



VIVER E MORRER NA PESTE

**EPIDEMIA NA
LITERATURA E
NO CINEMA**

**Daniele Gallindo Gonçalves
Eduardo Marks de Marques
(Orgs.)**

VIVER E MORRER NA PESTE

**EPIDEMIA NA
LITERATURA E NO CINEMA**

**Daniele Gallindo Gonçalves
Eduardo Marks de Marques
(Orgs.)**



Reitoria

Reitora: *Isabela Fernandes Andrade*

Vice-Reitora: *Ursula Rosa da Silva*

Chefe de Gabinete: *Aline Ribeiro Paliga*

Pró-Reitora de Ensino: *Maria de Fátima Cossio*

Pró-Reitor de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação: *Flávio Fernando Demarco*

Pró-Reitor de Extensão e Cultura: *Eraldo dos Santos Pinheiro*

Pró-Reitor de Planejamento e Desenvolvimento: *Paulo Roberto Ferreira Júnior*

Pró-Reitor Administrativo: *Ricardo Hartlebem Peter*

Pró-Reitor de Gestão da Informação e Comunicação: *Julio Carlos Balzano de Mattos*

Pró-Reitora de Assuntos Estudantis: *Fabiane Tejada da Silveira*

Pró-Reitora de Gestão de Pessoas: *Taís Ullrich Fonseca*

Conselho Editorial

Presidente do Conselho Editorial: *Ana da Rosa Bandeira*

Representantes das Ciências Agrárias: *Victor Fernando Büttow Roll (TITULAR)* e *Sandra Mara da Encarnação Fiala Rechsteiner*

Representantes da Área das Ciências Exatas e da Terra: *Eder João Lenardão (TITULAR)*, *Daniela Hartwig de Oliveira* e *Aline Joana Rolina Wohlmuth Alves dos Santos*

Representantes da Área das Ciências Biológicas: *Rosângela Ferreira Rodrigues (TITULAR)* e *Francieli Moro Stefanello*

Representantes da Área das Engenharias: *Reginaldo da Nóbrega Tavares (TITULAR)*, *Walter Ruben Iriundo Otero* e *Rafael de Avila Delucis*

Representantes da Área das Ciências da Saúde: *Fernanda Capella Rugno (TITULAR)*, *Tatiane Kuka Valente Gandra* e *Jucimara Baldissarelli*

Representantes da Área das Ciências Sociais Aplicadas: *Daniel Lena Marchiori Neto (TITULAR)*, *Eduardo Grala da Cunha* e *Maria das Graças Pinto de Britto*

Representantes da Área das Ciências Humanas: *Charles Pereira Pennaforte (TITULAR)*, *Maristani Polidori Zamperetti* e *Silvana Schimanski*

Representantes da Área das Linguagens e Artes: *Lúcia Bergamaschi Costa Weymar (TITULAR)*, *Chris de Azevedo Ramil* e *João Fernando Igansi Nunes*

VIVER E MORRER NA PESTE

**EPIDEMIA NA
LITERATURA E NO CINEMA**

Daniele Gallindo Gonçalves
Eduardo Marks de Marques
(Orgs.)

Pelotas
2021





Filiada à A.B.E.U.

Rua Benjamin Constant, 1071 - Porto
Pelotas, RS - Brasil
Fone +55 (53)3284 1684
editora.ufpel@gmail.com

Chefia

Ana da Rosa Bandeira
Editora-Chefe

Seção de Pré-Produção

Isabel Cochrane
Administrativo

Seção de Produção

Suelen Aires Böettge
Administrativo
Eliana Peter Braz
Preparação de originais
Anelise Heidrich
Assistente de Revisão
Alana Machado Kusma (Bolsista)
Angélica Knuth (Bolsista)
Design Editorial

Seção de Pós-Produção

Morgana Riva
Assessoria
Madelon Schimmelpfennig Lopes
Administrativo

Revisão Técnica

Ana da Rosa Bandeira

Assistente de Revisão Ortográfica

Anelise Heidrich

Projeto Gráfico & Capa

Angélica Knuth

Imagem da Capa

Juan Manuel Blanes. *Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires* (1871). Montevideu, Museo Nacional de Artes Visuales.

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação
Elaborada por Leda Lopes CRB: 10/2064

E64 Epidemia na literatura e no cinema [recurso eletrônico] /organizadores
Daniele Gallindo Gonçalves, Eduardo Marks de Marques. - Pelotas :
Ed. UFPel , 2021.
184 p. : il. - (Viver e Morrer na Peste; v. 03)

Coordenador da coleção: Fábio Vergara Cerqueira.
E-book (PDF) ; 41,2 MB
ISBN: 978-65-86440-78-2

1. História da arte. 2. Epidemias. 3. Literatura. 4. Cinema. 5. Covid-
19. I. Gonçalves, Daniele Gallindo, org. II. Marques, Eduardo Marks de,
org. III. Série.

CDD: 709

SUMÁRIO

08

VIVER E MORRER NA PESTE. APRESENTAÇÃO À TRILOGIA

FÁBIO VERGARA CERQUEIRA

14

INTRODUÇÃO

DANIELE GALLINDO GONÇALVES E EDUARDO MARKS DE MARQUES

16

01. PESTE E LITERATURA: O APOCALIPSE COMO FILOSOFIA DA HISTÓRIA

VÍCTOR LEMUS

30

02. O QUE MUDA NO PÓS-APOCALIPSE? O QUE NARRATIVAS SOBRE ZUMBIS NOS DIZEM SOBRE OS EFEITOS DE UMA PANDEMIA

VALÉRIA SABRINA PEREIRA

44

03. “E DEPOIS?”: O MUNDO PÓS-APOCALÍPTICO NO CINEMA

IGOR LAPSKY

56

04. O OFÍCIO DO ESCRITOR E A TEMÁTICA DAS EPIDEMIAS NA LITERATURA DO SÉCULO XX

LUIZ BARROS MONTEZ

72

05. A ARTE IMITA A VIDA OU A VIDA IMITA A ARTE? APROXIMAÇÕES ENTRE O FILME *CONTÁGIO* E A PANDEMIA COVID-19

MICHELLE VASCONCELOS OLIVEIRA DO NASCIMENTO

84

06. *THE WALKING DEAD*: A PANDEMIA COMO ANALOGIA DA DISSOLUÇÃO DA CIVILIZAÇÃO ROMANA, A ASCENSÃO DO MEDIEVO E DA CIVILIZAÇÃO MODERNA

RODRIGO SANTOS DE OLIVEIRA



101

07. A MORTE COMO MOTE OU A FILOSOFIA DA COMPOSIÇÃO DE A MÁSCARA A MORTE RUBRA, DE EDGAR ALLAN POE

DEMÉTRIO ALVES PAZ

111

08. A VIDA EM SUSPENSO: O QUE PODEMOS APRENDER COM BOCCACCIO E CAMUS

ANA BOFF DE GODOY E RODRIGO DE OLIVEIRA LEMOS

127

09. [REC], REGISTRAR E RECORDAR: A EPIDEMIA SOB A ÓTICA DO FOUND FOOTAGE

MATHEUS BATISTA MASSIAS

140

10. “MAS TALVEZ FOSSE SEU CORAÇÃO, AFETADO, SEGUNDO ELES, PELA GRIPE”: A SOBREVIVÊNCIA À PANDEMIA DE 1918 EM MRS DALLOWAY, DE VIRGINIA WOOLF

MARIA RITA DRUMOND VIANA

156

11. DE FLORES E DRAGÕES

GABRIEL ALBUQUERQUE

169

12. A PESTE DE CAMUS, DE PUENZO E A NOSSA: MEDO E DESAMPARO

IVONETE PINTO

181

SOBRE AS AUTORAS E AUTORES

VIVER E MORRER NA PESTE APRESENTAÇÃO À TRILOGIA

POR FÁBIO VERGARA CERQUEIRA
(COORDENADOR DA COLEÇÃO)

A trilogia *Viver e Morrer na Peste* foi pensada como forma de contribuir para a compreensão do momento dramático vivido por toda a humanidade desde a eclosão da pandemia da Covid-19, doença causada pela propagação do vírus SARS-CoV-2. Penso que as Artes e as Humanidades têm muito a dizer e a fazer pensar – fazer ver, ouvir, sentir – sobre as experiências de vida e de morte frente às epidemias que solapam as sociedades desde os primórdios da História.

Era fim de março de 2020 quando nasceu a ideia de organizar estas coletâneas. A OMS já tinha declarado situação de pandemia havia aproximadamente um mês. Estávamos vivendo a segunda semana de isolamento social, medida adotada bastante precocemente em nossa Universidade, com o argumento de se preparar para o que vinha pela frente e para conter a subida da curva de contágio. A parte “científica” das universidades, quero dizer, a parte que trabalha com as *hard sciences*, logo de início mostrou à sociedade serem indispensáveis para o enfrentamento ao vírus.

Não foi de imediato que se lembraram do papel das *soft sciences*. Mas aos poucos, em nossa sociedade, como se podia ver na imprensa ou nas redes sociais, alguns começaram a querer saber sobre possíveis comparações com outras epidemias. As analogias com a Gripe Espanhola logo vieram, com o número emblemático de as duas pandemias serem separadas por um século. Surgiram aqui e ali adeptos de “teorias”, desprovidas de sólidas bases científicas ou históricas, de que a cada 100 anos a terra passaria por uma grande epidemia. De qualquer modo, por um viés ou por outro, a expansão da Covid-19 fez crescer o interesse pelas epidemias na História. Paralelamente, vieram as relações com as artes. Não faltou quem lembrasse do *Decameron*, de Boccaccio, da experiência de viver a Peste Negra no séc. XIV. Mas, de outro lado, muitos saíram em busca das semelhanças com as situações imaginadas nesse que se tornou um dos principais gêneros da ficção científica contemporânea, os filmes de epidemia. Alguns encontraram no *Contagion* (2011), dirigido por Steven Soderbergh, uma antecipação do novo coronavírus. A série *The Walking Dead*, ao explorar o tema da hecatombe zumbi, trouxe um conjunto de situações limites que homens e mulheres passaram para se reinventar, uma vez que a epide-

mia de causas incompreendidas interrompeu o fluxo da civilização à qual todos estavam acostumados e na qual sabiam viver. A décima temporada da série despertava no público a expectativa de que novos episódios desvelariam mistérios sobre a origem da epidemia ou mesmo apontariam possíveis curas. Mas a série teve suas filmagens suspensas, de modo que se cruzaram os caminhos da pandemia provocada pelo coronavírus e a pandemia zumbi da série norte-americana (confesso que ao longo de abril de 2020 devorei as nove primeiras temporadas, e lá no final de outubro assisti aos episódios da décima gravados até aquele momento, aguardando ansiosamente pelos novos episódios, cuja gravação ainda é uma dúvida).

Assim, surgiu a proposta de uma trilogia, em que cada volume traria uma perspectiva diferente sobre as epidemias: o primeiro número, a História; o segundo, a Arte; o terceiro, a Literatura e o Cinema. A ideia seria gerar textos com caráter de divulgação, com formato amigável ao público leitor não acadêmico. Nesse sentido, quanto à forma, a proposta é apresentar textos mais leves, evitando excesso de citações, diferente do formato acadêmico mais típico, possibilitando uma leitura mais fluida; quanto ao conteúdo, propõe-se algo que oscile entre o ensaístico e o introdutório, sem a necessidade de esgotar o debate historiográfico e atual sobre o tema, mas buscando apresentar possibilidades ao leitor, diferentes caminhos para refletir e produzir compreensões sobre o fenômeno das epidemias e pandemias, seja pelo viés da história, das artes visuais, da literatura ou do cinema.

Fui então em busca dos parceiros e das parcerias para realizar este projeto. Na organização do primeiro volume, *Epidemia na História*, contei com a colaboração dos historiadores Renata Brauner Ferreira e Gunter Axt. O desafio de organizar o segundo volume, *Epidemia na Arte*, coube aos colegas Larissa Patron Chaves, Lauer Alves Nunes do Santos e Roberto Heiden. Já o terceiro volume, *Epidemia na Literatura e no Cinema*, foi organizado pelos colegas Daniele Gallindo Gonçalves e Eduardo Marks de Marques. As parcerias institucionais que respaldam estas coletâneas se sustentam na solidariedade entre programas de pós-graduação da UFPel, especificamente o PPG em História e o PPG em Memória Social e Patrimônio Cultural, ambos do Instituto de Ciências Humanas, o PPG em Letras, do Centro de Letras e Comunicação, e o PPG em Artes Visuais, do Centro de Artes. A eles, somou-se o PPG em História Comparada da UFRJ.

O terceiro passo foi os organizadores convidarem os autores e torcer para que aceitassem a proposta, que colocava um duplo desafio: primeiro, produzir textos com espírito de divulgação científica, portanto com linguagem, extensão e tratamento do tema compatível com a meta de atingir um público mais amplo que o leitor universitário usual (pesquisador, docente ou estudante); segundo, produzir sob o impacto da pandemia, gerando textos que carregarão essa marca em sua escritura. Sabemos que

a temática da saúde e das doenças é uma especialização, por exemplo, na área de História, sendo que nosso país possui uma forte escola de pesquisa em história da saúde. Mas, intencionalmente, ao buscarmos os autores, procuramos mesclar a participação de pesquisadores especializados na área de saúde e doenças com pesquisadores de outras especialidades, pelo potencial que esta perspectiva abria, na visão de conjunto que uma coletânea propicia, de multiplicar os olhares e reflexões possíveis.

Contei ainda com outras significativas colaborações, pelas quais sou muito grato e quero aqui mencionar. Ao diretor do Museo Nacional de Artes Visuales do Uruguai, senhor Enrique Aguerre, e à curadora do museu, senhora María Eugenia Grau, agradeço a cedência da imagem da capa e respectiva autorização para publicar: o quadro *Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires* (1871), de Juan Manuel Blanes (1830-1901), é um registro singular de um olhar da arte latino-americana sobre o drama social de uma epidemia, ao mesmo tempo em que marca a presença nesta trilogia do querido país vizinho e irmão, por meio de um de seus mais notáveis pintores do século XIX, reforçando os laços de nosso Cone Sul Cultural. Devo igualmente especial agradecimento à artista estadunidense Jane Morris Pack, que cedeu os direitos de publicação de sua obra *Apollo Sends Plague Arrows into the Camp of the Greeks*, parte de seu projeto de ilustração da *Iliada* de Homero, desenvolvido com o apoio do *Aegean Center for the Fine Arts*, de Paros, Grécia¹.

À bióloga Christine Janczur, doutoranda vinculada ao Laboratório de História da Biologia e Ensino, do Departamento de Genética e Biologia Evolutiva-IB-USP, agradeço a atenta revisão da linguagem técnica, no volume *Epidemia na História*, bem como sua assessoria na elaboração das notas técnicas, com explicações referentes às patologias e patógenos, ao vocabulário e definições, aos tratamentos e medicações. Expresso ainda minha gratidão à Mariciana Zorzi, por colaborar na tradução de um dos textos com versão original em espanhol.

Quero ainda agradecer a boa acolhida recebida na editora da UFPel, sendo muito grato à minuciosa atenção dada pela diretora, profa. Dra. Ana da Rosa Bandeira, à exaustiva dedicação da acadêmica Angélica Knuth na elaboração do design editorial e projeto gráfico, bem como ao suporte administrativo da técnica Isabel Susan Cochrane e à revisão ortográfica de Anelise Heidrich.

No mês de maio, quando chegaram os primeiros textos, a epidemia da Covid-19 superava no Brasil a cifra dos 150 mil casos e 10 mil mortos. Esses números pareciam terríveis e marcaram a escritas dos autores dos dois primeiros volumes da coleção, elaborados ao longo do primeiro semestre de 2020. Um deles, inclusive, finalizou seu texto enquanto convalescia com dificuldade da Covid-19. Tudo isso na primeira fase

de nossa primeira onda. As cenas de Manaus pareciam ser insuperáveis em dor e tragédia. Mas o pior estava por vir².

No momento da escrita desta apresentação, quando as obras passam pelas etapas iniciais na Editora, nos aproximamos do final de 2020, e a epidemia recupera seu fôlego, parecendo avançar descontroladamente. Hoje, 295º dia após a primeira morte pela epidemia nos Estados Unidos, contabilizam-se naquele país 2714 mortes causadas pela Covid-19. O mais alto número desde o início. O Brasil, em uma curva ascendente de óbitos nos últimos 30 dias, atinge em seu 278º dia 780 mortes. Até 21 de dezembro, o Brasil totalizava 7.263.619 casos confirmados. O planeta vive assim um cenário assustador em termos de aumento nos números de contágio e morte provocada pela Covid-19, fora as mortes a ela associadas pelo seu impacto sobre o sistema de saúde nos variados países. O verão do hemisfério sul inicia com cerca de 80 milhões de casos confirmados e de 1.740.000 mortes. Avassalador. Ao mesmo tempo, há esperança. Alguns países já iniciaram vacinação, outros iniciarão em breve. Quais os resultados que a vacinação trará, e em que velocidade, é preciso aguardar. O recente otimismo foi solapado com a notícia vinda da Grã-Bretanha sobre uma *new variant* do novo coronavírus, que gera incertezas sobre a eficácia das vacinas que estão sendo aprovadas e usadas em vários países.

