já que Wild usava regularmente a substância. Seu filho de sete anos não conseguiu fornecer informações claras sobre o incêndio, tendo apenas memórias confusas do ocorrido. De início, a criança disse que seu pai lhe dera pão e maçãs e o mandara caminhar até um local, mas ele se perdera. A sra. Wild estava fora de casa na época, viajando para a Ilha de Vancouver no barco de James Thompson Gorrie. A morte de Wild foi considerada acidental, com causa desconhecida.

Munro utiliza a letra em itálico para expressar o que a narradora acreditava que o sr. Gorrie queria comunicar:

Close up the book now.

Put it away. Put them all away.

No. Not like that. Put them away in order. Year by year. That's better. Just the way they were.

Is she coming yet? Look out the window.

Good. But she will be coming soon.

There you are, what do you think of that?

I don't care. I don't care what you think of it.

Did you ever think that people's lives could be like that and end up like this?

Well, they can. (Munro, 1998, p. 134)

No parágrafo seguinte, a narradora menciona que não contou nada ao marido, apesar de geralmente compartilhar os acontecimentos do dia com ele. O conto não especifica o que ocorre depois; não sabemos quais são seus pensamentos ou como os eventos se desenrolam. Sabemos apenas que, algum tempo depois, ela consegue um emprego em uma biblioteca onde havia deixado seu contato antes de trabalhar com os Gorrie. Embora os detalhes sobre o ocorrido em Cortes Island sejam vagos, há indícios de que o incêndio foi intencional. É importante dizer que, em uma conversa anterior, a sra. Gorrie contara à narradora que há muitos anos vivera em Cortes Island, o que confirma a ideia de que a sra. Wild é agora a sra. Gorrie. Pode-se conjecturar que o sr. Gorrie e sua amante incendiaram a casa, ou que o sr. Wild, ao descobrir o caso extraconjugal da esposa, ateou fogo à própria casa e se suicidou, orientando o filho Ray a fugir antes. Outra possibilidade é que tudo tenha sido um acidente, mas que certamente afetou profundamente o sr. Gorrie.

Frank (2006) menciona que as doenças graves representam a perda do "destino e do mapa" que antes direcionavam a vida do paciente, forçando-os a pensar de maneiras diferentes sobre as próprias vidas. Esse aprendizado, afirma o autor, se dá ao narrar suas próprias histórias, ao captar as reações das outras pessoas e ao experimentar o ato de compartilhar essas experiências. Nesse sentido, pessoas com doenças contam suas histórias porque precisam delas para si e para guiar os outros:

People tell stories not just to work out their own changing identities, but also to guide others who will follow them. They seek not to provide a map that can guide others –each must create his own– but rather to witness the experience of reconstructing one's own map. (*Ibid.*, p. 17)

A história que o sr. Gorrie conta com os recortes em um álbum é mais do que uma parte importante de sua própria vida; é a narrativa de sua decadência. Esse aspecto fica particularmente evidente quando a narradora se sente confrontada pela história, como se ele formulasse a pergunta “*Did you ever think that people’s lives could be like that and end up like this? Well, they can*” (Munro, 1998, p. 134). Em seu estado debilitado, o sr. Gorrie queria mostrar quem ele foi e do que era capaz. Mais do que isso, ele parecia ansioso para provar que aquelas tardes pacatas em que a narradora lia o jornal para um idoso paralisado representavam apenas uma pequena parte de sua história. Sim, ele era aquele homem grande, pesado e debilitado. Mas ele também era James Thompson Gorrie, amante da sra. Wild.

A relação entre a narradora e o sr. Gorrie pode ser comparada ao tipo de teste presente em *A Bela e o Monstro*. No conto, o Monstro permite que Bela visite seu pai, mas, influenciada pelas irmãs, ela acaba permanecendo por mais tempo do que havia prometido. Embora pudesse ficar com sua família, já que o Monstro não a ameaçava mais, Bela decide voltar por amor. Da mesma forma, o segredo compartilhado pelo sr. Gorrie tem um efeito semelhante: após o desenvolvimento de uma relação mais próxima, ele se revela de maneira crua, como se questionasse se a narradora poderia aceitar quem ele realmente é. É a liberdade de se mostrar por completo, oferecendo à outra pessoa a opção de rejeitá-lo. A narradora parece ter passado por esse teste, pois, como veremos no final do conto, ela mantém seu afeto pelo sr. Gorrie. Na construção narrativa hábil de Munro, o fato de falarmos possivelmente de um crime fica em segundo plano.

Quando a narradora consegue um novo emprego, a sra. Gorrie reage com fúria ao saber que ela pretende deixar o trabalho de cuidadora. A idosa se torna ainda mais hostil,

acusando-a de roubo e disparando insultos. Pouco tempo depois, a narradora e seu marido encontram um apartamento e se mudam. Durante a mudança, ela expressa o desejo de se despedir do sr. Gorrie, mas o marido a convence de que é melhor não o fazer. A história, narrada muitos anos após os acontecimentos, termina com uma confissão: a narradora afirma que quase nunca pensou na sra. Gorrie, mas que frequentemente encontrava o sr. Gorrie em seus sonhos.

But Mr. Gorrie showed up in my dreams. In my dreams I seemed to know him before he knew her. He was agile and strong, but he wasn't young, and he didn't look any better than he did when I had read to him in the front room. Perhaps he could talk, but his talk was on the level of those noises I had learned to interpret—it was abrupt and peremptory, an essential but perhaps disdained footnote to the action. And the action was explosive, for these were erotic dreams. (Munro, 1998, p. 141)

Não vamos focar na minúcia da interpretação desses sonhos, que podem ser analisados com a ajuda de inúmeras teorias psicanalíticas –essas explicações fogem ao propósito deste trabalho. Se pensarmos na relação com o conto de fadas, a união do casal representa estágio final do amadurecimento de Bela, que consegue superar sua aversão e unir-se matrimonialmente ao monstro, que agora é um príncipe. A união sexual da narradora com o sr. Gorrie, ainda que aconteça só em sonhos, também simboliza o contato bem-sucedido com o outro repulsivo, desafio crucial para sua nova vida adulta. Warner (1995) resume bem essa questão explorada no conto de Madame de Beaumont:

At a fundamental level, 'Beauty and the Beast' in numerous variations forms a group of tales which work out this basic plot, moving from the terrifying encounter with Otherness, to its acceptance, or, in some versions of the story, its annihilation. In either case, the menace of the Other has been met, dealt with and exorcized by the end of the fairy tale; the negatively charged protagonist has proved golden, as in so many fairy tales where a fierce bear or loathsome toad proves a Prince Charming. The terror has been faced and chased; the light shines in the dark places. (*Ibid.*, p. 226-227)

Para o que interessa nossa análise, podemos explorar mais alguns aspectos do sonho, como os fatos de eles acontecerem em Cortes Island e de o sr. Gorrie ainda apresentar suas características do corpo doente (“His pungent smell, his jelly eye, his dog's teeth.”; Munro, 1998, p. 141) misturadas à vitalidade de sua juventude. Essa sobreposição de cenários revela que a história do sr. Gorrie parece ter imprimido na autora o que ele desejava: mostrar que ele era mais do que um idoso que sofrera um derrame. Além disso, quando diz “It seemed to be working both ways, as if he had brought me there, too, and it was his experience as much as it was mine” (*Ibid.*, p. 142), é apoiada a

ideia de que uma cumplicidade mútua foi desenvolvida, relação reforçada pelo segredo que o sr. Gorrie compartilhou. A narradora, até onde sabemos, não contou a história para ninguém, e, na narrativa, não escreveu seu julgamento sobre o que achava que realmente acontecera. No final, é visível que ela ainda nutre afeição pelo sr. Gorrie, já que gostaria de ter se despedido dele.

Em diversos contos, Alice Munro explora as complexas dinâmicas entre cuidador e pessoa cuidada, como destaca DeFalco (2012), que observa a frequência de cuidadoras jovens, geralmente sem treinamento formal, que assumem essas funções por necessidade financeira. Essas mulheres são contratadas para realizar tarefas consideradas desagradáveis, que outras pessoas não podem ou não querem executar. DeFalco ressalta que, em algumas narrativas de Munro, a chegada de uma cuidadora ou enfermeira pode gerar conflitos no ambiente doméstico já fragilizado pela doença de um membro da família. Esse cenário vulnerável torna-se ainda mais suscetível a tensões com a introdução de uma figura externa: “But Munro stories tend to stress the potentially threatening authority of the capable home health-care worker within families disrupted by illness and disability” (*Ibid.*, p. 381).

Em seu artigo, a autora menciona brevemente que a relação de cuidado estabelecida entre a narradora e o sr. Gorrie em “Cortes Island” é problemática, com o que não concordamos. No conto, temos um caso de relação construída de forma respeitosa por ambos os lados, apesar de inicialmente difícil. O final do texto, que pode sugerir uma relação problemática, não parece alterar o que aconteceu no período em que a narradora trabalhou na casa dos Gorrie. Durante esse tempo, ela se esforçou para compreender o que ele queria expressar, respeitou seus limites e ajudou a cumprir seus pequenos desejos diários. Esse relacionamento contrasta com a amizade entre a sra. Cross e Jack, em que a sra. Cross, negligenciada em suas próprias necessidades, não conseguia atender às demandas de Jack, mas sim ao que ela julgava ser importante para ele.

O Monstro, na história clássica, passa por duas metamorfoses: a primeira, que o transforma em um ser monstruoso, e a segunda, que o restaura à sua forma original de príncipe. Ele retorna a ser quem era, o que contrasta com o sr. Gorrie, que também sofre duas metamorfoses, mas não recupera seu estado anterior. Ao longo do conto, acompanhamos essas transformações pelo olhar da narradora: a primeira ocorre com o derrame, que o transforma em uma figura assustadora e monstruosa; a segunda surge com o amadurecimento da narradora como cuidadora, quando ela começa a vê-lo como um

guerreiro, ainda que decadente e animalizado, em vez de uma criatura que provocava medo.

Além dessas duas metamorfoses, podemos identificar uma terceira: a da própria narradora, cujo olhar se transforma à medida que ela amadurece e se prepara para lidar com os desafios da vida adulta que tanto a inquietavam. O receio inicial que ela nutria pelo sr. Gorrie pode ser compreendido tanto pela posição marginalizada que ele ocupava na sociedade quanto pelos conflitos internos que ela mesma enfrentava. Como aponta Cohen (1996), o monstro é uma figura que pode incorporar múltiplas categorias de medo e ansiedade. O cuidado compassivo que a narradora oferece ao sr. Gorrie, embora não tenha o poder de restaurar quem ele fora antes do derrame, é suficiente para reconhecer a pessoa que ele havia sido. Esse cuidado reconhece e aceita que ele jamais retornará a sua forma anterior.

3.3. “Comfort”

Alice Munro começa “Comfort”, conto do livro *Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage*, publicado em 2001, falando sobre o suicídio de um homem de 62 anos gravemente doente. A história não levanta discussões sobre a moralidade de tal ato —o que sabemos é que o homem, Lewis, já planejava o suicídio e que sua esposa, Nina, concordara. Mesmo sendo um tópico relevante para os estudos das humanidades médicas, a representação literária do suicídio apresenta tantas particularidades e suscita tantos questionamentos éticos que não se torna relevante para este estudo. Apesar de o suicídio, que marca o fim da vida de Lewis, aparecer no começo do conto, a narrativa tem idas e vindas no tempo, mostrando como ele era antes e como lidou com o início e progressão da doença. Além disso, o conto é um bom exemplo para explorarmos aspectos relativos às expectativas e frustrações que uma pessoa experimenta quando alguém próximo passa por transformações decorrentes de uma doença grave. São estes os aspectos sobre os quais o enfoque desta análise recairá.

Nina, uma professora de latim aposentada, retorna à casa para descobrir que seu marido havia ingerido analgésicos para provocar sua própria morte. A morte em si não foi uma surpresa, já que o suicídio já havia sido planejado e mutuamente acordado. O plano, no entanto, não definia um dia exato e nem detalhava os pormenores: “The plan had been agreed to, but always as a thing that could happen—would happen—in the future” (Munro, 2001, p. 108). Nina imaginava que estaria presente e que eles teriam algum tipo

de cerimônia juntos. Ela só não levava em consideração o fato de que Lewis detestava cerimônias e de que sua presença ali também poderia trazer riscos, já que ajudar ou incitar uma pessoa a se matar é crime. Nina passa então a procurar o bilhete que esperava que o marido tivesse escrito, embora acreditasse já ter as respostas para todas as perguntas que o suicídio levantava:

She looked for a note. What did she think it would say? She didn't need instructions. She certainly did not need an explanation, let alone an apology. There was nothing a note could tell her that she didn't know already. Even the question, Why so soon? was one she could figure out the answer for by herself. They had talked—or he had—about the threshold of intolerable helplessness or pain or self-disgust, and how it was important to recognize that threshold, not slide over it. Sooner, rather than later. (*Ibid.*, p. 103)

A partir do trecho acima, descobrimos que Lewis planeja o suicídio por não querer ultrapassar um limite estabelecido por ele. O limite envolve dor, desamparo e a repugnância que sentia por si mesmo, o que mostra que a doença, mais do que modificar seu corpo e suas funções, alterou a forma como Lewis se enxergava. Mais do que querer o suicídio para colocar fim ao sofrimento físico causado pela doença, ele desejava acabar com o sofrimento psíquico de se enxergar naquela situação. Também vemos que Nina, apesar de não ter se oposto ao desejo de Lewis, não necessariamente pensava da mesma maneira. Isso fica claro quando o narrador diz “They had talked—or he had (...)”. O que fica implícito é que Lewis falou e Nina apenas consentiu.

Ainda não sabemos qual é a doença de Lewis neste ponto da história, mas consideramos importante referi-la desde já para melhor proveito da análise. A doença em questão é a esclerose lateral amiotrófica (ELA), “(...) uma doença neurodegenerativa de rápida progressão caracterizada pela degeneração dos neurônios motores no cérebro e na medula espinhal, levando à atrofia e paralisia muscular.” (Tozani e Siqueira, 2023, p. 2). É uma doença crônica, degenerativa e sem cura. O físico Stephen Hawking¹⁶, que morreu em 2018, foi um dos responsáveis pelo aumento da conscientização sobre a doença. O único músculo de Hawking que não ficou paralisado foi o da bochecha, que ele usava para controlar um sintetizador de voz.

¹⁶ Apesar de ter sido uma das pessoas mais conhecidas com a doença, Stephen Hawking, a quem a doença foi diagnosticada quando tinha pouco mais de 20 anos, não é o melhor exemplo para caracterizar o que comumente acontece com pessoas com ELA: “ALS predominantly affects people aged 50-60 years, and only 5% of patients experience onset before the age of 30 years. The prognosis for younger patients is far better than for those diagnosed in middle or old age. The fact that Hawking lived with this terminal disease for so long was unprecedented. His ALS progressed more slowly than expected and eventually burnt itself out.” (Kuo, 2019, p. 1).

Enquanto procura pelo bilhete, Nina se lembra que o pijama azul-escuro que o marido usava naquela manhã foi comprado por ela algumas semanas antes, porque ele reclamara do frio, “(...) he who had never been cold in bed before” (Munro, 2001, p. 104). Fornecendo a informação de que Lewis nunca sentira frio na cama antes de adoecer, a narrativa mais uma vez reforça as discrepâncias entre o antes e o depois da doença, o que contribui para a ideia que se forma sobre uma disrupção radical na vida de Lewis. É também um dos indícios que apontam o caminho da metamorfose. No trecho abaixo, vemos que, após a morte de Lewis, Nina consegue enxergar melhor como as mudanças no corpo do marido foram significativas:

The last couple of months had altered him a great deal—it was really only now that she saw how much. When his eyes had been open, or even when he had been sleeping, some effort of his had kept up the illusion that the damage was temporary—that the face of a vigorous, always potentially aggressive sixty-two-year-old man was still there, under the folds of bluish skin, the stony vigilance of illness. (*Ibid.*)

A resistência de Lewis às mudanças causadas por sua condição de saúde pode ser observada no que Nina chama de esforço para manter a ilusão de que os danos causados pela doença eram temporários. O empenho de Lewis era direcionado para criar a ilusão de que doença seria apenas uma máscara que recobria seu verdadeiro rosto, sentido que é reforçado a partir da sobreposição de camadas: por baixo, a face original e verdadeira, o rosto vigoroso e potencialmente agressivo; por cima, as dobras de pele azulada, a vigilância pétrea da doença que não permitia a expressão do rosto verdadeiro. Sobre o simbolismo da máscara, Chevalier e Gheerbrant (2020) referem: “A personalidade do portador em geral não é modificada; o que significa que o Self é imutável, que ele não é afetado por essas manifestações contingentes” (*Ibid.*, p. 666). A ilusão de Lewis, portanto, era também uma maneira de proteger o seu verdadeiro eu, que deveria permanecer inalterado por todas as transformações físicas causadas pela doença. A resistência, uma das características fundamentais de Lewis, como veremos ao longo do desenrolar da história, é também uma resistência à metamorfose imposta pela doença. Quem veste uma máscara pode retirá-la a qualquer momento, sem prejuízos permanentes. Leopardi (2021) afirma: “Transposed onto literature, metamorphosis becomes a means to explore uncertainty, anxieties and paranoias related to change, and the grievous consequences of resisting transformation.” (*Ibid.*, p. 2).

Lewis resiste à transformação no que parece ser uma luta interna contra a doença, o que a socióloga Kathy Charmaz (1995, p. 663) afirma ser diferente de lutar com a

doença. Na primeira, a doença é vista como um inimigo que deve ser derrotado; a pessoa quer restaurar um senso de identidade anterior, que agora está ausente. Na luta contra a doença, a pessoa não consegue enfrentar nem aceitar as restrições e mudanças de identidade impostas pela nova condição. Já o lutar com a doença significa que elas lutam para manter o funcionamento de seus corpos e para manter a normalidade da vida na medida do possível. Ao lutar com a doença, essas pessoas conseguem integrar os aspectos da realidade de seus novos corpos em suas vidas e em seu autoconceito. A descrição abaixo detalha como a doença atacava o corpo de Lewis, contribuindo para a ideia de luta contra a enfermidade:

The disease had three styles of onset. One involved the hands and arms. The fingers grew numb and stupid, their clasp awkward and then impossible. Or it could be the legs that weakened first, and the feet that started stumbling, soon refusing to lift themselves up steps or even over carpet edges. The third and probably the worst sort of attack was made on the throat and tongue. Swallowing became unreliable, fearful, a choking drama, and speech turned into a clotted flow of importunate syllables. (Munro, 2001, p. 105)

O retrato consegue apresentar um pouco da dimensão do sofrimento de Lewis, principalmente ao mostrar que a doença impossibilitava até mesmo ações básicas, como agarrar objetos, passar por um tapete e engolir. Muitas das nossas ações, principalmente as ações rotineiras do dia a dia, são feitas a partir do hábito, e não da reflexão consciente. No trecho, vemos que o corpo de Lewis agora torna-se um obstáculo até na menor das atividades, o que o leva a refletir sobre todas as pequenas ações diárias. Com a leitura do trecho, fica evidente a primeira perda das cinco que caracterizam a doença descrita por Toombs (1987): a perda de integridade.

Illness is primarily experienced as a fundamental loss of wholeness, a loss of wholeness that manifests itself in several forms. (...) The body can no longer be taken for granted or ignored. It has seemingly assumed an opposing will of its own, beyond the control of the self. Rather than functioning effectively at the bidding of the self, the body-in-pain or the body-malfunctioning thwarts plans, impedes choices, renders actions impossible. (*Ibid.*, p. 229)

Na continuação do parágrafo, é dito que a doença afetou apenas os músculos voluntários, poupando o coração e o cérebro. Seus sentidos, personalidade e, principalmente, inteligência permaneceram intactos e afiados: "The brain kept busy monitoring all the outlying shutdown, toting up the defaults and depletions. Wasn't that to be preferred?" (Munro, 2001, p. 105). A pergunta no final do parágrafo levanta uma dúvida inquietante para Lewis: era preferível que a cognição permaneça aguçada ou que

acompanhe a decadência do corpo, para que ele não tivesse plena consciência da deterioração de suas funções? A resposta é dada no início do parágrafo seguinte: “Of course, Lewis had said. But only because of the chance it gives you, to take action.” (*Ibid.*). A fala de Lewis revelava que ele se sentia aprisionado em um corpo que, progressivamente, se tornava paralisado, enquanto seu cérebro, ainda lúcido, percebia e contava cada uma dessas perdas. Com sua inteligência afiada, ele entendia que sua condição estava destinada a se deteriorar cada vez mais rapidamente. Ele, então, tinha a oportunidade de agir em relação a isso – e, no caso dele, agir significava o suicídio. Se sua cognição também estivesse se deteriorando, talvez ele não tivesse a capacidade de tomar essa decisão. Esse descompasso entre cognição e funções motoras intensifica a perda de integridade entre corpo e eu – se a mente continua a mesma, ativa e afiada, mas o corpo perde a capacidade de fazer até o mais básico dos movimentos, há uma falta de correspondência entre os dois. A natureza agressiva da doença Lewis contribui para o sentimento de fragmentação que pessoas gravemente doentes enfrentam, como Carel (2016) nota ao falar sobre o processo de adoecimento:

A new world is created, a world without spontaneity, a world of limitation and fear: a slow, encumbered world to which the ill person must adapt. Many people experience this loss of spontaneity through ageing. In illness this opaque and alien world can emerge overnight. (*Ibid.*, p. 76 - 77).

O que Carel atesta pode ser observado na narrativa quando a história volta ainda mais no tempo para contar como a doença surgiu. Com uma simples fraqueza muscular nas pernas, Lewis decidiu, a contragosto, se inscrever em uma aula de ginástica para idosos. A situação piorou, resultando em dificuldades para caminhar, o que o levou ao diagnóstico de esclerose lateral amiotrófica. Munro utiliza o ritmo das estações para marcar a rápida decadência de Lewis, sinalizando que, assim como o verão saía para dar lugar ao outono, ele também rumava em direção ao inverno de sua vida: “Early in the summer, he was walking with two canes. By the end of summer he was not walking at all” (Munro, 2001, p. 105). Esse sentido é reforçado pelo que é dito ainda nos primeiros parágrafos da história: “And every day a new step towards winter, an increased frugality, a withering” (*Ibid.*, p. 102).

Embora suas mãos ainda funcionassem para tarefas simples e sua fala parecesse normal para sua esposa, as visitas tinham dificuldade para compreendê-lo. De qualquer maneira, Lewis decidiu que não queria mais receber visitas. Sua dieta foi ajustada para

facilitar a deglutição, e ocasionalmente ele passava dias sem problemas para engolir. Nina perguntou se ele não queria usar uma cadeira de rodas, sugestão que ele aceitou sem se opor. Nina chegou a pensar que Lewis talvez estivesse aceitando melhor sua doença, talvez até desconsiderado a ideia de cometer suicídio:

They no longer talked about what they called the Big Shutdown. She had even wondered if they—or he—might be entering a phase she had read about, a change that came on people sometimes in the middle of a fatal illness. A measure of optimism struggling to the fore, not because it was warranted, but because the whole experience had become a reality and not an abstraction, the ways of coping had become permanent, not a nuisance. (*Ibid.*, p. 105)

Nina esperava que, com o tempo, a doença se tornasse uma parte mais concreta da vida de Lewis, integrando-se ao cotidiano de forma que ele pudesse aceitar que essa era sua nova realidade. Quando Nina fala sobre a expectativa de que a experiência da doença passe de ser uma abstração para se tornar uma realidade, ela fala sobre o que Charmaz (1995) chama de adaptação à doença. Ao se adaptar, a pessoa altera a vida e a si mesma para acomodar as perdas físicas e recupera o senso de unidade do corpo e do eu diante das perdas provocadas pela doença: “Adapting implies that the individual acknowledges impairment and alters life and self in socially and personally acceptable ways. (...) Thus, ill people adapt when they try to accommodate and flow with the experience of illness.” (*Ibid.*, p. 657).

A adaptação ocorre em três estágios. O primeiro consiste na experiência vivida do corpo alterado, em que a pessoa consegue perceber as mudanças físicas decorrentes da doença. Mais do que isso, elas começam a notar que essas mudanças afetam as ações do dia a dia, comparando o corpo atual, doente, com o passado, saudável, avaliando as diferenças e medindo os custos e riscos das atividades cotidianas. Com a incapacidade de reconhecimento e de confiança no corpo e em suas funções, e, conseqüentemente, no cumprimento de ações cotidianas, as suposições sobre o corpo e o eu são abaladas —há a quebra de unidade entre o eu e o corpo. É uma fase carregada de sentimentos angustiantes: “Distressing bodily sensations and impaired functions as well as disquieting feelings about body and self give rise to defining bodily change” (*Ibid.*, p. 662).

O segundo estágio está relacionado a mudanças na identidade. As pessoas sentem suas perdas, pensam sobre suas vidas e avaliam os custos e benefícios de abandonar atividades e responsabilidades, e, portanto, identidades. Quando os custos para seus corpos e relacionamentos excedem os ganhos, elas abandonam identidades que antes

valorizavam. Pessoas com doenças graves fazem concessões de identidade, optando por uma identidade em detrimento de outra, à medida que avaliam suas situações, perdas e ganhos. Mesmo quando são forçadas a aceitar uma identidade inferior à anterior, muitas vezes conseguem enxergar suas decisões como positivas para a vida que estão vivendo. Fazer essas concessões é quase uma estratégia de sobrevivências: “In order to handle their lives, they must integrate self and illness without having it consume their self-concepts.” (*Ibid*, p. 671)

Por último, render-se ao corpo doente significa o fim da busca por controle sobre a doença. É estar consciente do próprio corpo doente e aceitá-lo: “Through surrendering, the person anchors bodily feelings in self. No longer does he or she ignore, gloss over, or deny these feelings and view the ill body as apart from self.” (*Ibid*, p. 672). Neste ponto, a pessoa vê a doença como parte integrante da experiência subjetiva e como algo integrado ao eu, como aponta a autora.

O processo de adaptação à doença, conforme descrito por Charmaz, pode ser comparado a uma metamorfose, pois envolve uma transformação multifacetada na vida de uma pessoa que enfrenta uma doença grave. Essa metamorfose marca uma clara distinção entre o estado anterior e o posterior à mudança, resultando em um novo estado de ser no qual a pessoa se ajusta às suas novas circunstâncias. Para ilustrar essa relação, podemos recorrer ao mito de Dafne, como contado por Ovídio (2017), que é notável por sua flexibilidade e por permitir diversas interpretações (Giraud, 2016).

Perseguida pelo apaixonado Febo, a ninfa Dafne percebe que não conseguirá mais escapar do deus: “Consumida as forças, ela empalidece. Vencida pela cansaça de tão veloz fuga (...)” (Ovídio, 2017, p. 83). Neste momento, Dafne reconhece uma limitação em si mesma. Para preservar sua virgindade, seu maior desejo, ela precisa encontrar uma solução que não dependa apenas de sua velocidade para fugir de Febo. Este reconhecimento marca o primeiro estágio da adaptação: a percepção das limitações do próprio corpo, que a impulsiona rumo à metamorfose. Dafne, então, clama a seu pai, o deus-rio Peneu, para que destrua e transforme sua aparência, que é responsável pela paixão de Febo. Ela é transformada em uma árvore, ainda bela e brilhante, mas agora imóvel. Com essa transformação, Dafne perde uma de suas características mais marcantes, a velocidade, mas conserva outras. Mais importante ainda, ela conquista a virgindade eterna. Este processo de transformação envolve perdas, ganhos e mudanças de identidade, caracterizando o segundo estágio da adaptação. Assim como as pessoas

doentes fazem concessões de identidade, Dafne abdica de sua forma humana em favor de uma nova identidade que melhor se alinha com seus valores e desejos. Finalmente, mesmo em sua forma de loureiro, Dafne continua a rejeitar o toque de Febo, mas aceita ser a árvore consagrada ao deus: “O loureiro anuiu com a fronde nova e o deus viu-o agitar a copa como se fosse a cabeça” (*Ibid.*, p. 85). Em sua nova forma, Dafne consente em ser parte da vida de Febo, mas em seus próprios termos. Este é o último estágio da adaptação, em que Dafne aceita e integra sua nova realidade, reconhecendo sua nova identidade como parte integrante de seu ser. A aceitação final simboliza a metamorfose completa e bem-sucedida, em que a nova forma é integrada a sua existência.