Neste contexto, a coletânea *Viver e Morrer na Peste*, com seus três volumes, oferece múltiplas perspectivas, no horizonte das Artes e Humanidades, para se pensar a experiência humana de enfrentamento das epidemias e seus vetores. Acreditamos que o leitor encontrará textos informativos e formativos, com dados necessários e interessantes, com reflexões contemporâneas, úteis para estudantes e professores, do ensino básico e universitário, para pesquisadores, para profissionais da imprensa e agentes públicos, assim como para o público em geral, público mais do que nunca ansioso por conhecer sobre como o ser humano age ao longo da História para compreender e enfrentar as pandemias.

Pelotas, dezembro de 2020.

Post scriptum

A publicação de uma obra, de coletâneas resultantes de grande esforço coletivo, sempre é motivo de alegria. Contudo, neste momento, o sentido de pesar e de solidariedade pela dor sobrepuja a alegria resultante desta realização. Ao nos aproximarmos do final de abril de 2021 e finalizarmos a editoração desta obra, a epidemia do coronavírus em nosso país excede os 14 milhões de casos notificados e caminha a passos largos rumo aos 500 mil mortos. Neste abril, pela primeira vez em nossa história tivemos em alguns estados mais mortes que nascimentos. Em nome de todos os organizadores e autores que se dedicaram à produção da trilogia *Viver e Morrer na Peste*, registro aqui o nosso luto, pela dor, pelas perdas, e pela nação dilacerada, que não contou com uma condução mais acertada da crise pandêmica.

NOTAS

1. Para conhecer mais da arte “exploratória” de Jane Morris Pack, visite seu site <http://www.janepack.net/>. Agora, se quiser ver mais de perto este projeto em linguagem contemporânea de ilustração da *Iliada*, de resultados a meu ver cativantes, pode conferir algumas publicações do site do *Aegean Center for the Fine Arts*: *Illustrating the Iliad by Jane Pack*, de 27 fev. 2009. Disponível em: <https://aegeancenter.wordpress.com/2009/02/27/illustrating-the-illiad-by-jane-pack/>; *Illustrating the Iliad. Exhibition and the book*, de 20 ago. 2011. Disponível em: <https://aegeancenter.wordpress.com/2011/08/20/illustrating-the-iliad-exhibition-and-book/>; *Illustrating the Iliad: Monotypes & Paintings, Opening at the Aegean Center 30 July 2011*, de 20 jul. 2011. Disponível em: <https://aegeancenter.wordpress.com/2011/07/22/illustrating-the-iliad/>.

2. Mal se imaginava que após a redação desta apresentação, viria uma segunda onda da epidemia manauara, muito mais avassaladora e cruel do que a primeira.

INTRODUÇÃO

DANIELE GALLINDO GONÇALVES

EDUARDO MARKS DE MARQUES

(ORGANIZADORES)

Permitam-nos começar com um clichê, talvez o maior deles no momento: quando o ano de 2020 começou, jamais podíamos imaginar que viveríamos todo o caos de uma pandemia. Ainda que os índices de letalidade do vírus SARS-CoV-2 sejam mais baixos do que outras doenças que transitam no nosso meio há mais tempo, o medo que o acompanhou (e ainda o acompanha, de certa forma – quando escrevemos estas linhas, já vemos uma pequena luz no fim do túnel a partir da vacinação, ainda lenta, ao menos no Brasil), para a nossa geração, era algo novo. Não porque ele nunca existira mas, sim, porque nós nunca o havíamos experimentado.

O anúncio de uma pandemia veio e não tardou para que começássemos a fazer o que nós humanos fazemos de melhor em momentos-limite: tentar dar sentido ao desconhecido através daquilo que conhecemos. Os paralelos com a história (em especial com o episódio da Gripe Espanhola, entre 1918 e 1920 mas, também, com a epidemia de HIV-Aids nos anos 1980) nos deram alento e desesperança. Alento porque ambos os momentos foram de certa forma superados. Desesperança porque essa superação teve seu preço pago em vidas humanas.

Além da história, também nos voltamos para a arte e, no caso do presente volume, para a literatura e o cinema. Conseguimos ver, através dessas narrativas, a forma como nós lidamos com as nossas cicatrizes e as deixamos como legado cultural para a posteridade. Mas, mais importante do que usar a literatura e o cinema como elementos de registro também histórico do nosso medo da morte, os textos aqui reunidos são um manifesto da potência da literatura e do cinema em momentos em que encaramos o abismo da nossa mortalidade. Mais do que nunca precisamos produzir, consumir e viver a arte.

Com a reunião de ensaios coletados neste volume apresentamos à comunidade reflexões de colegas das áreas de Letras, Cinema e História que buscam compreender a diversidade da representação das epidemias na Literatura e no Cinema. Importante frisar que, ainda que os textos aqui presentes sejam ensaios que falam do tempo presente, da vivência / experiência do humano com os limites de sua existência e que ofereçam reflexões aprendidas com o nosso passado, esta obra não tem a pretensão de ser entendi-

da como uma produção acadêmica no sentido duro do termo. O contato com a nossa condição mortal torna urgente uma reinvenção da dimensão do que entendemos por normalidade. Neste novo normal, é importante promovermos uma reavaliação da relação entre a universidade e a comunidade e, por isso, o mote desta coleção foi produzir textos que pudessem ser lidos por todos, entendidos por todos, independentemente da formação acadêmica. Momentos como os que nos levaram à pandemia da Covid-19 nos fazem questionar nosso espaço no mundo. Um mundo que se apresenta e representa diante de nossos olhos como diverso e muitas vezes incompreensível em sua irascível busca por culpados.

Agradecemos às colegas e aos colegas pela contribuição com este volume que aqui se apresenta. Deixemos que estes escritos falem por si.

01

PESTE E LITERATURA: O APOCALIPSE COMO FILOSOFIA DA HISTÓRIA

VÍCTOR LEMUS

Universidade Federal do Rio de Janeiro
victormlemus@gmail.com

Para Camila Pastorini Ramos

PESTE, LITERATURA E ESTADOS DA SOCIEDADE

Em meados do século XIX, o romancista francês Honoré de Balzac, autor de um projeto literário que batizou como *A comédia humana* porque nele pretendia “retratar” em sua totalidade a sociedade francesa de sua época, disse que o romance era “a história privada das nações”. Nessa ideia desmesurada e ambiciosa, a narrativa teria como objetivo contar a vida política, econômica e cultural de uma sociedade no que ela toca à vida íntima das pessoas.

Desde então, essa concepção se tornou dominante na prosa narrativa, e alguns exemplos da nossa literatura podem servir para ilustrar sua presença.

Em *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, é possível observar a vida no Rio de Janeiro do final do século XIX e a relação entre indivíduos de diversas origens, atividades e classes sociais nos tempos da promulgação da *Lei áurea*. Em *O triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto, entremeado ao relato da vida desse personagem, o romance dá destaque a reflexões sobre o país que está se modernizando no começo do século XX. Em *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, observamos a dura condição em que vivem os nordestinos por causa da seca e a maneira em que têm que migrar para o Sudeste e o Sul em busca de melhores condições de vida – o que revela as disparidades entre as diversas regiões do

nosso país. Nos vários contos de Rubem Fonseca, o leitor percebe a realidade brasileira dos anos 60 e 70 do século passado, e o confronto entre as diversas classes sociais. Nos cinco livros do *Inferno provisório*, projeto literário de Luiz Ruffato, é possível ler as transformações da forma de vida dos migrantes italianos pobres na cidade de Cataguazes, Minas Gerais, e como vão mudando nas diversas gerações com o deslocamento para as grandes capitais, como São Paulo. Em *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, é possível acompanhar como nasce e se estende esse bairro carioca para colocar as pessoas pobres que foram despejadas da Zona Sul, cuja especulação imobiliária estava ávida de regiões nobres. Em *Manual prático do ódio*, de Ferréz, observa-se o impacto das injustiças sociais do Brasil na vida das pessoas da periferia de São Paulo.

Com esses breves exemplos fica evidente que a narrativa de ficção é uma forma de expressão e conhecimento que permite ler a sociedade – complementando os saberes que adquirimos através da História, da Filosofia, da Sociologia ou da Geografia. Por isso, o filósofo alemão Friedrich Engels escreveu em abril de 1888 que na obra de Balzac, com “esse quadro central que agrupa uma história completa da sociedade francesa da que, inclusive em seus detalhes econômicos (por exemplo, o reajuste da propriedade pessoal e real posterior à Revolução) aprendi mais do que de todos os historiadores, economistas e estadistas da época juntos” (ENGELS apud JAMESON, 2018, p. 314).

Os exemplos da literatura brasileira apontados acima permitem entender que as obras de ficção, além de dar prazer e conhecimento, servem também como termômetro para medir a temperatura das sociedades e tentar descobrir e narrar o grau em que elas se encontram infectadas. Nessas ficções, a doença social é apresentada como grave, mas ainda é curável. O escritor configura os problemas sociais, ressalta o que, do seu ponto de vista, é o seu cerne, e elabora a crítica; em alguns casos raros, de maneira velada ou manifesta, sugere possíveis formas de tratamento e cura – aspectos pelos quais é possível perceber a ideologia dos escritores.

No entanto – e esse é o tema que nos ocupa nas páginas a seguir –, nos casos extremos se encontra a literatura que leva a representação da doença social até seu limite e coloca o paciente em estado terminal. Essas são as obras que se ocupam do tema da peste. Elas são inúmeras. Por isso, nestas páginas vamos trazer à tona só algumas delas.

Em *Édipo Rei* (por volta de 427 a.C.), do grego Sófocles, a cidade de Tebas estava tomada pela peste e é Édipo (que nesse momento ainda era o fugitivo de uma maldição prevista pelo oráculo) quem a liberta respondendo a pergunta da Esfinge¹, com o qual se torna rei – desencadeando, por terrível ironia, seu trágico destino.

Ambientada na peste bubônica que tomou a Europa em 1343, o italiano Giovanni Boccaccio escreve o *Decamerão* (1348), conjunto de 100 relatos em que um grupo de

jovens se enclausura numa casa de campo em Florença durante 10 dias para contar histórias enquanto passa a epidemia.

Em *A peste* (1947), do argelino Albert Camus, a doença toma conta, durante um ano, da cidade de Orã, no norte da Argélia, dizimando progressivamente a população até que, repentinamente, cessa.

Em *O amor nos tempos do cólera* (1985), de Gabriel García Márquez, a vida amorosa, cultural e afetiva dos personagens se vê sempre condicionada pelo *cólera-morbo* que assola a cidade.

Em *Ensaio sobre a cegueira* (1995), de José Saramago, subitamente as pessoas são tomadas de uma *cegueira branca*, o que desencadeia a destruição da civilização pela própria mão dos seres humanos que, mais do que cegos, tornam-se bárbaros.

Em todas essas obras, a peste se abate sobre as cidades, dizimando-as, porque se trata de sociedades doentes.

Tebas, como maldição por causa de um monstro que a oprimia. Florença, como expressão do colapso das iniquidades da Idade Média. Orã, por ser uma cidade tomada pela falta de solidariedade. O mundo em que as pessoas ficam cegas, porque é desigual, e sua harmonia é só aparência. A cidade colombiana tomada pelo cólera, como colapso de sua vida pré-moderna.

O teórico alemão da literatura Wolfgang Kayser afirmou que “o grotesco é justamente o contraste indissolúvel, sinistro, o que-não-deveria-existir” (KAYSER, 2003, p. 64). As obras sobre pestes nos ensinam que é no retrato feio, em contraste com aquilo que acreditamos ser belo, onde melhor podemos enxergar o que verdadeiramente somos.

O SIMULACRO DE APOCALIPSE COMO FILOSOFIA DA HISTÓRIA

Em seu livro *O sentido da história*, o filósofo alemão Karl Löwith afirma que “o termo ‘filosofia da história’ é empregue com o sentido de uma interpretação sistemática da história universal de acordo com um princípio segundo o qual os acontecimentos e sucessões históricos se unificam e dirigem para um sentido final” (LÖWITH, 1991, p. 15). Nesse sentido, ao invés de ser visto como gratuito, cada ato, evento ou personagem histórico é compreendido como tendo um papel determinado no caminho ao cumprimento da uma missão social comum e coletiva.

De acordo com esse pensador, no mundo moderno, atual, prevalece uma concepção cristã do tempo. Se para os gregos o tempo era circular, e por isso acreditavam no *mito do eterno retorno*², para os cristãos o tempo era linear, progressivo, e estava por diferentes etapas que conduziriam ao *juízo final*, o momento em que as coisas

eram chamadas a prestar contas, ser avaliadas³. O tempo, visto assim, é o do mito do progresso em que a humanidade acredita estar sempre avançando em direção a um alvo a ser atingido. Nessa concepção do tempo que transcorre trazendo sempre algo de novo, que é a nossa, o futuro melhora o passado e o presente.

De acordo com a *Bíblia*, o *Apocalipse*, ou *Livro da Revelação*, atribuído ao profeta João, traz um balanço da caminhada da humanidade e ao mesmo tempo faz uma série de profecias que têm sido interpretadas de maneira complexa e diversa. Na que tem se tornado mais popular (e é a que aqui iremos nos referir), a revelação inclui uma reflexão sobre o fim dos tempos, que é ao mesmo tempo destruição e construção renovadora. Na *Bíblia*, essa ideia não é nova. Já desde o *Antigo Testamento* se conta a destruição da humanidade degradada: os episódios de *Sodoma e Gomorra* (acusadas de “soberba, intemperança, ociosidade e luxúria”) ou do *Dilúvio*, já anunciavam a destruição pela ira divina em seu esforço por recriar a humanidade em bases melhores.

Desta maneira, enquanto o romance *social* expõe e analisa as feridas da sociedade, as critica e faz um alerta para que sejam pensadas e quiçá corrigidas, a literatura de *pestes* encena a destruição de uma sociedade decaída.

E assim como *Sodoma e Gomorra* foram destruídas pelo fogo e no *Dilúvio* é a água o elemento da destruição, é a peste que assola Tebas (de acordo com Creonte, irmão de Jocasta, essa só terminará quando seja descoberto o assassino de Laio, seu marido). A punição, portanto, funciona como uma tentativa de restabelecer a ordem desestabilizada. Já n’*A peste*, de Camus, aparentemente o castigo se abate sobre a cidade de Orã porque nela se formou uma sociedade que padece de falta de solidariedade. Aqui, a pandemia funciona como o elemento que deveria aglutinar as pessoas na procura de um bem coletivo. É por isso que um personagem do livro afirma: “Pode dizer-se que essa invasão brutal da doença teve, como primeiro efeito, o de obrigar nossos concidadãos a agir como se não tivessem sentimentos individuais” (CAMUS, 1973, p. 65-66). Mais explícito quanto a isso é o *Ensaio sobre a cegueira*, romance em que se afirma que a sociedade foi punida por ser um lugar em que a razão, enquanto força que guia na busca do bem-estar coletivo, está em falta – o que pode conduzir a um estado de barbárie em que os seres humanos perderiam sua humanidade e civilidade, e se tornariam os predadores uns dos outros:

Sim senhor, diga-me então cá como seria hoje se todos os que se encontram agora cegos tivessem perdido, digo materialmente perdido, ambos os olhos, de que lhes serviria andarem agora com dois olhos de vidro, De facto, não serviria de nada, Acabando nós todos cegos, como parece ir suceder, para que queremos a estética, e quanto à higiene, diga-me o senhor doutor que espécie de higiene poderá haver aqui, Provavelmente, só num mundo de ce-

gos as coisas serão o que verdadeiramente são, disse o médico” (SARAMAGO, 1995, p. 128).

Portanto, na literatura, as pestes são representadas como rituais de expiação, de purga dos pecados, um doloroso espremer das pústulas do corpo social para expor uma infecção que pode provocar o colapso final desse corpo – e, de fato, nesses romances se expõe uma hipótese de como seria esse colapso.

Embora nessas obras o final aparentemente seja otimista (tendo em vista que a epidemia é derrotada em Tebas e Édipo pode ter o terrível prêmio que lhe é reservado; a *peste bubônica* termina em Florença e os jovens podem se reintegrar a suas vidas; em Orã, acaba a pandemia e as pessoas podem retomar suas vidas exatamente um ano depois; a cegueira branca termina e as pessoas voltam a enxergar), o dissabor que fica no paladar do leitor durante e ao final do texto é a aposta do escritor perante os seus leitores. Quem pode ler com prazer essas páginas, ficar atento a cada uma das peripécias que aí se narram e se descrevem, e depois concluir o relato com uma sensação agradável? Na medida em que se propõe fazer do ato da leitura um momento incômodo, o autor leva ao extremo o papel de *estraga-prazeres*. Se o texto tiver deixado marcas no leitor, fica aí um alerta sobre os perigos que ameaçam a vida social.