A metamorfose de Dafne foi desejada apenas como uma forma de escapar de uma situação indesejada e ameaçadora, não como uma busca por uma melhoria em sua condição anterior —ela não teria pedido pela transformação se Febo não tivesse se apaixonado por ela. Galinsky (1975) observa que, em muitas histórias, a metamorfose serve como uma salvação de um destino trágico, usando Dafne como exemplo. O autor, citando Fränkel (1945), sugere que um dos motivos pelos quais Ovídio se interessou pelo tema da metamorfose é que ela oferece uma alternativa não trágica à morte. No caso de Lewis, seu processo de metamorfose difere do de Dafne, principalmente porque ele não consegue se adaptar às suas circunstâncias, o que o leva ao suicídio. Embora Lewis, como Dafne, não tenha desejado a situação imposta, ele não conseguiu encarar a metamorfose como objeto de desejo para se adaptar e viver da melhor maneira possível dentro de suas limitações. Sua incapacidade (ou impossibilidade) de adaptação tornou sua metamorfose ainda mais dramática.

O desenrolar do conto enfatiza esta resistência de Lewis como um de seus atributos mais pertinentes, a partir de uma história que começou um pouco antes de seu diagnóstico. A escola em que ele dava aulas de biologia começa a receber panfletos e cartas exigindo que a versão bíblica da criação também seja ensinada na sala de aula. Lewis lida com alunos que questionam suas aulas de ciências e até boicotam suas aulas, exigindo que as explicações científicas e religiosas tenham tempo igual. Ele permanece firme em sua decisão de ensinar apenas ciência, mas a tensão aumenta quando pais e membros da comunidade religiosa local assinam uma petição para exigir que a perspectiva criacionista seja considerada na escola. O diretor, ainda que apoie Lewis, pede que ele escreva um texto razoável, afirmando que algumas pessoas acreditam numa coisa, enquanto outros, em outra. O professor responde ao pedido com uma provocação: “I will

read the whole book of Genesis aloud if you like, and then I will announce that it is a hodgepodge of tribal self-aggrandizement and theological notions mainly borrowed from other, better cultures” (Munro, 2001, p. 115). Lewis então escreve uma carta ao jornal local defendendo suas crenças científicas fazendo deboche da visão criacionista. A situação culmina com Lewis escrevendo uma carta de demissão alegando problemas de saúde, o que era verdade. Naquela época, Lewis já vinha sentindo fraqueza nas pernas, o que o fazia tremer e ansiar por sentar-se enquanto lecionava. Ele se apoiava no encosto da cadeira para manter o equilíbrio e temia tropeçar até mesmo em pequenos obstáculos. Inicialmente, pensou que sua condição fosse psicossomática, mas ao ser diagnosticado com esclerose lateral amiotrófica, se sentiu aliviado: “I was afraid I was neurotic, but I only have amyotrophic lateral sclerosis.” (*Ibid*, p. 116).

No conto, Munro critica tanto aqueles comprometidos com os dogmas do ceticismo quanto com os da religião (Hesford, 2012). O mesmo Lewis que foi cercado por grupos criacionistas não conseguia aceitar o interesse de sua esposa por temas religiosos, ainda que estivessem relacionados com questões artísticas. Quando Nina lê o livro do Gênesis, fica fascinada pela beleza literária do texto, apesar de isso não fazer dela uma pessoa mais crente. Hesford observa que, enquanto a recusa de Lewis em misturar o sagrado com o profano lhe custa o emprego, na perspectiva de Nina, os dois se misturam naturalmente.

Ao longo do texto, fica evidente que Nina tem problemas com a personalidade inflexível do marido. Anos antes, em uma conversa entre amigos, Lewis e Kitty, uma anglicana fervorosa, começam a discutir, e Nina, cansada do conflito, sai para tomar ar. Lá fora, ela encontra Ed, o marido de Kitty: "Is that how Ed and Nina feel? Sick of those others, or at least sick of argument and conviction. Tired of the never-letting-up of those striving personalities." (Munro, 2001, p. 123). Ed dá um beijo no pescoço de Nina, o que deixa implícito que eles tiveram algum tipo de envolvimento romântico.

No presente da narrativa, Ed, que é o embalsamador responsável por preparar o corpo de Lewis após sua morte, entrega a Nina um bilhete encontrado no bolso do pijama de seu marido. O bilhete contém versos de um poema chamado "The Battle of the Genesisites and the Sons of Darwin for the Soul of the Flabby Generation.", uma sátira à situação ocorrida na escola. Nina encontra conforto não nas palavras escritas por Lewis, mas nas palavras ditas por Ed e no ato de espalhar as cinzas do marido em uma vegetação à beira da estrada. No final, observamos mais uma vez a ligação com as estações:

Doing this was like wading and then throwing yourself into the lake for the first icy swim, in June. A sickening shock at first, then amazement that you were still moving, lifted up on a stream of steely devotion—calm above the surface of your life, surviving, though the pain of the cold continued to wash into your body. (*Ibid.*, p. 130).

Para Nina, jogar as cinzas de Lewis era como o começo do verão que ainda era afetado pelo frio. Para ela, era também o começo de uma nova vida, ainda que permeada pela dor da perda. Carel (2016) afirma que a doença de um cônjuge também é experienciada pelo outro, ainda que de uma maneira diferente:

For example, in a case where one's spouse becomes chronically ill and increasingly limited in what she can do, it is 'our life', 'our projects', 'our meaningful activities' that are curtailed, rather than just those of one partner. There is a sense in which both partners have an illness experience, albeit an importantly different kind of experience. (*Ibid.*, p. 47)

Nina vive a ambivalência de seu luto, que a faz enfrentar tanto a dor do suicídio indesejado de Lewis quanto o alívio de se ver livre dos problemas causados por ele. Ainda assim, é notável como ela lida com as situações relacionadas à doença e à morte de Lewis, respeitando seus desejos, mesmo que não fossem os dela. Ela cuidou do marido conforme suas vontades, aceitou seu suicídio e não revelou a ninguém que ele havia tirado a própria vida, acreditando que era o que ele gostaria. Além disso, recusou-se a realizar uma cerimônia de despedida, conforme solicitado pelo diretor da escola.

O fio condutor de "Comfort", conforme nossa leitura, é a resistência que permeia a vida de Lewis e os impactos que isso causa na vida de Nina. Essa resistência é explorada tanto em sua vida profissional, mostrando como ele se recusa a aceitar uma visão diferente da sua, quanto em sua vida pessoal, evidenciando sua incapacidade de se adaptar à nova realidade da doença. Fica claro, no entanto, que algumas mudanças não pedem permissão para acontecer, impondo-se sobre qualquer pessoa, em qualquer situação. Segundo Leopardi (2021, p. 2), as histórias de metamorfose também nos lembram que, por mais que tentemos, algumas experiências e eventos sempre escaparão de nossa obsessão por controle. Lewis não deixou de passar pela metamorfose só porque não quis fazer concessões sobre sua própria identidade. Seu corpo mudou radicalmente, assim como sua vida. Ele mesmo, embora não quisesse admitir, já não era a mesma pessoa, pois tudo que o definia agora era vivido pelas lentes da doença. A resistência tornou o processo ainda mais doloroso para Lewis, que teve que conviver, ainda que por pouco tempo, com o desgosto que sentia por si mesmo e por seu corpo, e para sua esposa. A comparação com

a história de Dafne demonstra que a adaptação requer flexibilidade; não é possível obter apenas vantagens. Para ganhar algo, é preciso ceder em algum aspecto.

3.4. “The Peace of Utrecht”

Considerado um marco pela própria Alice Munro, o conto "The Peace of Utrecht" apresenta uma mescla de elementos autobiográficos e ficção ao abordar a doença de Parkinson, que também acometeu a mãe¹⁷ da autora. A mãe doente é um tema que reaparece em outras histórias, notadamente em "Dear Life", "The Ottawa Valley" e "Winter Wind". A história foi incluída no livro *Dance of the Happy Shades*, primeira coletânea de Munro, publicada em 1968. O conto é narrado por Helen, que visita sua cidade natal, a pequena Jubilee, um ano após a morte de sua mãe. Agora com dois filhos, ela é atormentada pelo sentimento de culpa por ter deixado a cidade enquanto a irmã mais velha, Maddy, cuidou sozinha da mãe doente:

Maddy was the one who stayed. First, she went away to college, then I went. You give me four years, I'll give you four years, she said. But I got married. She was not surprised; she was exasperated at me for my wretched useless feelings of guilt. (Munro, 1998, p. 187)

Sair de Jubilee era uma vontade de ambas, o que faz com que Helen se sinta ainda mais culpada por ter conseguido alcançar o que elas planejavam na infância. A culpa que Helen carrega não é corroborada por Maddy: “She said that she had always meant to stay” (*Ibid.*, p. 187). A narradora intercala acontecimentos recentes, que se desdobram durante a visita que ela e seus filhos fazem à irmã, com as recordações da mãe doente. As lembranças de Helen são impregnadas pelos sentimentos de vergonha e aversão que as duas sentiam pela mãe e pelo seu comportamento dissimulado durante a doença.

O doente monstruoso também aparece no conto. Maddy, tentando aliviar a culpa da irmã, dizia: “She said that Mother no longer ‘bothered’ her. ‘Our Gothic Mother,’ she said, ‘I play it out now, I let her be. I don’t keep trying to make her human any more. You know.’”. (*Ibid.*). No trecho anterior, vemos que umas das estratégias das filhas para lidar com a mãe era desumanizá-la, o que leva à aproximação com o monstro. Uma descrição de Helen mostra o comportamento da mãe: “Our Gothic Mother, with the cold appalling

¹⁷ Em entrevista, a autora falou sobre a importância do conto: “And so her illness and death and the whole tension between us—she had Parkinson’s disease—was very important. The first real story I ever wrote was about her. The first story I think of as a real story was ‘Peace of Utrecht.’ It’s about the death of a mother.” (citado por Redekop, 2009, p. 19).

mask of the Shaking Palsy¹⁸ laid across her features, shuffling, weeping, devouring attention wherever she can get it, eyes dead and burning, fixed inward on herself (...)” (*Ibid.* p. 190). Temos a confirmação de que a desumanização da mãe segue para o caminho do monstruoso: a descrição, que mostra uma pessoa emocionalmente carente e em sofrimento, traços comuns e esperados em uma pessoa gravemente doente, é feita de maneira a ressaltar que seu comportamento não era aceitável. A mãe é descrita como um ser devorador de olhos ardentes, que chora e se arrasta pelos cantos como uma assombração. O gótico, presente na alcunha dada à mãe, reforça a ideia de monstruosidade e se faz presente na narrativa, como afirma Howells (1998): “(...) it deals with the uncanny as it hovers around the emblematic Gothic fear that what is dead and buried may not be dead at all but may come back to haunt the living.” (*Ibid.* p. 20). Para a autora, o poder da história reside nas mudanças entre as alusões à tradição literária gótica e os horrores domésticos da vida real.

A metamorfose que transforma a mãe em um ser monstruoso também se faz presente em outros aspectos. No trecho abaixo, Helen diz que o fato de terem vergonha da mãe fez com que elas tentassem, sem sucesso, mantê-la confinada em casa, longe do olhar da cidade:

(...) not for her sake, but for ours, who suffered such unnecessary humiliation at the sight of her eyes rolling back in her head in a temporary paralysis of the eye muscles, at the sound of her thickened voice, whose embarrassing pronouncements it was our job to interpret to outsiders. (Munro, 1968, p. 186)

Ela enfatiza essa ideia em outro trecho:

(...) she would speak like this, in the very slow and mournful voice that was not intelligible or quite human; we would have to interpret. Such theatricality humiliated us almost to death (...) (*Ibid.*, p. 190)

Sabendo que o conto é parcialmente autobiográfico, podemos compreender melhor a recorrência da temática da pessoa doente que não consegue mais se comunicar sozinha nos contos de Alice Munro, como já vimos nos personagens Jack e sr. Gorrie dos contos analisados anteriormente. No capítulo 2, vimos que Cyrino (2018) argumenta que a perda da comunicação pode ser o produto imediato de uma metamorfose no ser humano em textos literários. Apesar de expor seus argumentos com base nas metamorfoses

¹⁸ Outra denominação em inglês para o que agora é mais conhecido como Parkinson's disease, ou doença de Parkinson.

literais, nomeadamente as de Dafne e Aracne¹⁹ em *Metamorfoses*, aplicando-os a Gregor Samsa em *A Metamorfose*, notamos que, pelo menos em Munro, em que as metamorfoses são simbólicas, a ideia também é válida. Cyrino se baseia no fato de que a metamorfose representa uma nova forma de existência, muitas vezes em um outro reino da natureza, como o animal ou vegetal. Como resultado dessa mudança, o ser deixa de ser humano e, conseqüentemente, perde a capacidade de usar a linguagem humana, que é uma das características distintivas da humanidade. Nos três casos analisados neste trabalho em que há perda ou deficiência na fala, constatamos que há uma aproximação entre a pessoa doente e um monstro. O recurso da aproximação com o monstruoso não é implementado de forma simplista, como se estabelecesse apenas uma relação de causa e efeito. Ao contrário, ele cumpre propósitos diferentes em cada texto, como já vimos nos contos anteriores e ainda veremos neste. Ao estabelecer a perda da fala, Munro enfatiza a perda de uma característica essencialmente humana, reforçando a ideia de que a doença representa um rompimento violento com a vida antiga —uma metamorfose.

O papel do intérprete, no entanto, é bastante diferente neste conto. Nas três narrativas, a perda da fala cria ou reforça uma ligação, desejada ou indesejada, entre a pessoa que quer se comunicar e o intérprete. Enquanto nos contos “Mrs. Cross and Mrs. Kidd” e “Cortes Island” a interpretação funciona como um fator de aproximação — é através do esforço da sra. Cross em entender Jack que eles se aproximam, e pela interpretação dos grunhidos do sr. Gorrie que a narradora inicia sua amizade com ele —, em “The Peace of Utrecht” esse papel serve como um fator de distanciamento, pois as irmãs rejeitam a ligação criada. A figura do intérprete é aquela que transita entre dois mundos, conectando-os. O fato de as irmãs conseguirem interpretar o que a mãe diz cria uma aproximação indesejada, fazendo com que elas também façam parte de um mundo do qual prefeririam se distanciar. Um dos fatores que contribuem para esse cenário é a vulnerabilidade da relação, que envolve, além do cuidado, uma conexão familiar extremamente íntima. Nos outros dois contos, os intérpretes eram praticamente pessoas desconhecidas.

O comportamento monstruoso da mãe se encaixa no que Charmaz (1991) refere sobre a solidão das pessoas gravemente doentes, especialmente as idosas, que se intensifica quando as pessoas mais íntimas identificam o doente como alguém que

¹⁹ A tecelã Aracne, que desafiou Atena para uma competição de tecelagem, cria uma tapeçaria perfeita, provocando a ira da deusa. Atena então a transforma em uma aranha.

assumiu ou poderia assumir o controle de suas vidas, algo que acontece com Helen e Maddy. Além disso, segundo a autora, elas podem contar suas histórias tristes para despertar simpatia ou culpa nos outros, tentando prender familiares e amigos em laços de intimidade ou atrair novos conhecidos para uma intimidade instantânea. Com o tempo, essas relações ficam desgastadas, o que leva o doente a testar a lealdade dos outros, intensificando o desejo deles de se afastar. Esse ciclo pode perpetuar o isolamento do doente. No conto de Munro, Helen relata:

“Everything has been taken away from me,” she would say. To strangers, to friends of ours whom we tried always unsuccessfully to keep separate from her, to old friends of hers who came guiltily infrequently to see her (...) (Munro, 1998, p. 190).

O comportamento da mãe se baseava em uma necessidade extrema de atenção e em demandas contínuas; Helen e Maddy não conseguiam atender à mãe da maneira como ela desejava. Mais do que as demandas operacionais, as duas irmãs se sentiam incapazes de suprimir as demandas emocionais da mãe doente, aumentando sua aversão à figura materna. “But the pity denied, the tears might come anyway; so that we were defeated, we were forced—to stop that noise—into parodies of love.” (*Ibid.*, p. 190). O choro, descrito como um barulho, lembra mais uma vez a desumanização da mãe. A cena sugere uma inversão de papéis: como uma mãe derrotada que finalmente cede aos desejos do filho pequeno que faz uma birra, Helen e Maddy só conseguiam se livrar do choro da mãe ao dar a atenção que ela queria.

A narradora continua seu relato lembrando alguns breves momentos em que a mãe parecia melhorar:

For the disease is erratic and leisurely in its progress; some mornings (gradually growing fewer and fewer and farther apart) she wakes up better; she goes out to the yard and straightens up a plant in such a simple housewifely way; she says something calm and lucid to us; she listens attentively to the news. She has wakened out of a bad dream; she tries to make up for lost time, tidying the house, forcing her stiff trembling hands to work a little while at the sewing machine. She makes us one of her specialties, a banana cake or a lemon meringue pie. (*Ibid.*, p. 190 - 191)

Esse processo pode ser compreendido como a recaptura do passado, que, segundo Charmaz (1991), envolve o desejo do doente de retomar atividades anteriores e recuperar uma versão passada de si mesmo. Isso vai além da simples restauração de funções perdidas ou do aumento da produtividade. Esse desejo, afirma a autora, reflete o anseio por um eu que se perdeu devido à doença.

O trecho apresentado é o único em toda a história que oferece uma visão, ainda que breve, de quem era a mãe antes da doença — é através dele que conseguimos entender como a metamorfose a afetou por completo. Percebemos uma urgência em suas ações, ou, como Helen afirma, uma tentativa de compensar o tempo perdido. Contudo, esse processo de recaptura do passado revela outras facetas:

At the end of these periods of calm a kind of ravaging energy would come over her; she would make conversation insistently and with less and less coherence; she would demand that we rouge her cheeks and fix her hair; sometimes she might even hire a dressmaker to come in and make clothes for her, working in the dining room where she could watch—spending her time again more and more on the couch. This was extravagant, unnecessary from any practical point of view (for why did she need these clothes, Where did she wear them?) and nerve-racking, because the dressmaker did not understand what she wanted and sometimes neither did we. (Munro, 1998, p. 191)

Temos uma visão mais completa: ao perceber que seu período de melhora se esvaía, a mãe ficava ansiosa e tentava desesperadamente reviver seu antigo eu. Nesse caso, suas estratégias estavam ligadas à aparência: ela queria ser maquiada, penteada e vestida, numa tentativa de agarrar a dignidade que lhe escapava. Mesmo com o esforço, era impossível negar que ela não era mais a mesma pessoa: sua fala se tornava incoerente, e ela voltava a passar longos períodos no sofá. Para conseguir o que queria, aumentava ainda mais a demanda sobre as duas irmãs, que absorviam parte de sua raiva.

A relação entre a mãe e as filhas era permeada por simulações. Incapazes de recusar as demandas da mãe, Maddy e Helen optaram por privá-la de uma conexão emocional genuína — algo que, por mais que ela exigisse, não podia obrigá-las a oferecer:

But we grew cunning, unfailing in cold solicitude; we took away from her our anger and impatience and disgust, took all emotion away from our dealings with her, as you might take away meat from a prisoner to weaken him, till he died. (*Ibid.* p. 190)

Alguns aspectos de "The Peace of Utrecht" são fortemente reminiscentes de *A Metamorfose*, obra que já exploramos em parte neste trabalho. Tanto Gregor Samsa quanto a mãe do conto de Munro passaram por uma privação emocional por parte de seus cuidadores, sendo vistos como motivos de vergonha para seus familiares. Os dois, acometidos por uma metamorfose, são vistos como monstros inconvenientes, perdem a comunicação e precisam de assistência contínua. Alguns hábitos, inclusive os alimentares, mudam: Gregor passa a querer comida apodrecida; a mãe não quer mais comer nos horários das refeições e mantém tigelas com pedaços de frutas e migalhas de

bolo. A família de Gregor, assim como Helen e Maddy, ansiava por retomar suas vidas normais, livres do fardo constante do cuidado e das demandas incessantes. Helen expressa sua desesperança ao refletir: “And how could we have loved her, I say desperately to myself, the resources of love we had were not enough, the demand on us was too great” (*Ibid.*). De maneira semelhante, Grete, a irmã de Gregor, clama ao final da história: “— Precisamos tentar nos livrar *disso* (...). Quando já se tem de trabalhar tão pesado, como todos nós, não é possível suportar em casa mais esse eterno tormento. Eu não aguento mais” (Kafka, 1997, p. 56). Em ambos os casos, a metamorfose representa uma mudança física e emocional que sobrecarrega as relações familiares, criando realidades que impõem exigências insuportáveis, levando a uma ruptura inevitável no seio familiar.

Um dos aspectos cruciais para entender as relações no conto é a ênfase que Helen dá à teatralidade da mãe. Ela observa que estar ao lado da mãe era como assistir a um espetáculo de mau gosto: “Such theatricality humiliated us almost to death” (Munro, 1968, p. 190). A figura da máscara surge novamente na passagem “with the cold appalling mask of the Shaking Palsy laid across her features” (*Ibid.*), reforçando a ideia de que a mãe desempenhava um papel. Além disso, na descrição de sua mãe e da relação que tinha com ela, Helen recorre à caricatura e à paródia, figuras de linguagem que envolvem distorção e imitação: “All wasted, our pride; our purging its rage in wild caricatures we did for each other (no, not caricatures, for she was one herself; imitations)” (*Ibid.*, p. 186) e “But the pity denied, the tears might come anyway; so that we were defeated, we were forced—to stop that noise—into parodies of love” (*Ibid.*, p. 190).

No *E-Dicionário de Termos Literários*, Carlos Ceia (2009) afirma que a caricatura exagera e distorce elementos que já estavam em um estado de “pré-excentricidade”. Isso significa que os aspectos distorcidos e aumentados não são inventados, mas apenas intensificados. Quando pensamos na mãe doente como uma caricatura de si mesma, conforme descrito por Helen, percebemos uma continuidade na mudança: a doença parece ter amplificado comportamentos e características que já existiam nela. A ideia de caricatura, uma forma de representação artística, acrescenta outra camada de teatralidade à mãe, que parece performar a doença como se estivesse em um palco. É importante lembrar que o conto é narrado em primeira pessoa, oferecendo apenas a perspectiva de Helen. Portanto, é mais preciso afirmar que Helen via a doença da mãe como uma espécie de encenação, frequentemente marcada por traços de ridículo e absurdo. Em sua definição mais simples, como aponta o dicionário, a paródia “(...) refere-se ao processo de imitação

textual com intenção de produzir um efeito de cômico.” (Ceia, 2009, parágrafo 1). Ao distinguir a paródia da caricatura, o mesmo dicionário referido acima diz:

A melhor forma de as distinguirmos será atentar no tipo de ulceração produzida no objecto parodiado/caricaturado: o ataque parodístico é quase sempre feito de forma travestida ou simulada, protegido pelo véu da ironia; o ataque cômico-satírico próprio da caricatura é desvelado e mais óbvio e não precisa de nenhuma protecção retórica, porque de alguma forma se concretiza por uma atitude de desprezo completo em relação ao objecto satirizado. (*Ibid.*, parágrafo 3).

Quando Helen menciona que é forçada a realizar "paródias de amor", entende-se que ela e sua irmã tentam imitar um tipo de afeto que consideram adequado para a situação, mas que não sentem genuinamente. Para acalmar o choro da mãe, que exige atenção e carinho, elas precisam simular uma emoção que não é verdadeira, criando uma cena ridícula. A mãe, não disposta a encenar sozinha, coage as filhas a se juntarem a ela no palco, ou, pelo menos, é assim que Helen e Maddy percebem seus pedidos forçados.

A recusa de Helen e Maddy em oferecer afeto à mãe pode ser compreendida através da ideia de teatralidade a ela associada. Embora a mãe não esteja fingindo estar doente, ambas as irmãs sentem que suas exigências emanam de uma tentativa consciente de encenação e performance, fazendo com que a vejam como uma impostora ou farsante. Esse sentimento de ver alguém como um farsante também ressurgiu nas páginas finais de *A Metamorfose*, quando Grete afirma que a família precisa se livrar do inseto porque ele não é mais o seu irmão:

— É preciso que isso vá para fora — exclamou a irmã —, é o único meio, pai. Você simplesmente precisa se livrar do pensamento de que é Gregor. Nossa verdadeira infelicidade é termos acreditado nisso até agora. Mas como é que pode ser Gregor? Se fosse Gregor, ele teria há muito tempo compreendido que o convívio de seres humanos com um bicho assim não é possível e teria ido embora voluntariamente. (Kafka, 1997, p. 57)

Ao se recusar a reconhecer o inseto como seu irmão, Grete o invalida, argumentando que, se aquele ser fosse realmente Gregor, ele já teria partido pelo bem da família. Embora Grete não mencione explicitamente um sinal que indique que Gregor deixou de ser quem era, sua afirmação serve para excluí-lo da família, como quem diz: "Se você não foi capaz de sacrificar-se por nós, então não queremos mais nada com você."

Implicitamente, Helen sugere algo similar. Ao tratar a mãe como uma caricatura, ela não reconhece que esteja diante de sua mãe verdadeira — a mesma que estava ali antes da doença. As filhas respondem a essa mãe falsa com um afeto igualmente falso.

No entanto, o cenário revela-se mais complexo do que aparenta. Em algumas passagens, Helen é confrontada pela culpa e começa a enxergar aspectos adicionais:

In the ordinary world it was not possible to re-create her. The picture of her face which I carried in my mind seemed too terrible, unreal. Similarly the complex strain of living with her, the feelings of hysteria which Maddy and I once dissipated in a great deal of brutal laughter, now began to seem partly imaginary; I felt the beginnings of a secret, guilty estrangement. (Munro, 1998, p. 191)

Após a morte da mãe, Helen começa a perceber que a mãe falsa era, na verdade, a mãe verdadeira. Redekop (1992) trabalha com o conceito de “mock mothers” para explicar as relações maternas nos contos de Alice Munro, incluindo “The Peace of Utrecht”. As “mães de brincadeira”, um tipo de paródia, incluem, entre outras, madrastas, mães adotivas, enfermeiras, mulheres sendo mães de seus pais, maridos sendo mães de suas esposas, esposas sendo mães de seus maridos, irmãs sendo mães umas das outras e mulheres e homens se comportando de maneiras que poderiam ser descritas como maternas. No conto em que trabalhamos, analisado pela mesma autora no *Bloom's Modern Critical Views: Alice Munro*, ela aponta que embora as filhas zombem da mãe por meio da imitação, elas só conseguirão avançar e se constituir como sujeitos ativos após enfrentarem as questões morais que surgem dessas caricaturas (Redekop, 2009, p. 20).

Na segunda parte do conto, durante a visita de Helen às tias, são revelados mais detalhes sobre as circunstâncias da morte da mãe, o que também se relaciona às questões morais citadas por Redekop. As tias nutrem um profundo ressentimento em relação a Maddy, que havia decidido internar a mãe em um hospital dois meses antes de sua morte.

“Maddy told her it was nothing but a check-up,” she said. “Maddy told her it would be about three weeks. Your mother went in there and she thought she was coming out in three weeks.” She was whispering as if she was afraid of us being overheard. “Do you think she wanted to stay in there where nobody could make out what she was saying and they wouldn’t let her out of her bed? She wanted to come home!” (Munro, 1998, p. 197)

Helen tenta justificar as ações de Maddy (e as suas), afirmando que a mãe estava muito doente e que o desfecho seria inevitável. No entanto, a tia revela que a mãe implorava para ser levada de volta para casa, convencida de que morreria se permanecesse no hospital. Apesar dos apelos, Maddy se recusou a atender ao pedido, mesmo visitando-a diariamente. Descobrimos ainda que a mãe tentou fugir do hospital, sendo recapturada quando já estava no fim da rua. Ao retornar para casa, Helen encontra Maddy, que,

prevendo que as tias haviam contado tudo, diz: “‘I couldn’t go on,’ she said. ‘I wanted my life.’” (p. 200).

Em *A Metamorfose*, Grete, a principal cuidadora de Gregor, precisa renegar o irmão para se libertar, como observa Straus (1989): “Traditionally, critics of ‘Metamorphosis’ have underplayed the fact that the story is about not only Gregor’s but also his family’s and, especially, Grete’s metamorphosis (...) It is she who will ironically ‘bloom’ as her brother deteriorates (...)” Atualmente, a ideia de que Grete também passa por uma metamorfose na obra de Kafka é mais amplamente estudada, especialmente sob uma perspectiva feminista. Grete, que no início é o objeto do intenso afeto de Gregor, começa a história submissa, disposta a ajudar o irmão a se alimentar e a se acomodar, satisfazendo algumas de suas necessidades. No entanto, ela se torna a responsável pela desumanização final de Gregor, ao negar que o inseto seja, de fato, seu irmão. No final, a família, liberta após a morte de Gregor, parece feliz, e a mãe observa que a filha “(...) havia florescido em uma jovem bonita e opulenta.” (Kafka, 1997, p. 63).