Em *A poética*, Aristóteles afirma que o objetivo da tragédia é produzir, no espectador a *catarse* – uma espécie de *purgação* ou ainda de *purificação* do estado de ânimo mediante a representação de um objeto ou ação que deve provocar angústia, medo e terror. Desta maneira, a tragédia, “despertando a piedade e temor, tem por resultado a catarse dessas emoções” (ARISTÓTELES, 1999, p. 43).

Diferente dessa forma artística em que a crise é levada ao limite da destruição para produzir uma “distensão purificadora”, na literatura de pestes não há esse descarrego liberador. A representação catastrófica termina, mas o problema social continua latente, não se completa em um fim reparador ou de queda absoluta, fica em suspenso, deixando o leitor ainda angustiado. Aquilo que foi desvelado como “verdade” da sociedade permanece em estado latente, protelado.

Se a *filosofia da História* surge como uma tentativa de descobrir qual é o sentido de cada ser, objeto ou acontecimento colocando-o dentro de um processo, o objetivo dessas destruições simuladas é que o leitor relacione as Apocalipses de papel com o mundo que está fora do texto.

PESTE E NORMALIDADE

Embora a noção de Apocalipse dependa da ideia de uma temporalidade linear, pois as coisas são vistas no desenrolar em direção a um objetivo, a uma meta, os livros

que se ocupam da peste usam de um tempo circular, um tempo da volta e da repetição, bastante parecido com a noção grega da temporalidade:

...para os gregos, os acontecimentos e os destinos históricos não se apresentaram decerto simplesmente sem qualquer sentido – estavam cheios de valor e significado, mas não eram significativos no sentido de se dirigirem a um fim último num objectivo transcendente que abrange todo o desenrolar dos acontecimentos (LÖWITZ, 1991, p. 19).

Nos romances sobre pestes, utiliza-se um tempo sem tempo, ou melhor ainda, um tempo das coisas paradas. É o tempo daquilo que não está sujeito à História, pois não está aberto à mudança, ao câmbio, à transformação.

Que transformação acontece de fato nos livros de pestes?

Em *A peste*, o final não revela transformação.

Na verdade, ao ouvir os gritos de alegria que vinham da cidade, Rieux lembrava-se de que essa alegria estava sempre ameaçada. Porque ele sabia o que essa multidão eufórica ignorava e se pode ler nos livros: o bacilo da peste não morre nem desaparece nunca, pode ficar dezenas de anos adormecido nos móveis e na roupa, espera pacientemente nos quartos, nos porões, nos baús, nos lenços e na papelada. E sabia, também, que viria talvez o dia em que, para desgraça e ensinamento dos homens, a peste acordaria seus ratos e os mandaria morrer numa cidade feliz (CAMUS, 1973, p. 247).

Em *Ensaio sobre a cegueira*, repentinamente as pessoas voltam a enxergar. Dessa vez, no entanto, é a mulher amorosa e cuidadosa, a que os guiava sem deixar que os personagens sucumbissem à barbárie, a que fica cega: agora, é com eles (que acabaram de abrir os olhos) que ficará a responsabilidade de conduzir o mundo para um destino melhor:

Por que foi que cegámos, Não sei, talvez um dia se chegue a conhecer a razão, Queres que te diga o que penso, Diz, Penso que não cegámos, penso que estamos cegos, Cegos que vêem, Cegos que, vendo, não vêem.

A mulher do médico levantou-se e foi à janela. Olhou para baixo, para a rua coberta de lixo, para as pessoas que gritavam e cantavam. Depois levantou a cabeça para o céu e viu-o todo branco, Chegou minha vez, pensou. O medo súbito fê-la baixar os olhos. A cidade ainda ali estava (SARAMAGO, 1995, p. 310).

Provavelmente a melhor frase de encerramento desses livros que não encerram, seja a de *O amor nos tempos do cólera*, em que o capitão do barco em que os protagonistas, Fermina Daza e Florentino Ariza, já velhos, vão ficar em quarentena, pergunta

quanto tempo eles vão ficar no vaivém das águas do rio – metáfora das idas e vindas do amor:

Florentino Ariza tinha a resposta preparada fazia cinquenta e três anos, sete meses e onze dias com suas respectivas noites.

– A vida inteira – disse (GARCÍA MÁRQUEZ, 2002, p. 447).

Nesse sentido, o que interessa nessas obras não é a volta à normalidade, mas ficar contando o que acontece quando uma sociedade vive na degradação.

Para aprofundar nessa questão, é importante prestarmos atenção à maneira como se estruturam os romances e as histórias sobre epidemias.

Em primeiro lugar, trata-se de histórias que começam expondo situações de normalidade. Se em *A peste* os personagens estão na cidade argelina de Orã, tendo sua vida normal, em *Ensaio sobre a cegueira* é um dia de manhã, e as pessoas estão indo de carro para seu trabalho. Colocada essa normalidade, acontece repentinamente um evento inexplicável, algo insólito, que vai provocar o aparecimento do *paciente zero* a partir do qual se espalha o mal – seja como doença que vem de fora (o que é o caso do livro de Camus), ou que vem de dentro (como é o *Ensaio sobre a cegueira*, em que ninguém sabe de onde vem a cegueira branca), e é a partir daí que começa a epidemia.

N’*A peste*, de Camus, na cidade de Orã, uma cidade corriqueira, comum, que tem uma vida monótona⁴, de súbito aparecem ratos mortos:

Na manhã do dia 16 de abril, o Dr Bernard Rieux saiu do consultório e tropeçou num rato morto, no meio do patamar. No momento, afastou o bicho sem prestar atenção e desceu a escada. Ao chegar à rua, porém, veio-lhe a ideia de que esse rato não estava no lugar devido e voltou para avisar o porteiro. diante da reação do velho Michel sentiu melhor o que sua descoberta tinha de insólito: A presença desse rato morto parecera-lhe apenas estranha, enquanto para o porteiro constituiu um escândalo. A posição deste último era aliás categórica: não havia ratos na casa. Por mais que o médico lhe garantisse que havia um no patamar do primeiro andar, provavelmente morto, a convicção de Michel permanecia firme. Não havia ratos na casa, e era necessário que tivessem trazido este de fora. Em resumo, tratava-se de uma brincadeira (CAMUS, 1973, p. 17).

Em *Ensaio sobre a cegueira*, é num momento súbito em que um motorista fica cego enquanto está esperando que o sinal de trânsito abra para ele:

O sinal verde acendeu-se enfim, bruscamente os carros arrancaram, mas logo se notou que não tinham arrancado todos por igual. [...] O novo ajun-

tamento de peões que está a formar-se nos passeios vê o condutor do automóvel imobilizado a esbracejar por trás do para-brisas, enquanto os carros atrás dele buzina frenéticos. Alguns condutores já saltaram para a rua, dispostos a empurrar o automóvel empanado para onde não fique a estorvar o trânsito, batem furiosamente nos vidros fechados, o homem que está lá dentro vira a cabeça para eles, a um lado, a outro, vê-se que grita qualquer coisa, pelos movimentos da boca percebe-se que repete uma palavra, uma não, duas, assim é realmente, consoante ele vai ficar a saber quando alguém, enfim, conseguir abrir uma porta, Estou cego (SARAMAGO, 1995, p. 11-12).

Nos fragmentos anteriormente citados, os eventos que desencadeiam a epidemia tomam todo mundo de surpresa no meio de suas atividades, costumes e hábitos corriqueiros. E é por isso que eles reagem como o fariam na normalidade, de acordo com os padrões estabelecidos na sua sociedade.

No caso d' *A peste*, de Camus, as autoridades imediatamente tomam as respectivas medidas sanitárias:

Contudo, e com um espírito de prudência que podia ser compreendido por todos, o prefeito tomava algumas medidas preventivas. Compreendidas e aplicadas como deviam sê-lo, essas medidas eram de natureza a debelar qualquer ameaça de epidemia. Consequentemente, o prefeito não duvidava por um só instante de que seus administrados dariam a mais dedicada colaboração ao seu esforço pessoal.

O cartaz anunciava, em seguida, medidas gerais, entre as quais uma desratização científica por injeção de gases tóxicos nos esgotos, e uma vigilância estrita do fornecimento de água. Recomendava aos habitantes o asseio mais rigoroso e convidava, enfim, todos os que tinham pulgas a se apresentarem nos dispensários municipais. Por outro lado, as famílias deviam notificar obrigatoriamente os casos diagnosticados pelo médico e consentir no isolamento dos seus doentes em salas especiais do hospital. Aliás, essas salas estavam equipadas para tratar os doentes no mínimo de tempo e com o máximo de probabilidade de cura. Alguns artigos suplementares submetiam à desinfecção obrigatória o quarto do doente e o veículo de transporte. Quanto ao resto, o edital limitava-se a recomendar aos parentes que se submetessem a uma vigilância sanitária (CAMUS, 1973, pp. 56-57).

Quanto ao livro do José Saramago, o primeiro que se observa como reação é a desconfiança e a falta de solidariedade entre todos. Se por uma parte o homem que ficou cego desconfia que pode ser assaltado por aquele que de forma solidária o levou para sua casa⁵ – o que muitos pensariam, dada a habitual falta de solidariedade entre as pessoas que vinga na sociedade descrita no romance – quando vai embora, o homem que ajudou ao cego se aproveita e lhe rouba o carro:

O santinho do teu protector, a boa alma, levou-nos o carro, Não pode ser, não deves ter visto bem, Claro que vi bem, eu vejo bem, as últimas palavras saíram-lhe sem ela querer, Tinhas-me dito que o carro estava na rua ao lado, emendou, e não está, ou então deixaram-no noutra rua... (SARAMAGO, 1995, p. 20).

A resposta da mulher do cego diante desse fato expõe que nessa sociedade ninguém deve confiar em ninguém, e que a pessoa que se aproveitou do cego não fez nada diferente do que outras pessoas fariam no seu lugar, já que nesse mundo predatório o *homem tornou-se lobo do homem*, como diz o ditado latino.

Instalados na doença, essa se espalha tornando-se pandemia.

Em um segundo momento que estrutura esse tipo de relato, a partir de agora, o leitor se depara com uma sucessão de episódios dos mais variados, que se multiplicam, e nos quais o que predomina é o absurdo, o irracional, podendo chegar inclusive à barbárie. Nesse ponto, não há mais uma necessidade estrutural: os episódios podem se multiplicar de acordo com a vontade e o engenho do escritor. O objetivo aqui é que o leitor reconheça diversos aspectos da sua sociedade, de maneira crua, estilizada e exacerbada⁶.

Em *A peste*, vemos os personagens convivendo e justificando o absurdo em que agora vivem: “Mais tarde, Grand devia também apontar a Rieux outras modificações no caráter de Cottard. Este sempre tivera opiniões muito liberais. Sua frase favorita, ‘Os grandes sempre comem os pequenos’, provava-o bem” (CAMUS, 1973, p. 40). Em *Ensaio sobre a cegueira*, vemos como as pessoas, cegas, tornam-se bárbaras umas com as outras, perdem o sentido de solidariedade, são agressivas, grosseiras e chegam a cometer atos de assassinato em nome da supervivência.

Não temos com o que enterrar o morto, disse, precisamos de uma pá. Ao portão, mas do lado oposto onde o cego tinha caído, apareceu outro militar. Sargento era, mas não o de antes, Que querem, gritou, Precisamos de uma pá, ou uma enxada, Não há cá disso, ponham-se a na-dar, Temos de enterrar o corpo, Não enterrem, deixem-no aí a apodrecer, Se o deixarmos fica a contaminar a atmosfera, Pois que contamine e vos faça bom proveito... (SARAMAGO, 1995, p. 84).

O importante nesse segundo momento estrutural é que, apesar de exagerado e catastrófico, o leitor tem que reconhecer aí o seu mundo, aquilo que ele chama de “normalidade”. E deve ser capaz de pensar que o que ele chama de “normal” não passa de um Apocalipse de baixa intensidade.

Num terceiro momento estrutural, a epidemia termina de maneira abrupta e repentina, sem explicação. Ninguém sabe por quê, em *A peste*, pararam de morrer

as pessoas, e ninguém sabe explicar como a doença foi controlada. Do mesmo modo, ninguém sabe por quê, de maneira repentina, as pessoas voltaram a enxergar em *Ensaio sobre a cegueira*. O final desses textos acontece de maneira súbita, e tudo fica sem explicação, de modo que não faz mais sentido que a história continue a ser narrada – o que marca que é chegado o momento de finalizar o relato.

A circularidade com que são construídas essas histórias (que começam a partir de um mundo em degradação que parece “normal”, e depois cai por muitas e muitas páginas do romance até chegarmos a um final abrupto) permite que para o leitor fique claro que o que essas obras descrevem não é a exceção, mas a regra deste mundo. Por isso, o importante aqui é mostrar para o leitor o que acontece no período de degradação. Através dessa forma exagerada, portanto, os escritores expõem o que eles acreditam ser o mundo de todos os dias.

É preciso acrescentar que o sucesso dessa estrutura canônica é de tal ordem que tem sido utilizada em muitos filmes de ficção científica em que se ensaia a destruição do mundo – e que o leitor destas páginas pode facilmente reconhecer.

RESSURREIÇÃO?

A literatura de epidemias depende de chegar ao fundo do poço e permanecer nele durante um número indeterminado de situações, peripécias e capítulos. Qual pode ser o limite da queda? Fica claro que ele está no momento da narração em que o leitor não pode aguentar mais a exposição de cenas de calamidade.

Em *A peste*, quando as pessoas não param de morrer e o sistema sanitário vai entrando em colapso, o leitor assiste à degradação da cidade, à alteração de sua ordem, e alguns dos personagens que compõem a história também morrem. Só ao final, o leitor descobre que o narrador é o Dr. Bernard Rieux, um senhor tranquilo que nunca revela seu nome, e somente o faz quando na cena última ele vê com tristeza, desde o telhado de sua casa, a cidade voltando à normalidade e esquecendo tudo que eles passaram durante muito tempo.

Em *Ensaio sobre a cegueira*, uma vez que as pessoas vão deixando de enxergar (e aqui “ver” é sinônimo de ter humanidade e estar dotado de capacidade de raciocinar e pensar para buscar uma vida melhor), o leitor assiste a muitos atos em que a civilização se perde, até o ponto em que o espaço físico é tomado pela degradação. A volta à normalidade tem como eixo pessoas racionais: o médico oftalmologista e a mulher que os guiava.

Em *O amor nos tempos do cólera*, a estratégia narrativa é diferente. Aqui, o romance começa quando um jovem desajeitado se apaixona por uma bela moça, mas não

conseguem consumir o relacionamento porque o pai dela se opõe e a manda para outro lugar, onde ela irá se apaixonar e casar com um médico sanitarista belo e bem-sucedido. O protagonista, Florentino Ariza, fica esperando por ela durante mais de 53 anos para tentar conquistá-la (o que só será possível quando ela ficar viúva) e fazer com que ela se lembre da paixão que teve por ele no passado. Romance de um tipo de gênero popular, o de amor, esse livro expõe muitos temas que alimentam a literatura amorosa (temas e estrutura que é possível reconhecer nas comédias românticas contemporâneas). O romance termina só quando isso fica explícito para o leitor – que é quando eles ficam de quarentena dentro de um barco que circula pelo rio Magdalena, na Colômbia.

Se Aristóteles dizia que a tragédia precisava representar ações que produziam *medo* e *terror* de maneira exacerbada para produzir a *purga* e a *expição* (a *catarse*), era para que após experimentar uma grande emoção, e chegar a um limite extremo, o espectador fosse capaz de tirar disso um conhecimento.

As obras sobre a peste usam dessa lógica, e esse é o seu valor como obras de arte.

O FIM DA HISTÓRIA

Em narrativa de ficção (seja visual ou literária) é muito importante prestar atenção como é que termina uma história, já que esse é um elemento da estrutura que revela o que o escritor pensa ou o que ele quer dizer. Se nos contos de fadas modernos (ou em versão modernizada) o final fechado e feliz para seu protagonista (em que o que parecia uma catástrofe se revela uma melhora para os personagens) obedece ao caráter didático e moral que lhe dá seu sentido, nos romances modernos, em contrapartida, seu final aberto ou pessimista (em que parece que o escritor não tenta fechar a história definitivamente) é um convite para que o leitor continue a refletir sobre aquilo que foi narrado.

Uma das características dos romances sobre *pestes* é que, embora eles possam parecer romances *fantásticos*, no fundo são romances *em chave*. Esse tipo de romance é de origem francesa, e se chama *em chave* (“de leitura”, poderíamos acrescentar) porque tem como objetivo que o leitor estabeleça uma correspondência explícita entre um elemento do romance e outro *da realidade*. Por isso, em cada situação que esses romances colocam, o leitor reconhece de maneira explícita o elemento fora do texto ao qual corresponde.

Nesse sentido, os romances sobre pestes terminam com a volta a uma “normalidade” que só com a representação do Apocalipse o leitor percebe quanto se parecem entre si. Mais do que tranquilizadora, essa volta é preocupante, já que na leitura ficou claro quanto essa *normalidade* precisa ser revista. Nesse sentido, o final da narração

tem como objetivo mostrar que essa normalidade e tudo, menos “normal” do ponto de vista da razão.