Embora o conto de Munro também explore a vida de uma pessoa limitada pelos cuidados com um ente querido, o desfecho é diferente. Helen, que não era a principal cuidadora da mãe, é constantemente atormentada pela culpa por não ter conseguido suprir suas necessidades e por tê-la abandonado, deixando Maddy sozinha para lidar com a situação. Maddy, por sua vez, malvista pelas tias por ter internado a mãe, agora se vê com a oportunidade de seguir seus próprios sonhos. O conto termina com um diálogo entre as irmãs:

“Take your life, Maddy. Take it.”
“Yes I will,” Maddy said. “Yes I will.”
“Go away, don’t stay here.”
“Yes I will.” (Munro, 1998, p. 200)

A última linha da história revela os verdadeiros sentimentos de Maddy: “‘But why can’t I, Helen? Why can’t I?’” (*Ibid.*, p. 200). Redekop (2009) argumenta que uma das principais forças do conto reside na coragem de confrontar a culpa de ter “assassinado” a mãe verdadeira para dar lugar a mães falsas. Esse desfecho contrasta com o de *A Metamorfose*. Apesar de todas as dificuldades, Maddy não abandona a mãe à própria sorte, visitando-a diariamente no hospital. Ao contrário do abandono enfrentado por Gregor, Maddy continua presente, tentando cumprir seu papel filial. No entanto, mesmo

desempenhando suas obrigações, tanto Helen quanto Maddy sentem que falharam em outro aspecto, como Berndt (2010) observa:

But for all their rational attempts at explanation and justification, the sisters remain trapped in their guilty conscience. From a pragmatic point of view, the daughters have fulfilled their duty: they struggled hard to keep their mother as civilized, controlled, as tamed as possible. Yet from a more instinctive, humane perspective, their incapability to love the grotesque mother was a most tragic, visceral failure. (*Ibid.*, p. 5)

Em “The Peace of Utrecht”, a metamorfose se realiza de maneira avassaladora, afetando profundamente todos ao seu redor e provocando mudanças significativas na identidade daqueles que a testemunham. Isso é especialmente evidente em Helen, que diz:

And now that she is dead I no longer feel that when they say the words ‘your mother’ they deal a knowing, cunning blow at my pride. I used to feel that; at those words I felt my whole identity, that pretentious adolescent construction, come crumbling down. (Munro, 1998, p. 186)

Apesar de estar livre do problema de ter uma mãe doente, Helen tem que lidar com as consequências de suas escolhas, o que causa questionamentos igualmente perturbadores sobre quem ela é. Para Maddy, a pergunta consternada que ela dirige à irmã no final do conto expõe o conflito interno que ainda a atormenta e a paralisa. De fato, Redekop (2009) afirma: “The sisters will have to break free of this paralyzing, false kind of safety and tear the cellophane to get to a deeper level of recognition.” (*Ibid.*, p. 22).

Observamos que o caráter disruptivo da metamorfose possui o poder de transformar uma pessoa a tal ponto que sua identidade se assemelha a uma encenação. Pela história de Maddy e Helen, podemos pensar que a performance da doença também deve ser compreendida como parte do novo eu que se forma após a metamorfose. Isso não significa que a pessoa doente deva ser tratada com condescendência, mas sugere que a honestidade poderia ser um caminho para se contrapor à simulação. Ficamos com a impressão de que as duas irmãs nunca tiveram coragem de enfrentar a mãe e nem a si mesmas com honestidade. Ao acusar a mãe de encenação, Helen não percebe que ela e Maddy também fingem criar um ambiente amigável – nenhuma delas fala sobre os verdadeiros sentimentos. No começo do conto, Helen diz:

I am afraid—very likely we are both afraid—that when the moment comes to say goodbye, unless we are very quick to kiss, and fervently mockingly squeeze each other’s shoulders, we will have to look straight into the desert that is between us and acknowledge that we are not merely indifferent; at heart we reject each other,

and as for that past we make so much of sharing we do not really share it at all (...)
(Munro, 1998, p. 182)

Na comparação com a obra de Kafka, sentimos empatia por Gregor, já que temos acesso aos seus pensamentos e emoções – diferentemente de sua família, sabemos que ele mantinha consciência e nutria grande afeto pelos pais e pela irmã. Acompanhamos a tristeza de Gregor ao ser abandonado e sua comoção ao tentar se reaproximar da família. No conto de Munro, temos apenas a visão limitada de Helen. A mãe monstruosa, assim como o inseto monstruoso, consegue se expressar para o mundo exterior a partir de suas próprias necessidades. A mãe precisa de confirmações que atestem que não perdeu sua vida, como evidenciam seus breves momentos de melhora, quando tenta recuperar o tempo perdido. Ao contrário de Gregor, ela não se entrega ao abandono, lutando por sua vida até o fim, mesmo que sentisse estar travando uma batalha solitária. A mãe monstruosa, real para Maddy e Helen, parece ser também uma forma que ela encontrou de se manter viva e presente no mundo. Como uma das tias disse a Helen: “She didn’t want to die. Don’t you ever think a person wants to die, just because it seems to everybody else they have got no reason to go on living.” (*Ibid.*, p. 197).

3.5. “The Love of a Good Woman”

Um dos contos mais estudados de Alice Munro, "The Love of a Good Woman" abre a coletânea homônima lançada em 1998. Este conto extenso, com pouco mais de 50 páginas, começa com um longo prólogo antes de avançar para o cerne da narrativa. No prólogo, acompanhamos um grupo de jovens que encontra o corpo do dr. Willens e seu carro submersos em um rio. Após essa introdução, a narrativa se concentra em Enid, uma auxiliar de enfermagem com pouco menos de 40 anos que cuida de pacientes gravemente doentes em domicílio. A narração onisciente mostra os acontecimentos sob a perspectiva de Enid, apresentando apenas seus pensamentos e emoções, aspecto crucial para esta análise. A história começa quando Enid começa um novo trabalho cuidando da sra. Quinn, uma mulher de 27 anos que sofre de glomerulonefrite, doença renal que progride rapidamente: “The fact was that Mrs. Quinn’s kidneys were failing, and nothing could be done about it.” (Munro, 1998, p. 32). A partir do olhar de Enid, somos apresentados a uma descrição do estado físico da sra. Quinn:

Her urine at present was scanty and had a smoky look, and the smell that came out on her breath and through her skin was acrid and ominous. And there was another, fainter smell, like rotted fruit, that seemed to Enid related to the pale-

lavender-brown stains appearing on her body. Her legs twitched in spasms of sudden pain and her skin was subject to a violent itching (...) (*Ibid.*, p. 32)

Evocando cheiros, visões e sensações repulsivas, a passagem retrata o corpo de uma mulher moribunda. O hálito e a pele da sra. Quinn são descritos com odores acres, o que é típico de uma percepção olfativa, mas também como "ominous", um adjetivo que caracteriza algo ameaçador ou portador de mau agouro, sugerindo que o cheiro de seu hálito era indicativo de um elemento sinistro. Temos uma descrição que mostra a sra. Quinn em um estado de quase decomposição, evidenciado pelo cheiro de fruta podre que emana de seu corpo. Entre os contos analisados neste trabalho, este é o que retrata com maior riqueza de detalhes o fim da vida de uma pessoa gravemente doente.

Em uma conversa com a sra. Green, cunhada da sra. Quinn, Enid é questionada sobre o que poderia ter causado aquela doença. A sra. Quinn sugere que a cunhada tenha tomado pílulas abortivas, o que poderia ter desencadeado o quadro, mas Enid diz não saber. A cuidadora também fica sabendo um pouco mais sobre a história de sua paciente: a sra. Quinn fora criada em um orfanato em Montreal e foi a primeira namorada de Rupert, agora seu marido, e irmão da sra. Green. Descobrimos que Enid já conhecia Rupert dos tempos da escola, costumando fazer troça dele, mas os dois decidem fingir que não se conhecem. Ele dorme e passa os dias na casa da irmã, visitando a esposa e as duas filhas pequenas apenas à noite, o que faz com que Enid assuma também os cuidados com as crianças e com a casa. Rupert, como nota Enid, evita qualquer contato significativo com a esposa, justificando que não queria incomodá-la. Com a insistência da cuidadora, ele entra no quarto, mas nunca permanece mais do que alguns minutos, o que não passa despercebido à sra. Quinn:

“Doesn’t hang around here very long, does he?” Mrs. Quinn would say. “Makes me laugh. Ha-ha-ha, how-are-you? Ha-ha-ha, off-we-go. Why don’t we take her out and throw her on the manure pile? Why don’t we just dump her out like a dead cat? That’s what he’s thinking. Isn’t he?” (*Ibid.*, p. 35)

“Good riddance to bad rubbish,” said Mrs. Quinn. “That’s what you’ll all say. Good riddance to bad rubbish. I’m no use to him anymore, am I? I’m no use to any man. He goes out of here every night and he goes to pick up women, doesn’t he?” (*Ibid.*, p. 36)

O ressentimento autodepreciativo que aparece no comportamento da sra. Quinn parece estar relacionado ao modo como a família lida com a sua doença. Sua cunhada agia de modo desdenhoso, menos preocupada e mais curiosa para saber sobre seu passado; e seu marido, que agora passava os dias fora de casa, não gostava de ficar muito

tempo perto dela. Sua doença fez com que ela se sentisse dispensável e descartável, como um “gato morto”. O processo de adoecimento, como já foi visto, acarreta perdas que afetam diretamente a identidade de uma pessoa (Toombs, 1987). As falas da sra. Quinn mostram que ela sente que perdeu o papel de esposa, que em sua visão está estritamente ligado à sexualidade. Isso fica claro quando ela diz que não tem mais utilidade para o marido e nem para homem nenhum, podendo ser facilmente substituída por outra mulher que quisesse ter relações com Rupert. No livro *A Solidão dos Moribundos*, o sociólogo Norbert Elias (2001, p. 40) afirma que uma das formas de uma pessoa que está morrendo sentir-se sozinha é perceber que, embora ainda viva, ela já não tem mais significado para aqueles ao seu redor, o que parece ser o caso da sra. Quinn.

A hostilidade da sra. Quinn, alimentada pelo afastamento do marido, também se estendia às filhas, como nota Enid. A sra. Quinn não quer vê-las com frequência e reclama que elas fazem muito barulho. Enid relata um episódio em que lavou e penteou a sra. Quinn, convidando as filhas para ver como a mãe estava bonita; as meninas foram, não muito animadas, mas a sra. Quinn logo pediu que elas saíssem porque estavam todas sujas.

O último alvo do ressentimento da sra. Quinn era a própria Enid. A doente afirma que a cuidadora ficará feliz com a sua morte: “Don’t you get sick of the sight of me? Won’t you be glad when I’m dead?” (*Ibid.*, p. 36). Para Enid, uma profissional experiente, esses sentimentos eram comuns: ela diz que a sra. Quinn estava buscando um inimigo, e que pessoas doentes se ressentiam de pessoas saudáveis. As motivações para tais sentimentos de animosidade eram compreensíveis para ela: “Enid was used to that, and she was able to understand the trouble they were in, the trouble of dying and also the trouble of their lives that sometimes overshadowed that.” (*Ibid.*, p. 37). No conto, vemos toda a construção empática para logo depois descobrirmos que nada disso se aplicava à sra. Quinn: “But with Mrs. Quinn she was at a loss.” (*Ibid.*).

Enid detestava a sra. Quinn. O parágrafo abaixo é importante para termos dimensão do desgosto, da raiva e do nojo que ela provocava na cuidadora:

It was not just that she couldn’t supply comfort here. It was that she couldn’t want to. She could not conquer her dislike of this doomed, miserable young woman. She disliked this body that she had to wash and powder and placate with ice and alcohol rubs. She understood now what people meant when they said that they hated sickness and sick bodies; she understood the women who had said to her, I don’t know how you do it, I could never be a nurse, that’s the one thing I could

never be. She disliked this particular body, all the particular signs of its disease. The smell of it and the discoloration, the malignant-looking little nipples and the pathetic ferretlike teeth. She saw all this as the sign of a willed corruption. (*Ibid.*, p. 37 - 38)

A reação violenta despertada em Enid pela sra. Quinn é peculiar porque contrasta com a descrição que temos da cuidadora. Ela é retratada como uma mulher quase santa, um anjo de bondade e abnegação. Seus pacientes eram aqueles que não podiam ser tratados em um hospital, seja pela terminalidade da doença ou pela dificuldade em lidar com eles: “(...) to the care of those who had bizarre and hopeless afflictions, or were so irredeemably cranky that hospitals had thrown them out.” (*Ibid.*, p. 43). É dito que Enid não precisa do dinheiro que a profissão lhe dá – ela vive com a mãe e tem recursos suficientes para não precisar trabalhar, mas é cuidadora porque quer fazer o bem. Ela só cobra pelos serviços para não ser injusta com as outras cuidadoras, mas devolvia a maior parte do dinheiro em forma de presentes e cuidados para as crianças que precisavam. Enid quase concluiu seus estudos de enfermagem, mas acatando um pedido do pai em seu leito de morte, não seguiu na profissão. Conseguiu manter a promessa ao se tornar assistente de enfermagem.

A aversão que Enid sente pela sra. Quinn é quase incompreensível, como aponta Duncan (2011), que diz que é fácil compreender a antipatia irritada de uma mulher em estágio terminal que sofre com a indiferença da família; mais difícil é entender o desdém de uma mulher descrita de maneira tão benevolente. McCombs (2000) acredita que a hostilidade de Enid com relação à sra. Quinn vem de seu pudor e retidão moral, que se chocam com a vulgaridade e deboche da mulher doente, mas também de um tipo de competição, já que ela dá indícios de interesse em Rupert. O entendimento de McCombs é pertinente, como veremos no desenrolar da história. Enid, no entanto, mesmo se esforçando para cumprir com seu dever profissional, usa como justificativa para sua aversão a degradação moral que enxergava na sra. Quinn.

A doença e suas consequências, para Enid, eram sinais de uma corrupção deliberada da sra. Quinn: “Mrs. Quinn might crack and crack, but there would be nothing but sullen mischief, nothing but rot inside her.” (Munro, 1998, p. 38). Ao falar sobre a podridão interna da sra. Quinn, vemos que Enid utiliza o mesmo termo que empregou para falar do odor que o corpo da doente exalava: “And there was another, fainter smell, like rotted fruit, that seemed to Enid related to the pale-lavender-brown stains appearing on her body.” (*Ibid.*, p. 32). As considerações de Enid mostram que ela acreditava que o

cheiro do corpo da sra. Quinn vinha também de dentro, de seu caráter detestável e depravado. A animosidade entre as duas era ainda maior porque Enid sabia que a sra. Quinn tinha consciência de que a cuidadora não a suportava, não importava o quanto ela tentasse esconder: “And Mrs. Quinn made knowing it her triumph.” (*Ibid.*, p. 38).

A descrição das duas mulheres é feita para colocá-las em oposição, como observa Howells (1998). Enid é boa, abnegada, pudica e renuncia ao próprio bem-estar para cuidar de quem precisa. Já a sra. Quinn, sob o julgamento de Enid, é uma mulher doente, amarga, debochada e imoral. Enid nota, por exemplo, que seus pacientes costumavam ficar envergonhados quando ficavam nus para serem lavados. Mas não a sra. Quinn: “But Mrs. Quinn was without shame, opening her legs and raising herself a bit to make the job easier.” (Munro, 1998, p. 35). Para Enid, essa falta de pudor também era um sinal de sua depravação. Ross (2002, p. 799) comenta que a sra. Quinn é perturbadora porque recusa aceitar o papel de boa esposa, mãe e paciente, fazendo exigências e reclamações.

No ensaio *A Doença como Metáfora*, Susan Sontag (1984) mostra como as doenças foram metaforicamente compreendidas como formas de punição nas sociedades ocidentais. Ela argumenta que as enfermidades foram historicamente moralizadas, levando à crença de que as pessoas são culpadas ou merecedoras de suas doenças devido a seu comportamento, estilo de vida ou falhas morais. A visão que Enid tem da sra. Quinn se alinha a essa noção moralizadora cristã da doença. Sontag diz:

Com o advento do cristianismo, que impôs noções mais moralizadas da doença, como de tudo o mais, gradualmente evoluiu um ajustamento mais estreito entre a doença e a "vítima". A noção de doença como castigo produziu a ideia de que uma enfermidade podia ser um castigo particularmente justo e adequado. (*Ibid.*, p. 29)

O modo como Enid vê a sra. Quinn reflete sua convicção de que a doença é uma punição física em resposta ao comportamento da mulher. Enxergando as transformações da sra. Quinn como uma forma de metamorfose, Enid as interpreta como um processo punitivo. Contudo, esse castigo adquire um contorno particular sob o olhar julgador da cuidadora: o corpo da sra. Quinn parece se transformar de modo a refletir o que Enid considera ser o seu interior. A degradação física surge como um reflexo de um suposto apodrecimento moral. Assim, a doença, vista como uma metamorfose, torna-se um espelho de justiça moral. A punição seria uma retribuição justa, um alinhamento entre o interior e o exterior, revelando um julgamento moral sobre o caráter da sra. Quinn.

A metamorfose da sra. Quinn guarda semelhanças com a história de Licáon retratada em *Metamorfoses*, que narra a transformação do rei da mitologia grega em lobo como punição por sua crueldade. Um aspecto crucial conecta o mito à história da sra. Quinn: em ambos os casos, a transformação física reflete uma correspondência direta com a natureza interna dos personagens. No mito de Licáon, sua aparência é alterada para espelhar a brutalidade de seu caráter; da mesma forma, o corpo da sra. Quinn parece deteriorar-se como expressão exterior de uma corrupção moral. Essa ideia remete à interpretação de Liveley (2011), que sugere que a transformação inverte o interior para fora, evidenciando aquilo que está oculto. Assim, tanto no mito quanto na narrativa contemporânea, a metamorfose serve como um mecanismo que revela a verdade essencial dos personagens: Licáon, na forma de lobo, exhibe fisicamente sua selvageria, enquanto o corpo da sra. Quinn, em sua degradação, manifesta seu apodrecimento moral. Não à toa, Enid caracteriza como podres o interior e o cheiro exalado pelo corpo da sra. Quinn. Liveley também afirma:

In this light, Jupiter's throwing off of his human disguise to reveal his own divine status, his destruction of Lycaon's lawless palace, and the flight of Lycaon out into the wilds of the countryside, represent a restoration of order, the regrouping of characters into their proper places. (Liveley, 2011, p. 22)

Um ponto frequentemente mal interpretado, destacado por Feldherr (2006) é que Júpiter, o narrador da história em Ovídio, em nenhum momento afirma ter sido o responsável pela metamorfose do rei em lobo. Feldherr argumenta que a transformação de Licáon representa uma restauração da ordem, semelhante à separação e organização dos elementos durante a criação do mundo. "(...) so here this wild beast who had somehow been grouped among men has finally been returned to his rightful category." (*Ibid.*, p. 170). O autor sugere que o retorno de Licáon à "categoria correta" é reforçado pela posição de sua história na obra *Metamorfoses*, logo após o relato da criação do mundo e da humanidade, que também envolve um processo de separação e ordenação dos elementos. Essa estrutura indica que as metamorfoses podem ser um ato de reorganização cósmica, reafirmando uma ordem natural em que cada criatura ocupa o lugar que lhe corresponde. A transformação de Licáon pode ser enxergada não apenas como uma punição, mas como um ajuste da própria natureza para que o equilíbrio original seja restaurado.

No conto de Munro, o olhar de Enid reposiciona a sra. Quinn na categoria que ela considera adequada, transformando-a em uma pária social. Esse sentido é reforçado pela

observação de que Enid se vê como uma força de ordem em meio ao caos, estendendo seu controle à organização da casa:

She worked very quietly but steadily through the night, washing the cloudy glasses and sticky plates that were in the cupboards and establishing order where there was none before. None. Teacups had sat between the ketchup and the mustard and toilet paper on top of a pail of honey. There was no waxed paper or even newspaper laid out on the shelves. Brown sugar in the bag was as hard as rock. It was understandable that things should have gone downhill in the last few months, but it looked as if there had been no care, no organization here, ever. (Munro, 1998, p. 50)

Além da organização física do ambiente, ela atuava na organização moral, ensinando as duas meninas a comerem com maneiras e a fazer uma oração antes das refeições. Ao se estabelecer como agente de ordem, Enid torna-se uma figura de controle e purificação, buscando restaurar não apenas a ordem material, mas também uma espécie de dignidade que a casa havia perdido muito antes do adoecimento da sra. Quinn, e em parte por sua culpa. A passagem evoca a imagem bíblica da criação do mundo, em que a ordem é estabelecida pela separação dos elementos:

E viu Deus a luz, que isto era bom; e Deus separou a luz das trevas.
E chamou Deus à luz Dia, e às trevas ele chamou Noite. E houve a tarde e a manhã, o primeiro dia.
E disse Deus: Haja um firmamento no meio das águas, e deixe que separe as águas das águas. (Gênesis 1:4-6, *Bíblia King James*)

Esse princípio ordenador, fundamental na narrativa da criação, é uma constante em muitas histórias da mitologia ocidental. Separar os elementos e colocá-los em seus devidos lugares é um ato que marca o início do mundo. A mesma ideia aparece em Ovídio: “Um deus (e a natureza favorável já) pôs fim a esta contenda, pois separou a terra do céu, da terra separou as águas, e do ar espesso segregou o céu empíreo” (Ovídio, 2017, p. 45). Licáon foi transformado para ser colocado em sua categoria adequada — de modo semelhante, Enid se enxerga como uma autoridade moral e física, destinada a colocar cada coisa e pessoa em seu devido lugar, sempre segundo suas próprias regras. Embora Enid não tenha causado a doença da sra. Quinn, ela é a responsável por transformá-la em um ser que, aos seus olhos, merece ser punido por sua imoralidade. Essa transformação imposta pela cuidadora trará consequências, como ainda veremos.

Tanto a sra. Quinn quanto Licáon exemplificam a persistência da aparência original mesmo com a transformação. Em Licáon, seus traços humanos se metamorfoseiam nos de um lobo, mas ele mantém aspectos de sua fisionomia anterior:

“Torna-se um lobo, mas mantém os traços da fisionomia antiga” (Ovídio, 2017, p. 61). De forma similar, a sra. Quinn conserva vestígios de sua beleza original: “She did look pretty—or you could see at least that she had once been pretty (...) (Munro, 1998, p. 36). Enid, que só conheceu a sra. Quinn depois da doença, conseguia enxergar que a beleza, um de seus aspectos marcantes, ainda era visível sob o corpo adoecido. Observamos a sobreposição de duas camadas: a sra. Quinn bela e jovem, antes da doença, e a sra. Quinn repulsiva e apodrecida, após a doença. Essas duas versões se mesclam, mas nunca se reduzem a apenas uma ou outra. A permanência de traços físicos incorporados ao novo corpo é uma característica exibida em muitas metamorfoses literárias, como já vimos nos capítulos anteriores. As duas narrativas também destacam os olhos como elementos centrais da persistência de elementos que sobrevivem às mudanças: “O pelo branco é o mesmo, tem no rosto a mesma violência, o mesmo luzir no olhar.” (Ovídio, 2017, p. 61). Da mesma forma, os olhos verdes da sra. Quinn ganham destaque: “Color was long gone from her face and even from her lips, but her eyes looked greener than they had in the past—a milky, cloudy green.” (Munro, 1998, p. 51). Conforme Chevalier e Gheerbrant (2020): “O olhar é instrumento das ordens interiores: ele mata, fascina, fulmina, seduz, assim como exprime.” (*Ibid.*, p. 727). A continuidade das características dos olhos em ambos os personagens sugere que a essência deles permanece inalterada. No caso da sra. Quinn, enquanto outras partes de seu corpo perdiam cor e vitalidade, seus olhos continuavam vibrantes, sugerindo que, apesar da proximidade da morte, ela ainda estava presente e consciente.

Um dos aspectos que nos ajuda a entender as motivações de Enid é revelado através de seus sonhos. A cuidadora, que dormia no sofá do quarto da sra. Quinn, começa a ter sonhos inquietantes:

In the dreams that came to her now she would be copulating or trying to copulate (sometimes she was prevented by intruders or shifts of circumstances) with utterly forbidden and unthinkable partners. With fat squirmy babies or patients in bandages or her own mother. She would be slick with lust, hollow and groaning with it, and she would set to work with roughness and an attitude of evil pragmatism. (Munro, 1968, p. 49)

Humilhada e enojada, Enid se questiona se deveria confessar esses sonhos ou abordá-los em uma oração privada. No entanto, ela rejeita a ideia, pois sua fé, que ela considera racional, não tem espaço para dramatizações envolvendo demônios que invadem sonhos. “The filth in her mind was in her, and there was no point in dramatizing it and making it seem important.” (*Ibid.*, p. 49).

DeFalco (2012), ao explorar as desigualdades que permeiam a relação de cuidado no conto, argumenta que os sonhos de Enid revelam uma objetificação violenta dos outros, transformando os desamparados e vulneráveis em objetos sexuais. Esses sonhos evidenciam o desprezo que ela nutre por aqueles que dependem dela, como bebês e pacientes, que ela vê como meros instrumentos para sua satisfação pessoal — mesmo que essa percepção lhe cause vergonha. Nessa perspectiva, o cuidado que Enid oferece e sua aparente compaixão são, na verdade, motivados por interesses egoístas, reforçando a imagem de bondade que ela cultiva em si mesma. DeFalco ilustra essa ideia com um trecho em que Enid pergunta à sra. Quinn se ela gostaria de falar com um padre. Quando a sra. Quinn responde ironicamente, perguntando se ela parece irlandesa, Enid sugere conversar com um pastor: “She knew this was the right thing to ask, but the spirit in which she asked it was not right—it was cold and faintly malicious” (Munro, 1998, p. 52). Segundo DeFalco, as ações de cuidado de Enid e suas motivações estão em constante conflito. Embora realize atos de cuidado, Enid sente desprezo e até mesmo ódio por aqueles a quem deveria proteger, como destaca a autora.

No conto, o que parece ser um ato confessional é direcionado a Enid. Após uma visita de Rupert e uma aparente recuperação de energia, a sra. Quinn decide revelar a Enid a verdade sobre a morte do dr. Willens, história que abre o prólogo do conto. A morte, que parecia ser um acidente ou suicídio, teria sido um assassinato. Em seu relato confuso, ela apresenta três versões diferentes de como Rupert flagrou o optometrista abusando sexualmente dela. Tomado pela fúria, Rupert o mata violentamente e, com a ajuda da sra. Quinn, cria uma cena para que pareça um acidente.

Enid fica pensativa sobre tudo o que ouviu, incapaz de dormir enquanto reflete sobre como lidar com a informação. Enquanto a sra. Quinn está morrendo, Enid decide brincar com as duas filhas: “She wanted to make the day a special one for them, special aside from the fact—which she was already almost certain of—that it would be the day of their mother’s death” (Munro, 1998, p. 60). Após um último rompante de energia que a levou a contar a história, a sra. Quinn estava com o pulso muito fraco, incapaz de abrir os olhos ou levantar a cabeça: “She made a mewling sound—the last trace, surely, of all her complaints.” (*Ibid.*). Esse último “miado” da Sra. Quinn sugere que ela estava prestes a se tornar como um gato morto, pronto para ser descartado. Enid decide não chamar o médico, pois ele já passaria lá mais tarde; quando ele liga dizendo que só poderia ir à noite, Enid responde que a sra. Quinn está morrendo, e ele sugere que ela seja mantida

confortável. Ela opta por não chamar a sra. Green nem avisar Rupert, que estava fora da cidade. Também não leva as crianças para se despedirem, acreditando que a doente não gostaria de vê-las. Os cuidados de Enid se limitam a limpar o rosto da sra. Quinn com uma esponja e oferecer-lhe água:

Enid went into the sickroom every half hour or so to wipe Mrs. Quinn's face and hands with a damp cloth. She never spoke to her and never touched her hand, except with the cloth. She had never absented herself like this before with anybody who was dying. (*Ibid.*, p. 62)

Quando entrou no quarto novamente, percebeu que a doente havia morrido:

The sheet was pulled out and Mrs. Quinn's head was hanging over the side of the bed, a fact that Enid did not record or mention to anybody. She had the body straightened out and cleaned and the bed put to rights before the doctor came. (*Ibid.*, p. 62 - 63)

A cena descrita faz parecer que a sra. Quinn lutou antes de morrer – talvez tenha tentado levantar, pedir ajuda ou se debateu. Não sabemos, porque Enid, mesmo sabendo que ela estava morrendo, preferiu se ausentar. Duncan (2011) nota que Enid negligencia seus deveres como cuidadora, deixando de medir os sinais vitais da sra. Quinn, não chamando o médico e nem oferecendo conforto à paciente. Em vez disso, afirma a autora, ela relaxa ao sol com as meninas enquanto a sra. Quinn morre de forma desamparada, com a cabeça pendendo para fora da cama, uma imagem que reforça o abandono de seus cuidados. Beran (1998, p. 244) sugere que Enid pratica uma forma brutal de eutanásia na sra. Quinn, apontando como indícios a recusa da cuidadora em chamar o médico e os familiares no final, bem como o seu encobrimento dos vestígios da luta final da paciente.