Por isso é que os romances sobre pestes param aí, pois seu objetivo é chamar a atenção do leitor sobre o mundo feio, em crise, problemático, em que vive todos os dias. Essas histórias denunciam o que insistimos em não querer enxergar, e sobre o fato de que nos contentamos com as coisas ruins que acontecem todos os dias; por isso, elas apostam no mal sabor de boca que são capazes de deixar no leitor.

Para finalizar, com a pandemia de *SARS-CoV-2*, que tem tomado conta do mundo desde finais de 2019, é preciso que nós vejamos o que está acontecendo com nosso planeta, nosso país e nossa sociedade. A crise sanitária sem precedentes deve nos alertar para o que acontece de maneira habitual – pois é o que estamos observando nestes tempos de pandemia. A atual epidemia está explicitando os problemas que na verdade temos todos os dias; nada de novo está acontecendo que não tivesse já acontecido na época de pré-pandemia. E é preciso que reflitamos sobre isso.

O valor dos romances e das obras (literárias ou cinematográficas) que se ocupam do tema da pandemia está em que nos desafiam para ver se conseguimos continuar a viver o amargo sabor dessa sociedade, ou fazemos alguma coisa para que isso mude.

NOTAS

1. “Qual é o animal que tem quatro patas de manhã, duas ao meio-dia e três à noite?” E Édipo responde: “O amanhecer é a criança engatinhando, o entardecer é a fase adulta, e o anoitecer é a velhice, onde usamos bengala” (NOGUEIRA, 2019, p. 73).
2. “De acordo com a perspectiva grega da vida e do mundo, tudo se move na base do retorno do nascer é do pôr-do-sol, do Verão e do Inverno, da geração e da destruição” (LÖWITH, 1991, p. 17).
3. “O horizonte temporal para uma meta final surge, no entanto, como um futuro escatológico [de acordo com o dicionário on-line Aurélio, a escatologia é uma doutrina que se dedica ao estudo do que deve acontecer no final dos tempos. Pode ser sinônimo de “meta”, “objetivo” histórico das coisas] e, para nós, o futuro só existe através da expectativa e da esperança. O sentido fundamental de um objetivo transcendente converge para um futuro esperado. Tal expectativa predominou sobremaneira junto dos profetas hebraicos; todavia, já não se verificou a sua existência entre os filósofos gregos” (LÖWITH, 1991, p. 19).
4. “O importante era ressaltar o aspecto banal da cidade e da vida. Mas os dias transcorrem sem dificuldades, desde que se tenham criado hábitos. A partir do momento em que em nossa cidade favorece justamente os hábitos, pode-se dizer que tudo vai bem. Sob este aspecto, sem dúvida, a vida não é muito emocionante. Pelo menos, desconhece-se a desordem” (CAMUS, 1973, p. 14).
5. “Como poderei agradecer-lhe, disse, Não fiz mais que o meu dever, justificou o bom samaritano, não me agradeça, e acrescentou, Quer que o ajude a instalar-se, que lhe faça companhia enquanto sua mulher não chega. O zelo pareceu de repente suspeito ao cego, evidentemente não ia deixar entrar em casa uma pessoa desconhecida que, no fim das contas, bem poderia estar a tramar, naquele preciso momento, como haveria de reduzir, atar e amordaçar o infeliz cego sem defesa, para depois deitar a mão ao que encontrasse de valor. Não é preciso, não se incomode, disse, eu fico bem, e repetiu enquanto ia fechando a porta lentamente, Não é preciso, não é preciso” (SARAMAGO, 1995, p. 15).
6. Em *O amor nos tempos do cólera*, como se trata de um romance de amor, o enredo se ocupa dos percalços pelos quais passa a paixão amorosa em tempos de pandemia (como traição, espera, paciência, constância, que são os elementos com que trabalham os romances desse gênero).

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética. Organon. Política. Constituição de Atenas*. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Coleção Os Pensadores).

BOCCACCIO, Giovanni. *Decamerão*. Tradução: Torrieri Guimarães. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

CAMUS, Albert. *A peste*. Tradução: Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Opera Mundi, 1973.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *El amor en los tempos del cólera*. Buenos Aires: Sudamericana, 2002.

JAMESON, Fredric. *Las antinomias del realismo*. Traducción: Juanmari Madariaga. Madrid: Akal, 2018.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003.

LÖWITH, Karl. *O sentido da história*. Tradução: Maria Georgina Segurado. Lisboa: Edições 70, 1991.

NOGUEIRA, Adeilson. *A crônica dos deuses*. Santa Catarina: Clube de Autores, 2019. (e-book).

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SÓFOCLES. *A trilogia tebana: Édipo Rei; Édipo em Colono; Antígona*. Tradução: Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

02

O QUE MUDA NO PÓS-APOCALIPSE? O QUE NARRATIVAS SOBRE ZUMBIS NOS DIZEM SOBRE OS EFEITOS DE UMA PANDEMIA

VALÉRIA SABRINA PEREIRA

Universidade Federal de Minas Gerais
valeriasabrinap@gmail.com

Desde que a crise do vírus Corona, Covid-19, se alastrou pelo mundo, afetando nações e vidas individuais nos mais diferentes aspectos – distanciamento social, economia, preocupação com o bem-estar e sobrevivência de entes queridos – pôde-se identificar também uma busca maior por narrativas sobre pestes e pandemias. Nos meios intelectuais, a releitura e citações de *A Peste* (1947), de Albert Camus, se tornaram não apenas recorrentes, mas quase que obrigatórias. No meio popular, o filme *Contágio* (2011), de Steven Soderbergh, voltou a ser muito procurado em serviços de *streaming*. Inspirados em doenças reais (a peste bubônica e o surto de SARS de 2002), ambas as obras não chegam a citar nominalmente essas enfermidades, mas são úteis para se pensar nas consequências de grandes pandemias, tanto no aspecto social quanto em ações necessárias para a sua contenção.

Contudo, o fato é que as epidemias representadas não precisam necessariamente ser baseadas em doenças reais ou realistas para que a sua narrativa nos auxilie a pensar em nossa própria realidade. Afinal de contas, o que os leitores e espectadores estão buscando são muito mais ponderações sobre o aspecto humano, ou, como aponta a alemã Eva Horn (2014) em seu estudo sobre narrativas de catástrofe: histórias apocalípticas costumam servir para nos fazer pensar sobre como reagiríamos a situações de emergência extremas, não apenas no que diz respeito à sobrevivência individual, mas também variações de possibilidades de reação do Estado. O que essas ficções oferecem não são

ponderações realistas sobre o vírus ou a catástrofe em si, mas sobre como o ser humano poderia reagir a eles.

Assim, não é de se estranhar que, nesse contexto, um dos filmes que voltou a ser muito baixado, juntamente a *Contágio* e *Epidemia* (1995), foi *Extermínio* (2002), de Danny Boyle, um filme sobre uma epidemia zumbi que teria se originado de experiências com o vírus da raiva em laboratório. Quando o objetivo é determinar o quão realista é cada representação, como a revista eletrônica *Vice*¹ o fez, *Extermínio*, de fato não tem muito a contribuir. Mas, quando se trata de pandemias, deve-se considerar que, para a geração atual, zumbis são uma referência óbvia, uma vez que os exemplos de filmes, séries, quadrinhos e videogames são abundantes. Um exemplo disso pode ser observado em comentários de Twitter (muitas vezes copiados e reproduzidos em outras mídias, como Facebook e WhatsApp). Já no início da quarentena no Brasil, não era incomum se deparar com comparações do desrespeito ao distanciamento social com alguém que “esconderia uma mordida de zumbi”. A hipérbole visa a ilustrar as consequências de um ato que parece ser inocente.

Em narrativas de terror é comum que os papéis de bom e mau sejam bem delimitados e fáceis de serem reconhecidos. Histórias de zumbi, contudo, também contam com um tipo de personagem recorrente que é aquele que esconde do grupo que foi infectado, aquele que esconde a mordida de zumbi. Esse personagem costuma ser uma parte integrante do grupo dos bons, uma figura que pode ter levantado as suspeitas do espectador sobre a sua idoneidade em alguns momentos, mas ao qual ainda se dava algum (ou muito) crédito. O fato, contudo, é que a índole de um personagem de filmes de zumbi é invariavelmente definida pelo momento de sua morte. A remissão de vilões pelo autossacrifício é comum em diferentes tipos de narrativas. Mas, ao serem infectados por um zumbi, também os bonzinhos podem apresentar uma grande virada no seu arco narrativo. Uma vez que estão infectados e a morte é certa, lhes cabe informar o grupo para que tomem as devidas providências ou se afastem. A infecção urge que pensem no coletivo. Ao privilegiar seu próprio bem-estar, lutar pelos últimos minutos ou horas de vida em uma evidente negação da proximidade da morte, esse personagem pode causar a morte daqueles que ele mais ama, talvez, até mesmo, de todo o seu grupo. Esse mal não é causado, como no caso do vilão, pela ação planejada e maléfica, mas pela pura falta de ação e falta de capacidade de se responsabilizar por pequenos atos. Para o espectador do filme zumbi, é mais do que claro que não há nada de inocente em tentar resguardar seus últimos momentos. Esta é uma ação condenável que justifica que esse tipo de personagem esteja no degrau mais baixo em narrativas do gênero. Assim, a comparação deve servir para alertar as pessoas – em especial aquelas que compreendem as regras desse subgênero do terror – que não há

nada de tão inocente em manter passeios, encontros sociais com grupos de amigos, fazer pequenas festinhas: são ações pequenas e egoístas que pode terminar com a morte de terceiros, muito possivelmente do próprio grupo nuclear, como um pai ou um avô.

Esse é apenas um exemplo de como narrativas sobre zumbis podem ser utilizadas na prática cotidiana para entender como nos relacionamos com a pandemia. Mas o súbito interesse por *Extermínio*, já desde o início da pandemia, pode ser justificado por outras razões. Uma delas – que rapidamente se desfez – era a ironia de a Grã-Bretanha ter sido, inicialmente, a região menos afetada na Europa devido ao fato de ser uma ilha. Ironia, porque, justamente por se tratar de uma ilha, em *Extermínio* a região é a única a ser devastada pela epidemia de raiva.

Lançado em 2002, antes mesmo da série de quadrinhos que se tornou absolutamente popular devido à série televisiva de mesmo nome, *The walking dead*, o filme *Extermínio* pode ser considerado o marco do ressurgimento das narrativas de zumbi. O gênero, nascido em produções cinematográficas B, ou seja, de baixíssima qualidade, e altamente popular nesse filão, ganhou um novo e muito mais abrangente público através do filme de Danny Boyle, que abriu as portas para produções mais elaboradas e com maior investimento, seja monetário, refletido na escolha de atores, na maquiagem mais cara e elaborada ou nos efeitos especiais, seja nas narrativas, agora mais bem trabalhadas. Um dos traços que mais chamou a atenção em *Extermínio* foi a bela e tranquila apresentação de uma Londres absolutamente vazia, quando o protagonista Jim, sozinho e confuso, acorda de um coma 28 dias após o início da epidemia. Apesar de haver um “quê” de suspense conforme o personagem vaga pela cidade vazia, o crítico Mark Kermode acerta quando afirma que as imagens são de uma “ressonância assombrosamente poética” (KERMODE, 2002, p. 60). Se, em 2002, essas cenas eram uma forte inovação para o gênero de filmes de zumbi, adicionando introspecção e poeticidade ao cenário de terror, elas certamente não pareciam mais tão distantes e incompreensíveis após algumas semanas de quarentena em diferentes cidades do mundo. De um lado a preocupação pelo avanço do vírus, o temor pela possibilidade de se perder pessoas queridas, de outro, a tranquilidade reestabelecida em grandes centros, a rápida diminuição da poluição. As tão divulgadas fotos dos canais agora cristalinos de Veneza, ou de cidades sendo ocupadas por animais silvestres que não tinham mais porque temer o espaço urbano, uma vez que não havia mais grandes concentrações de humanos. O terror poético apresentado por *Extermínio* era agora reproduzido nos jornais e, por vezes, nas janelas de nossas casas.

Essas imagens reais de tranquilidade foram celebradas por muitos. Isso seria uma prova clara de que a natureza estaria se curando rapidamente, de que o ser hu-

mano é capaz, sim, de fazer grandes mudanças em sua forma de viver e salvar o planeta. Os ditos efeitos positivos da pandemia já estavam sendo mencionados pelo sociólogo Slavoj Žižek em março de 2020. Em um artigo publicado pelo blog da editora Boitempo, ele menciona como “efeitos benéficos” o transtorno que a quarentena causou a cruzeiros (empreendimentos turísticos muito prejudiciais ao meio-ambiente) e as fortes perdas sofridas pela indústria automobilística (ŽIŽEK, 2020). O fato é que, quando falamos sobre o “novo normal”, é muito comum que aquele que expressa suas ideias sobre o fato esteja, mais do que apresentando um retrato da realidade próxima, refletindo suas próprias esperanças. Antissociais afirmam que a vida social não comportará mais tanto contato físico quanto antigamente, enquanto outros planejam festas de abraços e proximidade tão logo um tratamento esteja disponível. O novo normal não passa de um acúmulo de projeções desejosas (ou, ocasionalmente, temerosas) que fazemos enquanto aguardamos um futuro ainda incerto.

A ideia de que pandemias e catástrofes tenham efeitos transformadores e positivos não é tão estranha quanto talvez possa parecer à primeira vista. Retornemos à temática deste artigo: o pós-apocalipse zumbi, amplo modo, o apocalipse. Quando tratamos de apocalipse é muito frequente que pensemos apenas no aspecto de destruição, no fim do mundo. Mas o que representa o apocalipse de fato? O livro do Apocalipse, a história bíblica de onde vem o termo, não apresenta a destruição pura e simples. Não é um livro sobre o fim pelo fim. Logo no início, ele anuncia que “Os que servem a Deus serão preservados” (Apocalipse, 7). Assim, a Bíblia fala da destruição e do julgamento dos injustos. O Juízo Final. O apocalipse marca o final de uma vida de erros, e um novo, e mais belo, recomeço.

Isso não é totalmente diferente quando se leva as chamadas obras pós-apocalípticas em consideração – inclusive aquelas que tratam de zumbis. Marcos do Rio Teixeira (2013) vê o mundo pós-apocalíptico como um “espaço para satisfação de desejos”. Embora essa ideia de realizações de desejos só seja totalmente explícita em poucas obras – tendencialmente as mais recentes – como *Madrugada dos mortos* (2004) ou *Zumbilândia* (2009), algumas de suas afirmações valem para qualquer filme do gênero:

[A] ideia de que pessoas comuns, cuja vida se divide entre o trabalho cansativo e a rotina entediante, encontram no fim do mundo a chance de iniciar uma vida nova, diferente e emocionante. [...] Afinal, onde aquele que se considera tolhido pelas convenções, normas e instituições encontraria um melhor lugar para realizar os seus desejos senão num mundo pós-apocalíptico, sem Estado, sem lei e sem instituições (TEIXEIRA, 2013).

Johan Höglund (2017, p. 5) também se dedicou à temática zumbi, concluindo que pandemias se apresentam como possibilidades de desestabilização da classe média.

De fato, narrativas zumbi apresentam o total colapso do Estado e o forte abalo das estruturas sociais vigentes e suas narrativas tratam de como essas estruturas serão recompostas. E as realizações de desejos vão desde o acesso ilimitado a bens de consumo, quando não há mais propriedade privada, como apresentado em *Madrugada dos mortos*, que se desenvolve em um shopping center², até a autorrealização do desajustado que, nessa nova sociedade, tem a chance de se desenvolver como o herói que ele sempre foi. Um exemplo claro desse segundo caso é o personagem Daryl, da série *The walking dead*, que de desajustado e pária se desenvolve como herói arqueiro, capaz de sobreviver em condições hostis e, ocasionalmente, lutar pela mocinha indefesa.

A ideia de que condições extremas permitiriam uma forte e imediata reorganização social está presente no DNA do gênero. Os zumbis como os conhecemos hoje têm como filme fundador *A noite dos mortos vivos* (1968), de George Romero. O filme não apenas apresenta, pela primeira vez, mortos-vivos como comedores de carne humana que devem ser aniquilados com golpes na cabeça, mas também a estrutura narrativa, onde os principais inimigos são os vivos. Além disso, *A noite dos mortos vivos* tem como principal herói, Ben, interpretado por Duane Jones, um homem negro. O filme, lançado no auge das lutas do movimento pelos direitos negros nos EUA, foi interpretado por muitos como uma obra antirracista, entre outros, porque a questão racial não é mencionada uma única vez durante todo o filme. Em uma situação emergencial, a cor da pele parecia não importar mais.

Por um lado, é verdade que os filmes de mortos-vivos se desenvolveram rapidamente como gênero *trash*, tendo inúmeras obras com elencos totalmente brancos, ou que tinham atores negros apenas em papéis secundários. Por outro, heróis negros se tornaram uma assinatura de George Romero e não são poucas as obras que contam com negros em papel de destaque quase como uma forma de reverenciar o mestre. Questões raciais não são discutidas nessas obras, a nova realidade, mesmo que catastrófica, deveria ser um lugar onde ao menos esse problema teria sido deixado para trás.