Enid não conta nada a ninguém, mas visita Rupert com a intenção de perguntar se a história relatada pela sra. Quinn era verdadeira. Pensa em pedir a Rupert que a leve em seu barco para tirar uma foto da margem, mencionando que não sabe nadar (o que é verdade). Durante o passeio, ela o questionaria sobre a veracidade da história. Se ele confirmasse e ficasse com raiva, poderia matá-la ali mesmo, usando o remo para jogá-la no rio. Caso ele confirmasse e não a matasse, Enid prometeria nunca contar a ninguém (o que ela também afirma ser verdade), mas diria que ele precisava confessar o crime para o seu próprio bem. Ela se ofereceria para guiá-lo e ajudá-lo em todos os passos, visitando-o e escrevendo-lhe cartas na prisão. A cuidadora também considera outra possibilidade: e se tudo não passasse de uma mentira diabólica da sra. Quinn? E se ela decidisse não mencionar nada a Rupert, assumindo que era tudo falso? Ela passa a imaginar como seria

se aquela fosse sua casa, dando vazão ao desejo de substituir a sra. Quinn, o que vai de encontro do que McCombs (2000) alega sobre a rivalidade:

A house like this, lived in by one family for so long a time, and neglected for the past several years, would have plenty of bins, drawers, shelves, suitcases, trunks, crawl spaces full of things that it would be up to Enid to sort out, saving and labelling some, restoring some to use, sending others by the boxload to the dump. When she got that chance she wouldn't balk at it. She would make this house into a place that had no secrets from her and where all order was as she had decreed. (Munro, 1968, 2012)

Enid começa a considerar, de maneira sutil, a possibilidade de ocupar o lugar da sra. Quinn, reorganizando a casa à sua maneira. Ela se imagina como uma esposa exemplar, uma mãe dedicada, uma dona de casa impecável, sendo ela a figura central que dita as ordens naquele ambiente. Essa fantasia revela seu desejo de remodelar a vida da família na qual ela penetrou nos últimos tempos e que agora, graças à morte da sra. Quinn, poderia ser sua.

Há um consenso entre os críticos que analisaram a obra de que a "boa mulher" referenciada no título do conto é Enid. Duncan (2011, p. 96) destaca vários exemplos de ironia relacionados à protagonista, apontando que o que Enid diz à sra. Quinn muitas vezes contradiz seus pensamentos. Segundo a autora, isso enfraquece a ideia de que Enid realmente almeja ser boa ou fazer o bem. Podemos considerar que essa ironia estende ao próprio título, sugerindo que a ideia de ser "uma boa mulher" pode ser uma autoafirmação de Enid, algo que ela acredita sobre si mesma. No entanto, cabe ao leitor julgar se essa alegação se sustenta ou não, à luz de suas atitudes e ações ao longo da narrativa.

Duncan também vê a conduta profissional de Enid como um senso reflexivo de dever, uma competência técnica desprovida de empatia ou ternura. Em nossa visão, porém, Enid, apesar de seu esforço para manter a compostura e a profissionalidade que sustentam sua imagem de cuidadora abnegada, é permeada por sentimentos de superioridade moral e desejo reprimido. Isso resulta em um cuidado marcado por hostilidade, rancor e até crueldade, como ficou evidente no momento da morte da sra. Quinn.

No ensaio presente no livro "The Role of Narrative in Medical Ethics", o especialista em ética médica John D. Lantos (2002), citando o médico Leon Kass (1990), sugere que o campo da bioética pode ser enriquecido ao considerar também as ações habituais dos profissionais de saúde, criticando o enfoque exclusivo nas ações

deliberadas, que são caracterizadas por questões racionalizadas e analisadas profundamente. Ele defende uma abordagem bioética que valorize as ações habituais, ou seja, aqueles gestos cotidianos e de menor visibilidade que não resultam de uma teorização consciente, mas de pressupostos éticos e morais profundamente enraizados, manifestando-se em nossas ações menos premeditadas. Como exemplifica Lantos:

In Kass's spirit of inquiry, we really learn about medical ethics by observing how doctors greet their patients, whether they make eye contact with them, and whether they refer to patients by their first names or by honorifics. (Lantos, 2002, p. 158)

Ao ampliar o escopo da análise bioética para incluir os gestos menos conscientes e mais cotidianos, obtém-se uma compreensão mais profunda e abrangente da moralidade na prática médica, levando em conta tanto as decisões explícitas quanto as sutilezas que revelam a essência do comportamento ético: “We can achieve neither accountability nor justice until we understand the springs of our identity and the motives of our actions.” (*Ibid.*, p. 162).

As reflexões de Lantos parecem convergir com a questão ética explorada no conto de Munro. As ações de Enid não são abertamente mal-intencionadas —ela realmente se esforça para cuidar da sra. Quinn. Mesmo no momento final, quando a abandona em certa medida, Enid justifica suas escolhas dizendo que queria estar presente para as meninas no dia da morte da mãe. Ela argumenta que não chamou os familiares porque acreditava que a sra. Quinn não gostaria de vê-los e que o médico chegaria mais tarde de qualquer maneira. Não houve tortura explícita, nem uma negação completa de cuidados; Enid nem sequer discutiu ou brigou verbalmente com a paciente. Suas ações são sutis, enraizadas em uma internalização complexa de moralidade e julgamento.

A metamorfose neste conto é particularmente impactante porque revela a perspectiva de uma cuidadora experiente que, apesar de sua prática, não consegue reconhecer a maneira como suas emoções e julgamentos morais interferem em seu trabalho. Como profissional de saúde, Enid deveria ter percebido que suas atitudes eram influenciadas por sua própria visão moral e pelos seus desejos secretos, que fizeram com que ela enxergasse a sra. Quinn como alguém merecedor de punição por sua suposta imoralidade. Também notamos uma transformação em Enid, que começa a moldar seu futuro usando a morte da paciente como um ponto de virada em sua própria vida. Nesse sentido, a ruína da sra. Quinn pode ser entendida como a ascensão de Enid. Aqui, a metamorfose surge como um recurso para enfatizar a brutalidade do olhar da cuidadora,

que ganha ainda mais força com a caracterização de mulher santa que ela ganha na narrativa. Sua visão de si mesma como uma organizadora da desordem não é neutra; ela se coloca em uma posição de superioridade, o que inevitavelmente afeta tanto suas ações quanto sua atitude em relação à sra. Quinn, transformando o cuidado em um ato permeado por hostilidade velada e crueldade silenciosa.

CONCLUSÃO

Neste estudo, propusemos estabelecer uma relação simbólica entre as metamorfoses fantásticas e a experiência de adoecimento retratada em cinco contos de Alice Munro. A partir de abordagens da medicina narrativa, das humanidades médicas, da teoria e crítica literárias, bem como da hermenêutica, tentamos sustentar como verdadeira nossa hipótese de que essa relação serve como um recurso para enfatizar o caráter disruptivo das doenças graves, que desencadeiam mudanças físicas, identitárias e existenciais. Ao explorar o significado das metamorfoses tanto em contextos fantásticos quanto não fantásticos, demonstramos que doenças e metamorfoses compartilham elementos essenciais, como a transformação da identidade, as alterações corporais, a perda de controle, a solidão, a incerteza e o sofrimento. Observamos também que, para as pessoas de fora, como cuidadores e familiares, esses fenômenos geram reações como nojo, repulsa, medo, raiva, isolamento, ansiedade e impotência.

Além disso, conseguimos identificar um elemento recorrente na descrição dos doentes nas obras de Munro: a aproximação com a figura do monstro, presente em quatro dos cinco contos analisados. Tal relação se mostrou promissora e pode ser desenvolvida em trabalhos futuros. Vale destacar que "Comfort" é o único conto em que essa aproximação não ocorre, justamente por apresentar uma relação de cuidado em que o doente, nas interações com sua esposa e cuidadora, Nina, não desperta sentimentos iniciais de repulsa ou medo. Com o *corpus* limitado pela extensão deste trabalho, verificamos que a representação monstruosa dos doentes serve como um reflexo de como são percebidos pelas pessoas ao redor, especialmente por aqueles que assumem a responsabilidade de cuidar deles. Nesse sentido, notamos que as metamorfoses também estão nos olhos de quem vê, o que nos levou a concluir que as metamorfoses se mostraram um tema propício para o estudo da ética.

Essa perspectiva também é fundamental para o outro objetivo deste estudo, que aponta caminhos para a humanização da relação médico paciente através da narrativa. Como vimos nos usos da literatura pela medicina, a ficção é uma ferramenta importante para que médicos e outros profissionais de saúde reflitam sobre seus próprios comportamentos e sobre as vivências dos pacientes. A metamorfose que aproxima o paciente de um monstro retratada por Munro pode ser um ponto de atenção para que esses profissionais identifiquem melhor os aspectos emocionais que cercam a experiência do

adoecimento. Assim, essa análise buscou contribuir para o diálogo entre a literatura e a medicina narrativa, oferecendo ideias sobre as experiências subjetivas dos pacientes e aprofundando a compreensão das complexidades emocionais e psicológicas associadas à doença. A obra de Munro, ao expor essas nuances, enriquece a reflexão sobre o papel da empatia nas práticas de cuidado, pilares essenciais da medicina narrativa.

Outro aspecto que se destacou durante a análise é o cuidado de Alice Munro em construir narrativas que evitam julgamentos morais, o que torna sua obra particularmente relevante para os estudos das humanidades médicas. Essa abordagem torna mais difícil definir um caminho preciso para a humanização do paciente, diferentemente de obras como *A Morte de Ivan Ilitch*, em que a experiência do adoecimento é retratada de forma mais imersiva, permitindo identificar com clareza os valores morais que regem a história. Em Munro, como afirma Glover (2016), “The truth is never the truth but a truth with codicils, conditions, caveats, perorations, and contradiction” (*Ibid.*, p. 43). De fato, a autora nos apresenta situações ambíguas, o que reflete de maneira mais fiel a realidade, em que as experiências de adoecimento raramente são unilaterais.

Uma das limitações que encontramos para este trabalho foi a impossibilidade de explorar com maior profundidade o desenvolvimento psicológico das cuidadoras. Todos os contos analisados apresentam algum tipo de relação de cuidado, aspecto que é brilhantemente desenvolvido por Munro. O doente passa por uma metamorfose, mas o cuidador também enfrenta suas próprias transformações. Tentamos analisar alguns aspectos dessa relação, fazendo isso especialmente em “The Peace of Utrecht” e “The Love of a Good Woman”, mas todos os outros também poderiam ser lidos por essa perspectiva, que também é relevante para as humanidades médicas. Neste sentido, o estudo de DeFalco (2012) faz um ótimo trabalho. No entanto, como é um tema tão recorrente em Munro, é uma pesquisa que pode ser estendida.

Por fim, ao incluir uma breve análise de obras literárias em que a metamorfose fantástica está presente, buscamos evidenciar que os aspectos simbólicos das metamorfoses dialogam com outras narrativas. Não afirmamos que Munro tenha feito uma associação intencional com essas obras, mas vemos como promissora a relação entre “A Bela e o Monstro” e “Cortes Island”, sendo possível, inclusive, que a autora tenha tido esse conto de fadas em mente ao escrever a narrativa sobre a narradora e o sr. Gorrie. Identificamos diversos pontos de correspondência entre os dois textos, embora esses não fossem centrais para este estudo. Em trabalhos futuros, uma linha de pesquisa interessante

seria comparar como Munro e outros autores do realismo retratam as doenças, explorando os recursos retóricos utilizados na construção literária da doença e ampliando as reflexões sobre as representações do adoecimento no realismo.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia primária:

- Beaumont, M. de, & Villeneuve, M. de. (2016). *A bela e a fera: Edição bolso de luxo (Clássicos Zahar)* (A. Telles, Trad., 1ª ed.). Clássicos Zahar. (Obras originais publicadas em 1756 e 1740, respectivamente).
- Carroll, L. (1992). *Alice's adventures in Wonderland and Through the Looking Glass* (J. Tenniel, Ilust., 15ª reimpressão). Everyman's Library. (Contos originalmente publicados em 1865 e 1871, respectivamente).
- Kafka, F. (1997). *A metamorfose* (M. Carone, Trad., 1ª ed.). Companhia das Letras. (Obra original publicada em 1915).
- Munro, A. (1998). *Dance of the happy shades*. Vintage Books. (Originalmente publicado em 1968).
- . (1998). *The love of a good woman*. Douglas Gibson Books.
- . (2001). *Hateship, friendship, courtship, loveship, marriage*. Douglas Gibson Books.
- . (2006). *The moons of Jupiter: Stories*. Penguin Canada. (Originalmente publicado em 1982).