Seguindo essa vertente, *Extermínio* também apresenta um herói negro, mais especificamente, uma heroína. Selena, rápida e feroz com seu machete, pode lembrar (ou até mesmo ter servido de inspiração para) a personagem Michone de *The walking dead*, a diferença é que *Extermínio* não apresenta um paralelo masculino. O protagonista anteriormente mencionado, Jim, não tem habilidades com armas ou espírito heroico. Devido ao seu coma, Jim é introduzido com atraso a esse universo pós-apocalíptico, assim, ao contrário de Selena, é lento, confuso, e sente falta de seus familiares. Após conseguir proteção de Selena e mais um sobrevivente (que em breve se relevará como alguém que “esconde mordida de zumbi”), Jim os convence a seguir com ele até a casa de seus pais, porque ele deseja verificar como estão. O que se segue é incomum

para o gênero. O fato de seus pais estarem de fato mortos não é algo rapidamente superado, mas Jim ainda se dedicará a assistir antigas filmagens da família como forma de trabalhar o luto. Ele se apresenta enquanto personagem emotivo, já Selena é a figura protetora, uma proteção que não é maternal, mas se dá por meios de violência, além disso, ela é reclusa e não está propensa a desenvolver laços afetivos, porque esses somente serviriam para torná-los mais lentos e propensos aos ataques zumbis.

Se pensarmos em papéis de gênero típicos, Jim e Selena estão ocupando posições trocadas. Selena é forte, assertiva e protege Jim fisicamente. Jim é emotivo e mais fraco. A narrativa vai continuar se desenvolvendo de forma que os papéis parecem trocados quando se pensa em representações padrão. Em breve, seguindo luzes de Natal que brilham no topo de um prédio, um claro sinal de que ali devem haver sobreviventes, eles encontrarão Frank e sua filha Hannah. Embora nenhuma dessas figuras apresente características que poderiam ser consideradas chamativas na vida real, o fato é que, em filmes do gênero, é comum que as características pessoais sejam exaltadas, e os traços apresentados continuam indo contra as clássicas prescrições de gênero. Frank, um homem gordo e bonachão pode ser definido, acima de tudo, como amável. Ele rapidamente admite sua fragilidade ao grupo e afirma precisar deles para conseguir deixar o apartamento e conseguir mantimentos. Sua filha, uma moça jovem, se apressa em informar o casal, sem a presença do pai, que são eles que realmente precisam da ajuda. Como Selena, Hannah é mais assertiva e tende ao confronto. Frank, como Jim, é mais familiar. Não é à toa que, ao ser coberto por Frank no meio de um sonho ruim, Jim irá responder, ainda dormindo, “Obrigado, pai.” Pai é o que Jim diz, mas o tipo de afeto e ternura dispensado por Frank ainda está simbolicamente muito mais ligado à esfera maternal.

Após o encontro dos quatro, o que *Extermínio* nos apresenta é um pequeno idílio. Como mencionado anteriormente, obras apocalípticas têm a tendência de se apresentarem como narrações sobre a realização de desejos. Como tantos outros filmes e séries de zumbi, *Extermínio* também tem a sua cena da ida ao supermercado, mas este não havia sido invadido, está intacto (exceto pelas frutas podres) e a recém-formada família vive nele um momento de deleite, onde até mesmo Selena pode baixar a guarda e aproveitar. Em seguida, um piquenique no campo, onde observam uma família de cavalos correndo livres. A epidemia é aqui uma oportunidade de formar uma família não exclusivamente consanguínea, inclusiva, onde cada um se apresenta através de suas melhores habilidades, não através daquilo que se deseja deles.

A figura do Estado, contudo, não é completamente apagada dessas obras. Como Höglund (2017, p. 8) bem aponta, a força militar é muito presente em narrativas zumbis. Nessas obras, especialmente nas produzidas nos EUA³, tende a imperar uma forte

confiança no poder armado. Por isso, não é de se estranhar que a família rapidamente atenda ao chamado de rádio de militares que afirmam ter encontrado a cura. Após perder a figura paterna para o contágio, o grupo é encontrado pelos militares. E, nesse ponto, retomo o título deste artigo: “O que muda no pós-apocalipse?” Retomando o caminho que percorremos até aqui, vimos que pensadores como Žižek celebravam uma possibilidade de atingirmos um marco zero, com a possibilidade de uma profunda reestruturação social. O chamado novo normal traria seus “efeitos benéficos”. O que vimos até agora é que obras sobre o pós-apocalipse zumbi também tendem a apresentar, das mais diversas formas, como uma epidemia/catástrofe poderia ter alguns efeitos positivos: fim da propriedade privada, acesso ilimitado a bens de consumo (não perecíveis), a possibilidade de nos descobrirmos heróis de uma nova realidade, a potencialização do eu através da queda de imposições sociais. A esperança de uma reestruturação social profunda é a base de todas essas narrativas. Mas o que elas nos dizem? Que as mudanças serão bem-sucedidas e perenes?

Desde o primeiro contato com os militares, fica muito claro que a dinâmica do grupo só pôde funcionar como ocorreu até então devido à ausência de uma figura reguladora que impusesse regras predeterminadas. E, nesse filme, o exército certamente representa essa figura. Assim que as moças são recepcionadas, logo são questionadas sobre seus dotes culinários – inexistentes. Além disso, os militares determinam que elas usem vestidos. Jim, por sua vez, é conduzido pelo major, que lhe apresenta a casa e seu funcionamento. Há uma busca clara de reestabelecer os papéis: aos homens cabe o poder e a ordem, às mulheres, a cozinha e a função reprodutiva. Sim, porque o chamado anunciando uma cura era falso. A intenção era atrair mulheres para a casa, para dar uma “razão de sobrevivência” aos soldados. Como é típico do gênero zumbi, o homem se revela como o maior inimigo do homem; não o vírus. E, nesse caso, é muito claro que o perigo não está no simples instinto destruidor humano, mas na manutenção de mecanismos de estruturação social falhos, cuja destruição era o maior fator de esperança da narrativa de catástrofe.

Há algumas páginas, mencionamos o filme inaugural de George Romero, *A noite dos mortos vivos*, onde o fator utópico inicial seria a anulação do racismo. Ben, protagonista e herói, é a única pessoa completamente sensata do grupo de sobreviventes. Que não haja menções à cor de sua pele em um filme de 1968 parece ser a esperança de uma mudança positiva, mas isso não reflete o final do filme. Ben é o único sobrevivente do grupo. Após meses, trancado na casa, ele vê um grupo de civis armados se aproximando e abatendo os últimos mortos-vivos. A epidemia foi vencida. O alívio final, todavia, é ilusório. Quando Ben aparece à janela para ver os que se aproximam, ele é alvejado na cabeça. O letreiro do filme sobe ao mesmo tempo em que vemos fo-

tografias de homens brancos armados levando seu corpo para ser queimado em uma fogueira. Impossível não pensar nas ações da Klu Klux Klan. Se, durante o levante dos mortos, as regras do racismo pareciam ter sido anuladas, elas certamente voltam (simbolicamente) com força total ao final da epidemia.

O que essas narrativas nos mostram é que muito dessa esperança de uma nova sociedade através das catástrofes são esperanças de mudanças que seriam autorregulatórias, ou seja, que seriam automaticamente produzidas pelo evento sem que ações concretas sejam efetivamente necessárias. Quando Žižek celebra o fato de que as vendas da indústria automobilística estavam em queda, ele não leva em conta o futuro, apenas os efeitos imediatos da quarentena e seus desejos esperançosos de como as coisas se desenvolverão. Mas o mercado não reage à esperança, e sim à demanda e a regulamentações. Sabemos que o vírus não originou nenhuma regulamentação nesse quesito. Quanto ao que diz respeito à demanda, já ao final de abril era possível afirmar que as esperanças de Žižek eram vãs: uma vez finda a quarentena na China, a pandemia serviu como impulso para compra de carros individuais – mais seguros contra contaminações por Covid-19 do que se locomover com o transporte público⁴. Ainda pode ser cedo para se falar sobre o futuro dos cruzeiros marítimos, mas já é possível afirmar que o efeito da epidemia sobre o turismo não foi tão ecológico como inicialmente desejado. O primeiro efeito que já se faz evidente no ramo do turismo é um aumento drástico do uso de plástico por redes de hotéis que desejam, assim, causar a sensação de segurança contra qualquer contaminação⁵.

Um possível fortalecimento da ecologia não foi a única esperança trazida pelo Coronavírus. Em seu artigo, Žižek também menciona o vice-ministro iraniano da saúde, Iraj Harirchi, que, após ter sido contaminado, afirmou que, “Este vírus é democrático, e não discerne entre pobres e ricos ou entre políticos e cidadãos comuns” (Harirchi *apud* Žižek, 2020). Essa fala remete ao artigo de Höglund (2017) anteriormente citado, onde ele menciona que narrativas de pandemias costumam se apresentar como possibilidades de desestabilizar a classe média. Contudo, atualmente já podemos afirmar que Harirchi estava equivocado. É verdade que ministros como ele podem se contaminar, que até mesmo o primeiro-ministro da Grã-Bretanha, Boris Johnson, foi contaminado, tendo de ser internado em UTI. Mas os desenvolvimentos da doença tanto nos EUA quanto no Brasil têm indicado que o vírus não é tão cego para questões sociais como seria desejável. Primeiro, soubemos que o vírus matava mais pessoas negras e pobres nos EUA⁶. Conforme a epidemia se alastrou no Brasil, vimos situação semelhante. As estatísticas sobre a etnia dos afetados são falhas e insuficientes, mas é mais do que claro que também aqui é a população mais pobre que está sofrendo mais⁷. As razões para as discrepâncias são várias, vão das condições de

saneamento básico precárias à impossibilidade de respeitar a quarentena em bairros pobres, seja pelas condições de moradia ou necessidade de trabalhar.

Entre as esperanças trazidas por narrativas de epidemia, Teixeira (2013) também mencionava a questão da desestabilização do Estado. Evidente que esse não é o caso com a Covid-19, cuja letalidade não se aproxima à de uma pandemia zumbi. Mas a pandemia tem, ao seu modo, exercido forte influência no cenário político, sendo que, mais uma vez, seu efeito parcial está muito distante dos desejos e esperanças elencados pelos artigos: a tendência não é a desestabilização do Estado, mas sim que a epidemia seja utilizada para concentração de poder, como foi visto no caso da Hungria⁸.

De forma geral, é possível se afirmar que narrativas sobre epidemias zumbis compartilham a capacidade de apresentar parcialmente essa realização de desejos mencionada por Teixeira (2013) e Höglund (2017), mas que também é sua característica principal apresentar relações humanas de forma especialmente complicada, impedindo que essa realização de desejos seja permanente; como fica claro pelo exemplo da série *The walking dead*, cujos personagens se estabelecem alternadamente em sociedades utópicas e distópicas, cada uma delas sendo destruída de maneiras distintas para dar espaço ao novo cenário.

O romance *Zone One* (Zona Um, 2011), escrito por Colson Whitehead⁹, é uma obra do gênero que não apresenta o momento da erupção da pandemia. Mesmo que menos recorrente, esse não chega a ser um traço raro, sendo presente até mesmo em obras de George Romero, como *Terra dos Mortos* (2005). O interesse de *Zone One* é que, em vez de apenas focalizar na realização de desejos como em *Zumbilândia* ou a série *Daybreak* (2019), ou problemáticas inesperadas dessa segunda fase do contágio, como a aquisição de consciência dos zumbis em *Terra dos Mortos*, ele apresenta a reestruturação social que se dá no momento em que o contágio está controlado e se ocupa mais de questões como o estresse pós-traumático que afeta seus protagonistas. Em outras palavras, *Zone One* é um romance sobre o “novo normal zumbi”.

Em uma sociedade profundamente militarizada, civis foram recrutados para fazer parte do processo final de limpeza das grandes cidades, anulando zumbis ainda ativos e limpando os locais dos corpos dos mortos. Todos os personagens sofrem em algum grau do que o romance chama de PASD, ou seja, post-apocalyptic stress syndrome – síndrome de estresse pós-apocalíptico. Nesse contexto, as memórias do protagonista Mark Spitz são descritas com as seguintes palavras:

A última vez que ele havia visto a casa onde passou a sua infância foi na Última Noite. Também ela parecia normal vista de fora, naquele novo significado de normal, que queria dizer que apresentava semelhanças com o tempo

antes do dilúvio [forma como se referem à catástrofe zumbi]. Normal queria dizer “o passado”. Normal era o idílio imaculado da vida de antigamente. O presente era uma série de intervalos diferenciados uns dos outros apenas pelo grau de pavor que eles continham. O futuro? O futuro era argila em suas mãos (WHITEHEAD, 2011, p. 65 – tradução minha).

Apesar de o momento ainda ser de terror, é possível identificar a fé de que o futuro pode ser muito melhor. Partindo do zero, tudo seria possível. O futuro seria facilmente moldado por quem estivesse disposto a fazê-lo. Mas o que o romance nos apresenta não é uma comunidade em busca de novas alternativas, e sim de um reestabelecimento desse passado perdido. E não se trata do passado de idílio familiar descrito por Mark Spitz, mas de capitalismo, gentrificação, marketing e burocracias. Ao contrário do que se espera de narrativas do gênero, em *Zone One*, não é apenas o militarismo que triunfa no pós-apocalipse zumbi, mas também o departamento de RH.

Toda vez que as unidades armadas adentram um prédio, não devem apenas retirar os mortos e matar possíveis zumbis ativos, mas também devem preencher relatórios com o número de mortos no local e sua idade aproximada para fins de estatística. Como o número de mortos é muito alto, eles não devem se ocupar da identificação dos cadáveres. Além disso, a questão da propriedade privada é percebida como marco civilizatório e que deve ser protegido. Os trabalhadores que fazem a limpeza das cidades não têm direito de levar consigo bens de consumo, a não ser que eles tenham sido definidos como material “patrocinado”, o que quer dizer que o dono da antiga firma produtora teria sido encontrado vivo e definido quais produtos poderiam ser levados pelos trabalhadores sem que fosse cobrado por isso. Produtos de outras firmas deveriam ser comprados, inclusive enquanto ainda se aguardasse até ter certeza de que não houve herdeiros sobreviventes. O que se observa é um acúmulo de ações inúteis que vão de duplicações de burocracias pouco significativas a um culto pela propriedade privada praticamente inexplicável diante da tragédia e da ausência de sobreviventes. O desejo claro aqui não é moldar um novo futuro, como Mark Spitz deu a entender, mas sim recuperar o senso de normalidade perdido. O novo normal não passa de uma busca pelo antigo normal.

É interessante notar que Colson Whitehead é um destacado autor negro, cujos livros costumam ser dedicados a temáticas raciais, mas, neste caso específico, a questão da cor está praticamente ausente. Como conhecedor do gênero e da obra de George Romero, Whitehead apresenta uma comunidade pós-apocalíptica onde a questão da cor está aparentemente esquecida. Dessa forma, descobriremos que o protagonista da história é negro apenas a poucas páginas do final do livro, quando ele responde perguntas de um colega sobre seu apelido: Mark Spitz, nome de um medalhista de na-

tação branco. O protagonista explica que o apelido se deve a uma crença de que negros seriam maus nadadores, ao que seu colega responde nunca ter ouvido falar isso. Os pensamentos de Mark Spitz sobre isso são:

Ele achou improvável que Gary não tivesse domínio de uma lista de estereótipos de raça, gênero e religião, indexados com uma lista correspondente de piadas [...], mas não pressionou o seu amigo. [...] Agora havia um único nós injuriando um único eles. Será que as antigas intolerâncias também seriam reanimadas, quando eles limpassem a Zona ...? Ou será que havia um espinheiro particular de animosidades, medos e invejas que eram impossíveis de recriar? Se eles puderam trazer de volta burocracia, pensou Mark Spitz, eles certamente poderiam reanimar preconceito, multas de estacionamento e reprises (WHITEHEAD, 2011, p. 231 – tradução minha).

Ao contrário da citação apresentada anteriormente, quando os pensamentos sobre o futuro eram amplos, o narrador parece, no momento em que o tema é racismo, ter menos dúvidas sobre a tendência à repetição de erros nessa sociedade. Passado o problema maior, a tendência mais provável seria retomar maus velhos hábitos. É, inclusive, questionável se a comunidade apresentada em *Zone One* vai mesmo conseguir prevalecer. Perdidos em esforços capitalistas e burocráticos, cada vez mais atentos a questões que não são os zumbis, não é impossível que os mortos-vivos ainda perseverem.

Se narrativas zumbis têm uma mensagem a nos trazer é que acreditar em um vírus como nêmesis, como retaliação divina que pode corrigir os erros dos homens, é um erro. Não há soluções fáceis como uma catástrofe enviada por Deus ou pela Natureza que obrigue o ser humano a seguir o caminho do bom e do justo. Mudanças só podem ser alcançadas com ações pensadas e implementadas por nós mesmos.

NOTAS

1. No artigo “What’s realistic and what is not in your favorite pandemic films”, assinado por Any Lord, 2020.
2. Talvez seja apropriado afirmar que *Madrugada dos mortos* é um remake de *Despertar dos Mortos*, de George A. Romero e que o filme original de 1978 se apresenta justamente como uma crítica à instituição dos shoppings centers, vistos como oásis do consumo e da tranquilidade, mas que não serão capazes de proteger o grupo que se encontra nele.
3. George Romero é canadense, e *Extermínio* é um filme britânico.
4. Cf. a coluna de Eduardo Sodré para a Folha de São Paulo em 25 de abril de 2020.
5. Cf. matéria de Ana Luiza Tieghi e Carolina Muniz na Folha de São Paulo de 17 de junho de 2020, “Medo de vírus leva a aumento no uso de descartáveis em hotéis”.
6. Cf. matéria de Diogo Bercito na Folha de São Paulo de 15 de abril de 2020, “Coronavírus mata negros e pobres de forma desproporcional nos EUA”.
7. Cf. matéria de Gram Slattery, Stephen Eisenhammer e Amanda Perobelli, pela agência Reuters, publicada pelo portal de notícias UOL em 01 de maio de 2020, “Importado pelos ricos, coronavírus agora castiga os pobres do Brasil”.
8. Cf. matéria publicada no portal de notícias da BBC em 21 de abril de 2020, “Os líderes europeus que estão usando a pandemia para concentrar mais poder”.
9. Zone One não foi traduzido para o português, mas os dois últimos romances do autor, ambos vencedores do Pr mio Pulitzer, podem ser encontrados em português: *The Underground Railroad* – Caminhos para a liberdade, e *O reformatório Nickel*.

REFERÊNCIAS

A NOITE dos mortos-vivos. Direção de George A. Romero. Pensilvânia: Image Ten, 1968. 1 DVD (96 min).

BERCITO, Diogo. Coronavírus mata negros e pobres de forma desproporcional nos EUA. *Folha de São Paulo*, 15 abr. 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2020/04/coronavirus-mata-negros-e-pobres-de-forma-desproporcional-nos-eua.shtml>. Acesso em: 20 jun. 2020.

CONTÁGIO. Direção de Steven Soderbergh. Hollywood: Warner Bros, 2011. 1 DVD (106 min).

DAYBREAK. Produzido por Michael J. Malone e Bruce Dunn. Albuquerque: Netflix, 2019. 10 episódios.

DESPERTAR dos mortos. Direção de George A. Romero. Los Angeles: Laurel Group, 1978. 1 DVD (127 min).

EPIDEMIA. Direção de Wolfgang Petersen. Hollywood: Warner Bros, 1995. 1 DVD (127 min).

EXTERMÍNIO. Direção de Danny Boyle. Hollywood: Twentieth Century Fox, 2002. 1 DVD (113 min).

HÖGLUND, Johan. Eat the Rich: Pandemic Horror Cinema. *Journal of Global Cultural Studies*, 12, p. 1-14, 2017.

HORN, Eva. *Zukunft als Katastrophe*. Berlin: Fischer, 2014.

KERMODE, Mark. 28 Days Later... *Sight & Sound*, 12, n.12, p. 59-60, 2002.

LORD, Any. What's realistic and what is not in your favorite pandemic films. *Vice*, 10 abr. 2020. Disponível em: https://www.vice.com/en_uk/article/m7qdxx/pandemic-films-realistic-true-contagion-outbreak. Acesso em: 17 jun. 2020.

MADRUGADA dos mortos. Direção de Zack Snyder. Hollywood: Warner Bros, 2002. 1 DVD (101 min).

OS LÍDERES europeus que estão usando a pandemia para concentrar mais poder. *BBC News Mundo*, 21 abr. 2020. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-52358420>. Acesso em: 18 jun. 2020.

SLATTERY, Gram; EISENHAMMER, Stephen; PEROBELLI, Amanda. Importado pelos ricos, coronavírus agora castiga os pobres do Brasil. *Reuters*, 1º maio 2020. Disponível em: <https://economia.uol.com.br/noticias/reuters/2020/05/01/importado-pelos-ricos-coronavirus-agora-castiga-os-pobres-no-brasil.htm>. Acesso em: 17 jun. 2020.

SODRÉ, Eduardo. Epidemia deve estimular as vendas de carros populares. *Folha de São Paulo*, 25 abr. 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/eduardosodre/2020/04/pandemia-deve-estimular-as-vendas-de-carros-populares.shtml>. Acesso em: 17 jun. 2020.

TEIXEIRA, Marcos do Rio. Por que será que gostamos tanto dos filmes de zumbi. *Cógito*, vol. 14, 2013. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-94792013000100003#2. Acesso em: 16 jun. 2020.

THE walking dead. Produzido por Frank Darabont *et al.* Georgia: AMC, 2011- . 44 DVDs.

TIEGHI, Ana Luiza; MUNIZ, Carolina. Medo de vírus leva a aumento no uso de descartáveis em hotéis. *Folha de São Paulo*, 17 jun. 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/turismo/2020/06/medo-de-virus-leva-a-aumento-no-uso-de-descartaveis-em-hoteis.shtml>. Acesso em: 20 jun. 2020.

WHITEHEAD, Colson. *Zone One*. New York: Doubleday, 2011.

ŽIŽEK, Slavoj. Bem-vindo ao deserto do viral! Coronavírus e a reinvenção do comunismo. Tradução: Artur Renzo. *Blog da Boitempo*, 12 mar. 2020. Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2020/03/12/zizek-bem-vindo-ao-deserto-do-viral-coronavirus-e-a-reinvencao-do-comunismo/>. Acesso em: 16 jun. 2020.

ZUMBILÂNDIA. Direção de Ruben Fleischer. Hollywood: Columbia Pictures, 2009. 1 DVD (88 min).

03

“E DEPOIS?": O MUNDO PÓS-APOCALÍPTICO NO CINEMA

IGOR LAPSKY

Universidade de Pernambuco
igorlapsky@gmail.com

Para Chico e Zé Maria, suas visões sobre a Sétima Arte me inspiraram (e me inspiram) a tratar de cinema.

“O MUNDO ESTÁ ACABANDO!”

O ano de 2020 está marcado pela pandemia ocasionada pela Covid-19. As pessoas tiveram sua rotina interrompida de forma abrupta (e necessária) pela capacidade de contágio do vírus e o alto grau de risco para determinada parcela da sociedade. “Atletas” ou não, os membros das sociedades se assustaram com o medo da quebra do cotidiano, por seus familiares, amigos e pessoas próximas, muitos em casa aguardando as próximas notícias, geralmente contidas de um alto número de mortos e novos casos computados nos estados brasileiros. Muitos relatam a dificuldade da rotina em casa: dificuldades de sono, problemas nas relações pessoais e pouca motivação para fazer outras tarefas, acompanhadas de uma preocupação com o presente e o futuro. Nesse sentido, o panorama do fim do mundo, embora não seja o caso em que nos encontramos, é debatido e apresentado em diversas produções artísticas.

O fim do mundo é uma obsessão das artes. Compreender como seria o fim do nosso planeta, as consequências nas relações sociais e as contradições existentes são elementos centrais para os artistas. Nesse sentido os cenários do fim do mundo (ou da nossa compreensão de modelo de mundo) são propostos de diversas formas, principalmente no cinema.

Um dos primeiros filmes que aborda a temática do fim do mundo é o longa-metragem dinamarquês *Verdens Undergang* (O fim do mundo, 1916), de August Blom. A produção de Blom é um pacote originário de todos os filmes catástrofe feitos: personagens gananciosos, sociedade fragmentada, negação da ciência e o jogo da imprensa como elementos centrais para a condução de uma história, que é centrada na história de um amor impossível pela diferença social. O filme tem o contexto da passagem do cometa Halley em 1910, que foi acompanhada pela imprensa entre os anos 1909, 1910 e 1911, causando expectativa e pânico nos leitores. Destacamos a nota do *New York Times*, de 25 de abril de 1910, em que pesquisadores do observatório da Universidade de Harvard afirmaram o volume de cartas enviadas de diferentes regiões dos Estados Unidos, em que muitas pessoas questionavam como se o cometa fosse uma doença: “Some want to know the best way to avoid it, and if there is any cure for it”. Outras cartas mostravam teses negacionistas sobre o cometa: “The advocates of a flat Earth have risen again in their might and informed us that there is no comet – because the Earth is flat. It is so. So it is. There is no room for argument.”. A notícia enfatiza a refutação da ciência por alguns leitores do jornal, elemento apresentado no filme de Blom e em outros filmes catástrofe ao longo da história do cinema.

O cinema de catástrofe ambiental foi bastante explorado ao longo da segunda metade do século XX até o início do século XXI. Uma das pautas centrais do conceito de novas ameaças, apresentado por Ignácio Ramonet (2003), é a preocupação com o meio ambiente, visto que o desenvolvimento dos principais países e das grandes cidades do mundo não são sustentáveis, tornando crítico a disponibilidade de recursos naturais para os seres humanos do planeta. Esses filmes apresentam duas características em geral: um evento espacial, que destruirá o mundo, e as grandes tormentas, ocasionadas pelo desequilíbrio ambiental. Assim, filmes como *Deep impact* (Impacto profundo, 1998), *The day after tomorrow* (O dia depois de amanhã, 2004), *2012* (2009) apresentaram uma pauta de discussão sobre o meio ambiente no pós-guerra fria.

Além das catástrofes ambientais, o cinema tratou do fim do mundo a partir de diversos cenários, relacionados aos seus contextos no período da produção dos filmes que abordavam a temática. Durante a Guerra Fria, com o avançar da tecnologia para produção de armas nucleares, que gerou a condição MAD – Mútua Destruição Assegurada (SILVA, 2015), o uso da bomba e suas consequências para as pessoas e o meio ambiente havia atingido o imaginário das sociedades. A obsessão pelo “relógio da meia-noite” era explorada pelo cinema a partir de diversas histórias. Destacamos os efeitos dos testes nucleares realizados em desertos e regiões do Pacífico no longa-metragem *Gojira* (1954), em que um grande monstro alterado pelo contato com material radioativo surge dos mares, destruindo cidades por onde passa. Em 1964, a obra-prima de Stanley Kubrick, *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*

(Dr. Fantástico, 1964), apresentava uma guerra inevitável, um cientista excêntrico e um cowboy pronto para montar em uma bomba e iniciar o show pirotécnico ao final da história. Aproximadamente 20 anos mais tarde, *The day after* (O dia seguinte, 1983) acabou com o mundo a partir da guerra nuclear entre Estados Unidos e União Soviética, gerando grande repercussão na sociedade norte-americana¹.

Outro cenário desenvolvido com relação ao fim do mundo nesse período foi a ameaça externa, de fora do planeta, funcionando como uma metáfora para os problemas políticos e sociais no período da Guerra Fria. *War of the Worlds* (A Guerra dos Mundos, Byron Haskin, EUA 1953, 85 min), baseado na obra H.G. Wells, lançada em 1897 no Reino Unido, conta a história da invasão da Terra por marcianos, em que os terráqueos não tinham meios suficientes para resistir ao ataque alienígena. *Invasion of the Body Snatchers* (Vampiros de Almas, Don Siegel, EUA, 1956, 80 min), apresenta um cenário em que extraterrestres invadem o planeta com a habilidade de se apossar de corpos humanos.

As doenças e substâncias biológicas mortais configuram outra forma de fim de mundo. George A. Romero, em 1968, lançou *The Night of the Living Dead* (A noite dos mortos-vivos, EUA, 96 min), filme que influenciou todas as histórias de zumbi contadas no cinema e desenvolvidas em jogos eletrônicos, mostra como uma substância cósmica pode reviver mortos enterrados em cemitério, que retornam com fome de carne humana e transformam seres humanos sadios em zumbis com suas mordidas e arranhões. O final do filme apresenta uma resposta armamentista e racista contra a horda de zumbis, quando um grupo de policiais e caçadores, que formam uma milícia local, mata o único sobrevivente da madrugada e o joga na fogueira junto com os zumbis. Em 1973, o mesmo diretor lançou *The Crazies* (O Exército do Extermínio, EUA, 104 min), que conta a história de residentes em uma cidade norte-americana que são contaminados por uma substância biológica, causando insanidade e morte na população de Evan's City, na Pensilvânia.

Nesse sentido, o cinema tratou de diferentes cenários para o fim do mundo. Porém, a maior parte desses filmes não apresentou a solução ou o que aconteceria após a quebra dos paradigmas anteriores aos eventos da história, deixando para o público a imaginação de pensar aqueles diferentes mundos. Para tal, as distopias tiveram esse papel, apresentando diferentes vertentes para o funcionamento do “novo normal” para os mundos devastados pelo desequilíbrio no meio ambiente, guerras e doenças.

“UFA, SOBREVIVEMOS. E AGORA?”

O mundo acabou. Seja de qual for a forma, o mundo acabou. Tudo que tínhamos como base para viver e sobreviver foi desconstruído a partir de novas regras. Porém,

em alguns momentos, lembrar do passado, machuca e muito. Thor e Natasha Romanoff em *Avengers: endgame* (Vingadores: ultimato, 2019) sofreram diariamente após cinco anos passados do estalo de dedos do tirânico Thanos, que se remeteu às teses malthusianas em *Avengers: infinity war* (Vingadores: guerra infinita, 2018) para cumprir sua missão de reunir as joias do infinito e eliminar 50% da população de todo o universo. Thor e Natasha sofreram de forma diferente: enquanto o primeiro escolheu a reclusão como forma de autopunição, baseado em uma vida pouco saudável e desregrada, por não ter acertado a cabeça de Thanos com o machado; a segunda preferiu lidar com o luto a partir do estabelecimento de uma rede de monitoramento para buscar seus amigos desaparecidos após o sucesso da missão de Thanos.

O futuro é incerto e duro para quem sobreviveu. Embora as soluções de superação de uma ordem caótica possam ter sido implementadas para a resolução de um problema, as contradições nas relações entre os sobreviventes acabam por gerar novos complicadores, um novo caos. Assim ocorre em *A Revolução dos Bichos*, de George Orwell, conforme a excelente análise de José Maria Neto (2015): os bichos derrubam o senhor Jones, criando um modelo utópico para o funcionamento da fazenda, porém suas contradições levam a reformulação de regras, gerando segregação e controle dos bichos pelos porcos e sua tropa de cães assassinos. Se andar em duas patas era ruim, passou a ser um sinal de superioridade na fazenda.

As distopias e as utopias são formas encontradas pelos escritores de livros e diretores de filmes para apresentar cenários de futuro descritos acima. São duas modalidades em contraposição, conforme José Maria Neto

Se a utopia é uma expressão do otimismo, de crença na invenção de coisas e criaturas melhores, a distopia é sua corrupção, desvirtuamento das esperanças, fracasso das ideias, percepção intrínseca de que não somos perfeitos, e que nada oriundo dessa condição maculada pode conduzir à perfeição (NETO, 2015, p. 250).

Assim como os cenários para o fim do mundo são variados, as formas de apresentação da ordem após os eventos catastróficos são diversificadas. Além dos cenários citados acima, temos a idealização do futuro tecnológico, conforme apresentado por José D'Assunção Barros (2009), ao analisar filmes que formulam modelos de uma cidade pós-moderna, influenciados por *Metropolis* (1927), de Fritz Lang. Nesse sentido, *Bladerunner* (Bladerunner: o caçador de andróides, 1982), *Matrix* (1999) e *A.I.: artificial intelligence* (A.I.: inteligência artificial, 2001) apresentam um futuro dominado pelas máquinas em grandes cidades.

Outro cenário é o da escassez dos recursos naturais, decorridos de guerras e exploração descontrolada pelos seres humanos. Os sobreviventes devem sobreviver sem elementos fundamentais para a subsistência. É o caso da série de *Mad Max*, em que no primeiro filme (*Mad Max*, 1979) o protagonista busca proteção para sua família, em um contexto de esgotamento de petróleo, principal fonte de energia da humanidade naquele período, e que se torna um patrulheiro vingativo após o assassinato de sua mulher e filho pela gangue que cometia crimes nas estradas. Em *Mad Max: fury road* (*Mad Max: estrada da fúria*, George Miller, 2015), a história enfatiza a importância da água para a sobrevivência humana e as relações de poder em torno do controle das fontes de água e do uso de seres humanos como bancos de sangue por Immortan Joe.

O cenário com maior destaque para esse texto é o de um mundo devastado por epidemias. Afinal, são as perguntas do cotidiano atual: Como é o “novo normal” sob o contexto da Covid-19? Como é viver em uma sociedade com um vírus que tem como principal alvo as propriedades respiratórias, podendo levar à morte por insuficiência respiratória? Se o contato é um dos principais meios de contágio, como se relacionar com as pessoas? Apertos de mão? Abraços? Nos parece inviável neste momento. Além disso, há desconfiança entre as pessoas: ir à rua é um ato difícil, uma vez que não há certeza se todos estão se cuidando de forma adequada. Assim, o sentimento de medo está permeando as relações sociais, que a cada dia mais estão utilizando as tecnologias para manter uma mínima forma de contato.