Bibliografia crítica:

- Ajay Heble. (1994). *The tumble of reason: Alice Munro's discourse of absence*. University Of Toronto Press.
- Antunes, J. L. (1997). *Um modo de ser: Ensaios*. Gradiva.
- Barnard, M. E. (1987). *The Myth of Apollo and Daphne from Ovid to Quevedo: Love, Agon, and the Grotesque*. Duke University Press.
- Beran, C. (1998). *The luxury of excellence: Alice Munro in the New Yorker*. *Essays on Canadian Writing*, 66.
- Berndt, K. (2010). *The ordinary terrors of survival: Alice Munro and the Canadian Gothic*. *Journal of the Short Story in English*, 55. Publicado online em 01 de janeiro de 2011. <http://journals.openedition.org/jsse/1079>

- Bettelheim, B. (2002). *A psicanálise dos contos de fadas* (A. Caetano, Trad., 16a ed.). Paz e Terra.
- Bíblia King James Fiel. (1611). *Bíblia King James Fiel 1611*. <https://bkjfiel.com.br/>.
- Brunel, P. (1974). *Le mythe de la métamorphose*. Armand Colin.
- Bruner, J. (1991). The narrative construction of reality. *Critical Inquiry*, 18(1), 1-21. <https://doi.org/10.1086/448619>
- Buxton, R. G. A. (2009). *Forms of Astonishment: Greek Myths of Metamorphosis*. Oxford University Press.
- Bynum, C. W. (2001). *Metamorphosis and identity*. Zone Books; MIT Press.
- Canitz, A. E. C., & Seamon, R. (1996). The rhetoric of fictional realism in the stories of Alice Munro. In *Spec. issue of Canadian Literature*, 150, 67-80.
- Carel, H. (2016). *Phenomenology of illness*. Oxford university press.
- Carrington, I. de P. (1998). Recasting the Orpheus myth: Alice Munro's "The Children Stay" and Jean Anouilh's *Eurydice*. *Essays on Canadian Writing*, 66, 191-203.
- Carscallen, J. (1993). *The other country: Patterns in the writing of Alice Munro*. ECW Press.
- Ceia, C. (n.d.). *Paródia*. In C. Ceia (Ed.), *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*. <http://www.edtl.com.pt>. Consultado em 19 de agosto de 2024.
- Charmaz, K. (1991). *Good days, bad days: The self and chronic illness in time*. Rutgers University Press.
- . (1995). The body, identity, and self: Adapting to impairment. *The Sociological Quarterly*, 36(4), 657-680. <https://doi.org/10.2307/4121346>
- Charon, R. (2006). *Narrative medicine: Honoring the stories of illness*. Oxford University Press.
- . (2017). *The principles and practice of narrative medicine*. Oxford University Press.

- Charon, R., & Marcus, E. R. (2017). A narrative transformation of health and healthcare. In *The principles and practice of narrative medicine* (pp. 193–203). Oxford University Press.
- Charon, R., Banks, J. T., Connelly, J. E., Hawkins, A. H., Hunter, K. M., Jones, A. H., Montello, M., & Poirer, S. ([s.d.]). *Literature and Medicine: Contributions to Clinical Practice*. <https://doi.org/10.7326/0003-4819-122-8-199504150-00008>.
- Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (2020). *Dicionário de símbolos* (37ª ed.). José Olympio.
- Cohen, J. J. (Org.). (1996). *Monster theory: Reading culture*. Univ. of Minnesota Press.
- Coles, R. (1979, August 23). Medical ethics and living a life. *The New England Journal of Medicine*, 301(8), 444-446. <https://doi.org/10.1056/NEJM197908233010831>
- Corso, D. L., & Corso, M. (2006). *Fadas no divã: Psicanálise nas histórias infantis*. Artmed.
- Cyrino, L. (2018). A metamorfose e a desumanização de Gregor Samsa. *Cadernos do IL*, 57, 101. <https://doi.org/10.22456/2236-6385.83137>
- Dabezies, A. (2016). From primitive myths to literary myths. In P. Brunel (Ed.), *Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes* (pp. 960–967). Routledge.
- Danytè, M. (2015). Changes in identity in Alice Munro's stories: A sociopsychological analysis. *Literatūra*, 56(4), 57–77. <https://doi.org/10.15388/Litera.2014.4.7692>
- Daziron, H. (1989). Of beasts and stones: 'Mrs Cross and Mrs Kidd' by Alice Munro. *Commonwealth (Dijon)*, 11(2), 75.
- DeFalco, A. (2012). Caretakers Caregivers: Economies of Affection in Alice Munro. *Twentieth-Century Literature*, 58(3), 377–398. <https://doi.org/10.1215/0041462X-2012-4001>
- Deleuze, G. (2000). *Lógica do sentido* (L. R. Salinas Fortes, Trad.). Perspectiva.
- Duncan, I. (2011). *Alice Munro's Narrative Art*. Palgrave Macmillan US. <https://doi.org/10.1057/9781137000682>
- Elias, N. (2001). *A solidão dos moribundos* (P. Dentzien, Trad.). Jorge Zahar Editor.

- Feldherr, A. (2006). *Metamorphosis in the Metamorphoses*. In P. Hardie (Ed.), *The Cambridge companion to Ovid* (pp. 163–179). Cambridge University Press.
- Francescato, S. (2021). Resisting acquiescence: Institutionalization and late-life friendship in Alice Munro’s “Mrs. Cross and Mrs. Kidd.” *Oltreoceano - Rivista sulle Migrazioni*, (11), 49–56.
<https://riviste.lineaedizioni.it/index.php/oltreoceano/article/view/158>
- Frank, A. W. (2006). *The wounded storyteller: Body, illness, and ethics* (6. ed.). University of Chicago Press.
- Fränkel, H. (1945). *Ovid: A poet between two worlds*. University of California Press.
- Frye, N. (1973). *Anatomia da crítica*. Editora Cultrix.
- Galinsky, K. (1975). *Ovid’s Metamorphoses: An Introduction to the Basic Aspects*. University of California Press.
- Gallagher, D. (2009). *Metamorphosis: Transformations of the Body and the Influence of Ovid's Metamorphoses on Germanic Literature of the Nineteenth and Twentieth Century*. Rodopi B.V.
- Garland-Thomson, R. (2017). *Extraordinary bodies: Figuring physical disability in American culture and literature (Twentieth anniversary edition)*. Columbia University Press.
- Geng, L.-P. (2022). *New Realism in Alice Munro’s Fiction* (1o ed). Routledge.
<https://doi.org/10.4324/9781003299530>
- Gil, J. (2006). *Monstros. Relógio D'Água*.
- Giraud, Y. (2016). Daphne. In P. Brunel (Ed.), *Companion to literary myths, heroes and archetypes* (pp. 272–284). Routledge.
- Glover, D. (2016). The style of Alice Munro. In D. Staines (Ed.), *The Cambridge companion to Alice Munro* (pp. 45-59). Cambridge University Press.
<https://doi.org/10.1017/CBO9781316144831>
- Goffman, E. (1961). *Asylums: Essays on the social situation of mental patients and other inmates*. Anchor Books.

- Goldman, M. (2018). Alice Munro's dramatic fictions: Challenging (dis)ability by playing with Oedipus the King and embracing the queer art of failure. In A. DeFalco & L. York (Eds.), *Ethics and affects in the fiction of Alice Munro* (pp. 79–108). Palgrave Macmillan.
- Hanscomb, S. (2010). Existentialism and Art Horror. *Sartre Studies International*, 16(1), 1-23.
- Haughton, H. (2006). Alice's identity. In H. Bloom (Ed.), *Lewis Carroll's Alice's Adventures in Wonderland* (pp. 193–203). Chelsea House.
- Hesford, W. (2012). 4.1 Taking Care of Surfaces: Alice Munro's Religion. *Ultimate Reality and Meaning*, 35(3–4), 286–302. <https://doi.org/10.3138/uram.35.3-4.286>
- Hesford, W. (2017). Alice Munro opens wide the gate for her three Floras. *Caliban*, 57. <https://doi.org/10.4000/caliban.2743>
- Holmes, M. S. (2018). Born this way: Reading Frankenstein with disability. *Literature and Medicine*, 36(2), 372–387. <https://doi.org/10.1353/lm.2018.0019>
- Howells, C. A. (1998). *Alice Munro*. Manchester University Press.
- Kass, L. (1990). Practicing ethics: Where is the action? *Hastings Center Report*, 20(1), 6.
- Kleinman, A. (2020). *The illness narratives: Suffering, healing, and the human condition*. Basic Books.
- Kuo, C.-L. (2019). How Stephen Hawking defied amyotrophic lateral sclerosis for five decades. *Clinical Medicine and Therapeutics*, 1(1), 4. <https://doi.org/10.24983/scitemed.cmt.2019.00105>
- Lacerda, R. (2016). Introdução. In *Madame de Beaumont & Madame de Villeneuve, A Bela e a Fera* (A. Telles, Trad., pp. 6–18). Clássicos Zahar.
- Lantos, J. D. (2002). Reconsidering action: Day-to-day ethics in the work of medicine. In R. Charon (Ed.), *Stories matter: The role of narrative in medical ethics* (1st ed., pp. 158–163). Routledge.

- Leopardi, E. (2021). *The morbid subject: A new morphology for analysis of the phenomenon of metamorphosis in literature* [Tese de doutorado, School of Languages, Literatures and Cultural Studies, Trinity College Dublin, University of Dublin]. TARA - Trinity's Access to Research Archive.
<https://www.tara.tcd.ie/handle/2262/96547>
- Liveley, G. (2011). *Ovid's Metamorphoses: A Reader's Guide*. Continuum.
- Malan, G. J. (2016). Ricoeur on myth and demythologising. *HTS Teologiese Studies / Theological Studies*, 72(4), 7 pages. <https://doi.org/10.4102/hts.v72i4.2998>
- Marini, M. G. (2019). *Languages of Care in Narrative Medicine: Words, Space and Time in the Healthcare Ecosystem*. Springer International Publishing.
<https://doi.org/10.1007/978-3-319-94727-3>
- McCombs, J. (2000). Searching Bluebeard's Chambers: Grimm, Gothic, and Bible Mysteries in Alice Munro's "The Love of a Good Woman". *American Review of Canadian Studies*, 30(3), 327–348. <https://doi.org/10.1080/02722010009481057>
- McMullen, L. (1983). "Shameless, marvellous, shattering absurdity": The humour of paradox in Alice Munro. In L. K. MacKendrick (Ed.), *Probable fictions: Alice Munro's narrative acts* (pp. 144-162). ECW Press.
- Merleau-Ponty, M. (2018). *Fenomenologia da percepção* (C. A. R. de Moura, Trad.; 5^a ed.). WMF Martins Fontes.
- Mikics, D. (2007). *A new handbook of literary terms* (1st ed.). Yale University Press.
- Morgenstern, N. (2003). The baby or the violin? Ethics and femininity in the fiction of Alice Munro. *Lit: Literature Interpretation Theory*, 14(2), 69–97.
<https://doi.org/10.1080/10436920306618>
- O'Mahony, S. (2013). Against narrative medicine. *Perspectives in Biology and Medicine*, 56(4), 611-619. <https://doi.org/10.1353/pbm.2013.0032>
- Pellauer, D. (2007). *Ricœur: A Guide for the Perplexed*. Continuum.
- Rackin, D. (1969). *Alice's adventures in Wonderland: A critical handbook*. Wadsworth.
- Redekop, M. (1992). *Mothers and other clowns (Routledge revivals): The stories of Alice Munro*. Routledge.

- . (2009). Dance of the happy shades: Reading the signs of invasion. In H. Bloom (Ed.), *Alice Munro* (pp. 5–28). Bloom’s Literary Criticism.
- Ricoeur, P. (1988). *O conflito das interpretações: ensaios de hermenêutica* (M. F. Sá Correia, Trad.). Porto: Rés.
- . (1991). Narrative identity. *Philosophy Today*, 35(1), 73-81.
https://www.pdcnet.org/philtoday/content/philtoday_1991_0035_0001_0073_0081
- . (2013). *A simbólica do mal* (Reimpressão em 2022). Edições 70.
- Ross, C. S. (2002). ‘Too many things’: Reading Alice Munro’s ‘The Love of a Good Woman’. *University of Toronto Quarterly*, 71(3), 786–810.
<https://doi.org/10.3138/utq.71.3.786>
- Rowe, M. (2002). Metamorphosis: Defending the human. *Literature and Medicine*, 21(2), 264–280. <https://doi.org/10.1353/lm.2002.0024>
- . (2007). Michael Rowe on themes in *The Metamorphosis*. In H. Bloom (Ed.), *Franz Kafka’s The Metamorphosis* (pp. 59–62). Chelsea House.
- Silva, V. M. T. (1984). *A metamorfose em Lygia: processos de metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles* (Dissertação de mestrado). Universidade Federal de Goiás. <http://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/9076>
- Sontag, S. (1984). *A doença como metáfora*. Edições Graal.
- Stich, K. (2001). Letting go with the mind: Dionysus and Medusa in Alice Munro’s “Meneseteung.” *Canadian Literature*, 169, 106–125.
- Straus, N. P. (1989). Transforming Franz Kafka's "Metamorphosis." *Signs*, 14(3), 651–667. The University of Chicago Press.
- Tatar, M. (1999). Introduction: Beauty and the beast. In M. Tatar (Ed.), *The classic fairy tales* (pp. 25-32). W. W. Norton & Company.
- Thacker, R. (2016). *Reading Alice Munro, 1973-2013*. University of Calgary Press.
- Todorov, T. (2009). *A literatura em perigo* (C. Meira, Trad.). Rio de Janeiro: DIFEL.

- Toombs, S. K. (1987). The Meaning of Illness: A Phenomenological Approach to the Patient-Physician Relationship. *Journal of Medicine and Philosophy*, 12(3), 219–240. <https://doi.org/10.1093/jmp/12.3.219>
- . (1993). The metamorphosis: The nature of chronic illness and its challenge to medicine. *The Journal of Medical Humanities*, 14(4), 223–230. <https://doi.org/10.1007/BF01137236>
- Tozani, F. de D., & Siqueira, E. C. (2023). Esclerose lateral amiotrófica. *REAMed*, 23(2). <https://doi.org/10.25248/REAMed.e12006.2023>
- Trautmann, J. (1982). The wonders of literature in medical education. *Möbius: A Journal for Continuing Education Professionals in Health Sciences*, 2(3), 23–31. <https://doi.org/10.1002/chp.4760020306>
- Unicamp. (2004, maio 24-30). Para Scliar, ciência e literatura são compartimentos da mesma cultura. *Jornal da Unicamp*, 9. https://unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/jornalPDF/ju253pag09.pdf
- Ventura, H. (2010). The relevance of the chimera: Phantasy, ekphrasis, and anamorphosis in Alice Munro's "Runaway." *The relevance of theory / La résonance de la théorie*, 16, 239-260.
- . (2016). The female bard: Retrieving Greek myths, Celtic ballads, Norse sagas, and popular songs. In D. Staines (Ed.), *The Cambridge companion to Alice Munro* (pp. 154-177). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9781316144831>
- Warner, M. (1995). *From the beast to the blonde: On fairy tales and their tellers*. Chatto & Windus.
- . (2002). *Fantastic metamorphoses, other worlds: Ways of telling the self*. Oxford University Press.
- Wexelblatt, R. (1980). The Higher Parody: Ivan Ilych's Metamorphosis and the Death of Gregor Samsa. *The Massachusetts Review*, 21(3), 601–628.
- Yuk, M. (2017). Runaway: Munro's rewriting of Greek mythology from a feminist

perspective. In O. Palusci (Ed.), *Alice Munro and the anatomy of the short story* (pp. 83–94). Cambridge Scholars Publishing.