Escolhemos trabalhar algumas produções que tratam do mundo após a doença instaurada. Para tal, analisaremos a obra de Stephen King, *The stand* (*A dança da morte*, 2013), lançado nos Estados Unidos em 1978, e sua adaptação para a televisão lançada em 1994, e produções que tratam de um mundo após o apocalipse zumbi, em especial *28 days later* (*Extermínio*, 2002) e a produção irlandesa *The third wave* (*Os curados*, 2017).

A dança da morte conta a história da dizimação de 99% da população mundial causada por um vírus mortal, chamado de “Capitão Viajante”, uma supergripe com alto grau de contágio e que mata as pessoas rapidamente. De forma bem breve, King apresenta o panorama da devastação nos Estados Unidos, de onde foi disseminado o vírus, mantido em um laboratório do governo, quando um funcionário contaminado consegue fugir do assassinato iminente pelos militares. Um dos primeiros elementos destacados durante a primeira parte do livro, que trata da disseminação do vírus e da morte das pessoas, é a tensão entre imprensa, militares e sociedade, uma vez que as tropas agiam de forma truculenta contra os habitantes das cidades afetadas inicialmente, bem como o uso de medidas de repressão contra a disseminação de informações: a imprensa proibida de divulgar notícias, sob risco de seus integrantes serem

presos ou até mesmo assassinados pelos militares nos bloqueios das estradas. Afinal, quem ousasse passar por eles, seria alvejado pelos fuzis dos militares.

King desenvolve a história após a pandemia, mostrando como se comportaram os sobreviventes num mundo sem instituições. As regras de relacionamento estão pautadas a partir de questões morais e de índole dos personagens. Alguns, antes da pandemia, eram bons, sem pecados, e mantiveram suas posições em todos os momentos da história, como os personagens Stu Redman e Frannie Goldsmith. Outros, como Larry Underwood, passaram a história se reconstruindo: antes da pandemia, o personagem era um viciado em jogo, que tentava o sucesso compondo músicas em Los Angeles. Sai fugido do estado para Nova York, onde vai presenciar a disseminação do vírus que matou sua mãe. Os personagens maus eram majoritariamente mostrados como presidiários, piromaníacos e deformados, rejeitados pela sociedade.

O mundo maniqueísta de King permeia toda a história. Enquanto os personagens bons eram guiados para ir para Hemingford, Nebraska, para encontrar com a Mãe Abgail Freemantle, que aparece nos sonhos das pessoas promovendo a paz de espírito e a esperança em um mundo melhor. Porém, para que a ordem de paz seja estabelecida, os seguidores de Abgail precisam se juntar o mais rápido possível para organizar a resistência contra as forças do mal, lotados em Las Vegas e liderados por Randall Flagg. O lado do mal possui acesso a armas e tecnologia existente, enquanto a comunidade do lado bom, fixada em Boulder, deve reorganizar tudo.

O livro é um conflito entre um mundo distópico, marcado pela desesperança, morte e assassinatos, com um forte controle de uma figura autocrata, que delegava funções para seus representantes em Las Vegas, e o mundo utópico, defendido por Abgail, que pensava em uma comunidade em que todas as pessoas participassem das decisões que eram apresentadas por um conselho diretor nomeado por toda a comunidade. Não há conflitos na comunidade de Abgail. As intrigas na história da comunidade serão trazidas pelos seguidores de Flagg, que estavam infiltrados no grupo das pessoas boas.

O confronto entre bem e mau se dá a partir de uma luta desigual: enviados liderados por Stu Redman, os “mocinhos” rumam para Las Vegas com objetivo de impedir Randall Flagg de atacar a comunidade montada por Abgail. O fim se dá a partir de uma explosão nuclear em Las Vegas com uma bomba trazida pelo piromaníaco Lixo, seguidor de Flagg.

28 Days Later, dirigido por Danny Boyle, conta a história de Jim, um homem que acorda em um hospital de Londres após a devastação da região por zumbis. Ele levanta e busca entender o que está ocorrendo na cidade, até que se depara com a notícia

que a Inglaterra havia sido tomada por pessoas violentas, infectadas pelo vírus da raiva, dentro de um laboratório que fazia experiências com macacos.

Os testes com animais é o primeiro momento da história. Semelhante à passagem da terapia de imagens em *A clock work orange* (Laranja mecânica, 1971), os macacos são induzidos a ver imagens de violência por longos períodos até desenvolverem um comportamento raivoso, oriundo de um vírus criado por cientistas. Assim como na obra de Stephen King, o controle do vírus é perdido e se espalha pela cidade, quando um grupo de defensores de animais invade o laboratório e solta um dos macacos infectados.

Jim, após ter sofrido um acidente de trânsito, acorda em uma cama de hospital, trancado pelo lado de fora do quarto. Perdido, busca alguém no local, que está destruído. A sequência é semelhante ao primeiro episódio da série *The walking dead*, em que o policial Rick Grimes acorda de um coma após ter sido atingido em um tiroteio. Jim anda pela cidade de Londres e se depara com cartazes de pessoas desaparecidas e uma notícia de primeira página do jornal, com a manchete "Evacuação em massa".

A história se desenvolve quando Jim se depara com a primeira horda de humanos infectados. Salvo por Mark e Selena, eles explicam para Jim o ocorrido, que indaga sobre o funcionamento das instituições: "E o Estado? Sempre há um Estado em um bunker, um avião". Assim como na obra de King, todas as instituições ruíram. As regras são feitas de acordo com o senso de sobrevivência. A escolha de salvar ou matar uma pessoa se dá a partir da conveniência do grupo: há recursos suficientes para manter todos vivos? A pessoa vai atrasar o grupo? Se a pessoa for mordida, ela precisa ser imediatamente assassinada, sem pena e hesitação.

Nesse sentido, os vilões não são os infectados. Há grupos distintos que agem de acordo com suas próprias regras. Assim como em *The Stand*, os conflitos ocorrem entre os sobreviventes, que, sem instituições, determinam suas próprias formas de relacionamento. Jim, Selena e Hannah se deparam com um grupo paramilitar, que oferece abrigo e segurança. Porém, em troca, eles tentam estuprar as mulheres, e tentam assassinar Jim.

O filme apresenta as escolhas e as contradições de uma sociedade que sobreviveu à infecção, mas ainda precisa lidar com os perigos dos infectados. Não há cura, regras comuns para relacionamentos, nem instituições, o que gera um clima de tensão e disputas constantes entre os sobreviventes.

A possibilidade de uma cura não termina com o clima de tensão e desconfiança. Tal argumento é desenvolvido em *The Third Wave*, que conta a história de Senan, um homem curado da infecção zumbi que vai ser reintegrado à sociedade após passar por uma bateria de testes físicos e psicológicos.

A complexidade da trama se dá na relação entre passado e presente: o apocalipse zumbi se tornou um trauma coletivo, um passado que não quer passar. Os curados sofrem uma série de preconceitos e desconfiança dos sobreviventes dos ataques. Afinal a memória do acontecimento está viva, todos lembram das mortes violentas que foram cometidas. A desconfiança é pior, pois os infectados também possuem memória sobre ocorrido. Assim, as perguntas dos não infectados para os infectados são: se você lembra, tinha consciência, por que matou? Esse sentimento violento não está dentro de você?

As questões apresentadas permeiam todas as relações pessoais no filme. Senan, que após a reintegração passou a trabalhar de assistente no laboratório de pesquisas de combate à infecção, tem pesadelos com o ato cometido. Seu colega, Conor, foi rejeitado pelo pai, pois havia assassinado a própria mãe quando estava infectado. Não conseguia um trabalho que gostaria de exercer, pois ninguém o aceitava.

O controle sobre os curados era duro e feito pelos militares, que deixavam claro a visão sobre aquele grupo de pessoas: eram rejeitados, obrigados a aceitar qualquer tipo de emprego e deveriam ser mantidos sob forte vigilância. Caso contrário, sofreriam duras punições. O centro de acolhimento dos curados era o grande alvo dos militares, e do local surgiu um plano de tomada do poder pelos curados.

As três produções apresentadas possuem aspectos comuns. Embora *The Third Wave* tenha apresentado a continuidade das instituições, há uma clara divisão entre a sociedade, com um clima de insegurança permanente, há também a contraposição de grupos oprimidos e opressores: em *The Stand*, o grupo mau quer aniquilar os bons, em *28 Days Later*, o grupo paramilitar se apodera dos mais fracos para saciar seus desejos, e no último filme, a segregação entre curados e não infectados é acirrada com a caçada dos militares ao grupo de apoio dos curados. Apesar das projeções pessimistas, os três enredos apresentam a vitória do “lado bom”, com a derrota do grupo de Randall Flagg, o plano bem-sucedido de Jim para lidar com os paramilitares e a revolta dos curados contra o sistema vigente na Irlanda. Tais cenários fazem com que o cataclisma seja, enfim, superado nas histórias.

A VIDA IMITA A ARTE OU A ARTE IMITA A VIDA?

O cinema enquanto objeto de análise para o historiador possui duas escalas de compreensão fundamentais, segundo os estudos iniciais de Marc Ferro (2012). O filme é dotado de conteúdo aparente, composto pela união dos diferentes textos apresentados na tela, e conteúdo latente, em que o subtexto do filme é relacionado a uma determinada conjuntura política. Além disso, o cinema tem um diálogo com o seu espectador: a experiência de ir ao cinema é plural e depende da vivência de cada indivíduo.

Os filmes apocalípticos apresentados em várias escalas foram produzidos relacionados a um lugar de fala definido. Nesse caso, é fundamental compreendermos os contextos de produção dos filmes para pensarmos a sua relação com a realidade. A Guerra Fria, por exemplo, com o desenvolvimento da tecnologia nuclear, gerou ansiedade na população mundial, que encontrou nos filmes algumas conexões com a realidade, seja a partir de histórias bem possíveis de acontecer, como uma guerra nuclear, como em termos figurativos, a partir da relação do outro e do desconhecido.

Em outros momentos, em tom satírico, as produções audiovisuais apresentaram cenários futuros que infelizmente foram certos, como o seriado *The Simpsons*, quando em 2000, um ano depois de Donald Trump manifestar o desejo de concorrer à presidência do país, foi lançado um episódio que mostrava o empresário americano eleito e responsável pela recessão econômica dos Estados Unidos².

As características dos filmes de catástrofes e da disseminação de doenças que atingem toda a população mundial é comparável ao que vemos no Brasil atualmente. Um dos principais pontos é a negação da ciência e a tentativa de reduzir a quantidade de informações sobre os casos³. Isso se dá a partir dos discursos diários, noticiados pelos meios de comunicação, que apresentam teses sem comprovação científica sobre a cura da Covid-19⁴, apoiada pelos aliados do atual Governo Federal.

Portanto, retomamos à pergunta: a vida imita a arte ou a arte imita a vida? A resposta dessa questão reside na tese apresentada sobre o filme enquanto fonte histórica. As produções realizadas sempre são baseadas em algum contexto. Nenhuma ideia surge de forma abstrata. Assim, para os diretores de cinema criarem histórias horripilantes e inaceitáveis para o cotidiano das sociedades, eles utilizam como fonte de inspiração um dos elementos mais assustadores: a realidade.

NOTAS

1. Uma série de artigos foram publicados nos jornais norte-americanos discutindo sobre o impacto do filme na sociedade estadunidense. Destacamos duas notícias publicadas pelo The New York Times em novembro de 1983: a primeira é um texto da coluna de opinião que trata da necessidade de discussão sobre o tema nas casas, pois as crianças fariam questionamentos e ficariam com medo do fim do mundo por causa da bomba atômica; a segunda trata-se de uma cobertura das pessoas que assistiram ao filme e se reuniram em torno de suas comunidades, principalmente as igrejas, devido ao medo da possibilidade de uma guerra nuclear. Para mais, ver: Children Watch? The New York Times, 20/11/1983, Sec 4, p. 21 e Atomic war film spurs: nationwide discussion. The New York Times, 22/11/1983, Sec A, p. 27.
2. GAZETA GAÚCHA, 26 fev. 2018. 10 vezes em que “Os Simpsons” fizeram previsões certas sobre o futuro”.
3. Sobre a supressão de informações sobre os casos de covid-19 no Brasil, o Ministério da Saúde optou em julho de 2020 por evitar a divulgação diária de mortos, dificultando a divulgação da notícia pelos veículos de imprensa. Para mais, ver matéria de Marina Barbosa e Alessandra Azevedo no Correio Braziliense, “Governo adota estratégia da desinformação com dados da covid-19”, 2020.
4. Citamos o incentivo público do presidente do Brasil em utilizar a cloroquina como forma eficaz de tratamento à COVID-19 e o uso de ozônio por via retal para amenizar os efeitos da doença. Para mais, ver: UOL notícias, 13/08/2020, “Bolsonaro volta a defender cloroquina contra Covid-19. e diz que desemprego leva à morte”, e Extra, 05/08/2020, “Grupo apresenta a Pazuello pesquisas sobre aplicação de ozônio no ânus para tratar Covid-19”.

REFERÊNCIAS

10 VEZES em que “Os Simpsons” fizeram previsões certas sobre o futuro. *Gazeta Gaúcha*, 26 fev. 2018. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/tv/noticia/2018/02/10-vezes-em-que-os-simpsons-fizeram-previsoes-certas-sobre-o-futuro-cje4ikpi501zpoi1qxva4ijwed.html>. Acesso em: 20 ago. 2020.

28 DAYS later. Direção de Danny Boyle. Hollywood: Twentieth Century Fox, 2002. 1 DVD (113 min).

A.I.: Artificial Intelligence. Direção de Steven Spielberg. EUA: Warner Bros., 2001. 1 DVD (146 min).

MAD Max. Direção de George Miller. Austrália: Village Roadshow, 1979. 1 DVD (88 min).

A CLOCKWORK Orange. Direção de Stanley Kubrick. EUA: Warner Bros., 1971. 1 DVD (136 min).

ASTRONOMERS suspected: letters hint that they've invented Halley's Comet or are hiding it. *The New York Times*, 25 Apr. 1910. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1910/04/25/archives/astronomers-suspected-letters-hint-that-theyve-invented-halleys.html?searchResultPosition=163>. Acesso em: 10 ago. 2020.

ATOMIC war film spurs nationwide discussion. *The New York Times*, 22 Nov. 1983. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1983/11/22/us/atomic-war-film-spurs-nationwide-discussion.html?searchResultPosition=10>. Acesso em: 10 ago. 2020.

AVENGERS: Endgame. Direção de Joe Russo e Anthony Russo. EUA: Marvel Studios, 2019. 1 DVD (182 min).

AVENGERS: Infinity War. Direção de Joe Russo e Anthony Russo. EUA: Marvel Studios, 2018. 1 DVD (149 min).

BARBOSA, Marina; AZEVEDO, Alessandra. Governo adota estratégia da desinformação com dados da covid-19. *Correio Braziliense*, 7 jun. 2020. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/brasil/2020/06/07/interna-brasil,861731/governo-adota-estrategia-da-desinformacao-com-dados-da-covid-19.shtml>. Acesso em: 20 ago. 2020.

BARROS, José D'Assunção. A cidade pós-moderna: uma análise das distopias futuristas da segunda metade do século XX. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto;

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2012.

BLADE Runner. Direção de Ridley Scott. EUA: Warner Bros, 1982. 1 DVD (117 min).

BOLSONARO volta a defender cloroquina contra covid-19. e diz que desemprego leva à morte. *UOL notícias*, 13 ago. 2020. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/reuters/2020/08/13/bolsonaro-volta-a-defender-cloroquina-contra-covid-19-e-diz-que-desemprego-leva-a-morte.htm>. Acesso em: 20 ago. 2020.

CHILDREN Watch? *The New York Times*, 20 Nov. 1983. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1983/11/20/opinion/children-watch.html?searchResultPosition=11>. Acesso em: 10 ago. 2020.

- DEEP impact. Direção de Mimi Leder. EUA: Paramount Pictures, 1998. 1 DVD (120 min).
- DR. STRANGELOVE or: How I Learned to Stop worrying and Love the Bomb. Direção de Stanley Kubrick. EUA: Columbia Pictures, 1964. 1 DVD (95 min).
- FIGELSON, Kristian. *Cinematógrafo: um olhar sobre a História*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Editora Unesp, 2009. KING, Stephen. *A dança da morte*. São Paulo: Suma, 2013.
- GOJIRA. Direção de Ishirô Honda. Japão: Toho Film, 1954. 1 DVD (96 min).
- GRUPO apresenta a Pazuello pesquisas sobre aplicação de ozônio no ânus para tratar COVID-19. *Extra*, 5 ago. 2020. Disponível em: <https://extra.globo.com/noticias/coronavirus/grupo-apresenta-pazuello-pesquisas-sobre-aplicacao-de-ozonio-no-anus-para-tratar-covid-19-24569533.html>. Acesso em: 20 ago. 2020.
- MAD Max: Fury Road. Direção de George Miller. Austrália/EUA: Warner Bros., 2015. 1 DVD (120 min).
- MATRIX. Direção de Lana Wachowski e Lilly Wachowski. EUA: Warner Bros, 1999. 1 DVD (136 min).
- METROPOLIS. Direção de Fritz Lang. Alemanha: UFA, 1927. 1 DVD (153 min).
- RAMONET, Ignacio. *Guerras do século XXI: Novos temores e novas ameaças*. Rio de Janeiro: Vozes, 2003.
- SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. *Enciclopédia de Guerras e Revoluções – vol III: 1945-2014: a época da Guerra Fria (1945 – 1991) e da Nova Ordem Mundial*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2015.
- SOUZA NETO, José Maria Gomes. Cinemas e distopias: as guerras do futuro. In: LAPSKY, Igor; SCHURSTER, Karl; SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. *O cinema vai à guerra*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2015.
- THE DAY after. Direção de Nicholas Meyer. EUA: ABC Circle Films, 1983. 1 DVD (127 min).
- THE DAY after tomorrow. Direção de Roland Emmerich. EUA: Twentieth Century Fox, 2002. 1 DVD (124 min).
- THE STAND. Produzido por Josh Boone e Benjamin Cavell. EUA: CBS Studios, 2020. Digital.
- THE THIRD wave. Direção de David Freyne. EUA: Bac Films, 2017. 1 DVD (95 min).
- THE WALKING dead. Produzido por Frank Darabont, *et al.* Georgia: AMC, 2011- . 44 DVDs.
- VERDENS undergang. Direção de August Blom. Dinamarca: Nordisk Film, 1916. [digital], 77 min.

04

O OFÍCIO DO ESCRITOR E A TEMÁTICA DAS EPIDEMIAS NA LITERATURA DO SÉCULO XX

LUIZ BARROS MONTEZ

Universidade Federal do Rio de Janeiro
lmontez@letras.ufrj.br

1.

Há pelo menos três séculos, muitos e muitos pensadores, homens cujo ofício tem sido a busca da “bela escrita”, vêm tentando definir o que hoje entendemos por “literatura”.

Refiro-me, evidentemente, ao universo dos pensadores “ocidentais” – que invoco mentalmente à revelia de quaisquer referências geográficas. O mundo das palavras a que temos acesso – que nos chega através de signos e conceitos compreensíveis, normalmente através de traduções – recobre um espaço mental mais imaginário do que físico. O termo “Ocidente” aqui empregado faz pouco caso dos continentes, das latitudes e longitudes, e delimita, desde os tempos em que o homem europeu se defrontou com o “Oriente”, uma fronteira em alguma medida determinada pelos seus medos diante do desconhecido, pelos medos que lhe desafiam. Os homens sábios da Europa Setecentista o perceberam, e, não por acaso, começaram ansiosamente a tentar descobrir e entender a “literatura” do “mundo oriental” de modo sistemático, na academia ou fora dela, através de pesquisas literárias e descrições historiográficas. Esse gesto diante do desconhecido manifestava em alguma medida uma busca de controle sobre o desconhecido, um modo de colonização de um território de sua psique, cuja motivação antropológica central teria sido, senão eliminar, ao menos amainar o medo do homem “ocidental” diante da natureza que o rodeava e o determinava, dos imprevistos do mundo natural, e da profunda indiferença desse mundo diante das grandes catástrofes humanas por ele causadas.

Voltando às sociedades ocidentais: no seu metabolismo social, aqueles que no transcurso do tempo foram ganhando a condição de “homens de letras”, certamente foram eles historicamente os mais interessados na definição do ofício “literário”. Por motivos óbvios. Na divisão do trabalho social, eles foram se tornando, pelo menos no “senso comum” – seja lá o *quantum* de pessoas que esse “senso comum” tenha sido em cada época – aqueles indivíduos responsáveis pela reflexão, pelo ofício de pensar, pensar não somente por eles, mas também por todos os outros de seu meio social. Não por acaso Immanuel Kant, um desses grandes pensadores, alertava já em 1784, num artigo que intitulou “O que é Iluminismo?”, sobre os efeitos deletérios desse processo de decantação social entre os que pensam e os que se deixam pensar pelos outros. No conjunto de sua obra, Kant propôs-se, por isso, a pensar melhor o lugar social da “literatura”. Como um bom “iluminista”, e a exemplo de outros contemporâneos, pensou-a como um gesto radicalmente social, a serviço do bem-estar coletivo, como uma atividade que compartilha valores, conhecimento.

(Abro um parêntese aqui para pontuar: em minha opinião, o estabelecimento da literatura como prática, como vivência do conhecimento, foi uma conquista imorredoura dos iluministas.)

Mas nem tudo foram flores nessa caminhada do intelecto humano. Poucos anos depois, em sua “terceira crítica” de 1790, Kant vai paradoxalmente defender a tese acerca do caráter “desinteressado” do belo, o que Friedrich Schiller, talvez o mais conspícuo kantiano entre os alemães, pôs em questão três anos depois, nas suas “Cartas sobre a educação estética do ser humano”. Se a “literatura” opera com o belo, o mobiliza, é de se supor que esse elemento, o “belo”, é ineliminável quando se pensa sobre os efeitos da literatura sobre a vida social, e, por conseguinte, não pode ser concebido elemento socialmente intransitivo ou “desinteressado”. Seja como meio, seja como efeito, o belo integra os processos humanos de busca pela sua autoeducação. Dito sem rodeios: o belo educa, e, portanto, inscreve-se *também* no terreno da política.

Ora, para Schiller nem todos estariam aptos ao ofício de educador. Por exemplo, aquele que trabalhava de sol a sol para sustentar a si e à sua prole, que maldispunha de tempo para sua própria educação, era subtraído de um bem essencial: sua independência intelectual. Schiller também não soube direito o que propor a essa classe de homens. Quando o grande pensador alemão morreu, com 46 anos incompletos, em 1805, a história do capitalismo europeu não podia ainda evidenciar aquilo que o mundo das mercadorias e da indústria moderna tornariam poucas décadas depois mais do que evidente: a literatura tornou-se uma prática social quase exclusiva de um reduzido grupo de homens (e até então de pouquíssimas mulheres), prática possibilitada por uma condição social herdada, ou, mais raramente, conquistada a duras penas, e quan-

do era esse o caso, quase sempre sob incríveis privações materiais. A história daquela época é cheia de exemplos de escritores que lutaram para não morrer de fome.

É dessa época, no apagar das luzes do século XVIII e no alvorecer do século XIX, que se consolidou o mito da “genialidade”, teoria segundo a qual a natureza ou a divindade (ou as duas coisas concebidas como uma só) teria agraciado uns e não outros com o dom poético. No entanto, essa natureza e/ou divindade jamais recusaria a todo e qualquer ser humano, enquanto espécie biológica, o controle de suas pulsões, e, no limite, do metabolismo de seu próprio corpo. Pensado como totalidade, como um fenômeno vital que reuniria em cada existência singular uma dimensão física e uma dimensão simbólica – essa última em sua expressão mais complexa, a linguagem – o ser humano passou a ganhar, a partir de certo momento histórico, a consciência de um protagonismo inteiramente novo em sua existência no mundo natural e social. Em fins do século XVIII os homens das letras passaram pouco a pouco a ler no passado a revelação de seus mistérios presentes, e a crescente confiança no futuro era amparada por uma nova práxis narrativa: a escrita da história. Nessa, passado, presente e futuro confrontavam-se, e o devir abria-se como um espaço do exercício ilimitado do espírito humano.

Contudo, como num paradoxo dramático, os “geniais” homens de letras viram seus papéis sociais e seus prestígios individuais – balizados pelos seus dotes subjetivos – radicalmente postos em questão pela história de seu tempo. Cerca de 150 anos antes da publicação de *La rebelión de las masas*, livro de 1929 no qual Ortega y Gasset mal oculta seu lamento diante da irrupção das classes subalternas no prosclênio da vida social, teve início a emergência do protagonismo das “massas” dos homens comuns nos destinos das sociedades ocidentais.

Nas metrópoles europeias centrais das últimas décadas do século XVIII, as rupturas revolucionárias que mobilizaram as massas populares – e, em seu seio, o ativo emprego (ainda que com certo grau de espontaneísmo e imprevisibilidade) da violência como forma de luta contra as autoridades secularmente instituídas – tornaram-se emblemas de uma nova era. Ao processo de independência dos norte-americanos com relação à Inglaterra e à insubordinação dos franceses aos ditames da corte de Luís XVI sucederam-se, em questão de poucos anos, as campanhas militares napoleônicas, nas quais as massas militarizadas – agora organizadas pelo estado e seu líder corso – empregaram sistemática e calculadamente a violência revolucionária – agora qualitativamente mais consciente do que nas explosões populares do período anterior.

Por outro lado, na “periferia” do “mundo ocidental”, tanto a luta pela independência dos povos negros do Caribe como a revolta “crioulas” sulamericanas à época – num caso e no outro protagonizadas por populações subjugadas pelos próprios “ho-

mens ilustrados” europeus e sua “missão civilizadora” colonial – também representaram uma nova forma de consciência, um novo modo de estar na história, arrebatando consciente e violentamente as autoridades coloniais às rédeas de seu destino.

Em meio a essas drásticas transformações revolucionárias, tanto nos centros do “mundo ocidental” como em sua periferia, o “campo literário” ocidental tomava uma feição radicalmente nova. O que ocorria no mundo histórico necessariamente tinha de arrancar o mundo das letras de sua passividade contemplativa e, via de regra, conformista diante da vida social – e de sua relação direta e indireta com a vida natural. A rápida expansão do “mundo das mercadorias”, magistralmente descrita por Marx nas primeiras linhas de seu *O capital*, conduziu os seres humanos – convertidos agora, segundo a ideologia burguesa, em livres produtores num mercado cada vez mais “universal” – em direção a um novo modo de estar no mundo, a um novo entendimento do mundo natural, que, em seus reinos orgânicos e inorgânicos, era agora categorizado como fonte (inesgotável) de “matéria-prima” para a produção industrial.

O homem criava, dessa forma, uma “segunda natureza” com suas próprias legalidades. À sombra dessa criação, o homem de letras viu-se progressivamente despojado de sua condição anterior. Viu-se imerso na profusão de múltiplos campos disciplinares do conhecimento, múltiplos saberes que germinavam por todos os poros da vida social, saberes que eram demandados à medida que as novas conquistas científicas e as novas tecnologias se multiplicavam, e que, por sua vez, permitiam um crescimento exponencial das populações das cidades, que com isso se agigantavam. Em meio ao cipoal das grandes cidades e de suas instituições, e num ambiente onde as relações sociais tornavam-se crescentemente complexas e opacas, e no qual as decisões políticas necessariamente passavam por mediações – ou seja, deixavam de ser exercidas como anteriormente, de forma direta e imediata – a imprensa passou a assumir uma dimensão nova, e absolutamente decisiva do ponto de vista do exercício do poder. A literatura e seu sistema, paulatinamente consolidados pelo próspero mercado de livros, jornais e revistas, agora produzidos por lucrativas editoras e consumidos por sua vez por um número cada vez maior de leitores, rapidamente deixava para trás o mundo do mecenato. Todo um aparato de críticos literários, associações e academias literárias passaram a emular efetivamente o dito mercado. Agora eram o “sistema literário” e sua intrínseca “lei da oferta e da procura”, por assim dizer, e não mais os ricos aristocratas, os entes anônimos – e um tanto quanto indefiníveis – que passavam a decidir os temas e as formas literárias que passaram a se suceder e se alternar com rapidez crescente.

Em suma, ao longo dos últimos três séculos, no contexto interno do processo de formação daquilo que hoje chamamos (de modo irrefletidamente naturalizado) de

“campo literário”, o conceito de “literatura” transformou-se radicalmente, em maior ou menor medida, dependendo do ângulo através do qual o examinamos hoje. Um desses ângulos – talvez o eixo central e obrigatório quando se procede à análise sociológica e historiográfica dessas transformações – é a relação do homem, como espécie genérica, com o mundo em que vive. A “segunda natureza”, a que fiz referência há pouco, constituiu-se, nos marcos do capitalismo contemporâneo, como um mundo cujas forças materiais e espirituais determinantes escapam inteiramente ao controle do indivíduo singular, considerado no interior da vida social em suas dimensões tanto objetivas como subjetivas. Desde as primeiras décadas do século XX, com a rápida expansão econômica da “era imperialista” – cuja mola mestra foi a industrialização exponenciada pela fusão, quase sempre favorecida pela intervenção do estado, do capital financeiro com o capital industrial – os processos produtivos foram (e têm sido) determinados pelo fomento e ampliação descontrolada da produção, circulação e consumo de mercadorias. A crise capitalista do início do século, somada à agressiva e autofágica política das potências imperialistas e à crescente resistência organizada dos trabalhadores, engendrou – em processos políticos com notáveis semelhanças com os processos que observamos atualmente, no alvorecer do século XXI – o fascismo como “pseudossolução de ordem” em vista da desagregação das formas “democráticas” burguesas, cada vez mais manifestamente inoperantes.

No mundo dos grandes monopólios econômicos, toda e qualquer manifestação artística carece de qualquer liame com as forças determinantes dos processos sociais, e o exercício literário manifesta-se aparentemente como um mero exercício subjetivo. Longe de ser apenas uma impressão subjetiva, o capitalismo ultradesenvolvido efetivamente interdita ao escritor a possibilidade de pensar seu lugar social em termos orgânicos. Em sua *Sociologia do romance*, Lucien Goldmann traça as balizas que transformaram, na transição do século XIX para o século XX, autores e personagens da literatura ocidental em seres cada vez mais desamparados diante do mundo que eles próprios fabulavam. Na economia interna de suas obras, os grandes autores – aqueles que buscaram reproduzir ou ensaiar em seus textos os problemas fundamentais de sua época – tentaram tematizar nessa “segunda natureza” as falsas aparências das formas coisificadas e as cristalizações ideológicas, nas quais os seres humanos, os verdadeiros produtores desse mundo, apareciam como seres reificados, privados de sentido e de rumo.

Importa aqui, neste breve ensaio – lateralmente em relação aos importantes *insights* de Goldmann – traçar alguns comentários sobre a forma específica como alguns escritores procederam à crítica ao desenvolvimento do capitalismo e de suas sucessivas formas fenomênicas: a funcionalização, em algumas de suas obras literárias –

como uma espécie de *deus exmachina* – da temática da peste, ou seja, da irrupção súbita de epidemia momentaneamente incontrolável, com vistas a problematizar a situação do ser humano no mundo em que viveram.

2.

Embora a temática das “pestes” ou catástrofes epidemiológicas não sejam exclusividade da literatura ocidental dos últimos três séculos, nesses essa temática assume contornos e funcionalidades literárias bastante específicos. Suas particularidades podem ser tomadas como “balizas” com as quais podemos rastrear alguns momentos importantes no desenvolvimento da literatura. Por razões (quase exclusivamente) de espaço, limito meus comentários a algumas obras do século XX.

Não deve ter sido difícil para a *intelligentsia* literária do século passado inspirar-se em descrições literárias de catástrofes naturais de épocas anteriores. A literatura já vinha há muito funcionalizando diversas dessas catástrofes, convertendo-as em pano de fundo ou palco no qual acomodavam-se as mais diversas circunstâncias diegéticas. Tomemos como exemplo Heinrich von Kleist, escritor alemão que viveu e criou sua obra entre os séculos XVIII e XIX (faleceu em 1811 com 34 anos incompletos). Em algumas de suas novelas, Kleist mobiliza terremotos e epidemias, integrando-os a um propósito – digamos, segundo o espírito daquela época – “poético”. Chamemo-lo assim, pois nesses contos essas catástrofes desempenham um papel que extrapola sua função narrativa intrínseca, que ultrapassa a função de mero “cenário de fundo”. No conto “O enjeitado” (*Der Findling*, publicada em 1811), Nicolo, o menino encontrado casualmente na cidade italiana de Ragusa pelo comerciante Antonio Piachi, tornara-se órfão dos pais por causa de uma epidemia que ceifara suas vidas. O menino suplica que Piachi e sua segunda esposa Elvira o levem dali consigo, juntamente com Paolo, único filho do casal. Após a contrariedade inicial, Piachi acede, e tudo o que se sucede depois revela-se catastrófico. A epidemia, ponto de partida dessa tragédia, evidencia-se ali como metáfora da violência imponderável de forças naturais. Essa violência é também simbolizada pelo incêndio que, num evento traumático ocorrido num tempo anterior à adoção de Nicolo por Piachi, quase matara Elvira, como descobrimos mais adiante. Ao final, a fúria de Piachi e sua atitude extrema também integram essa metáfora. Seja qual for a interpretação que se faça da novela kleistiana, a epidemia evidencia-se ali não apenas como cenário, ou apenas como elemento causal da catástrofe final, mas como metáfora do próprio gesto narrativo do autor, que, como sugerem alguns críticos recentes, talvez tenha pretendido explicar a psique humana a partir de forças naturais cujo controle lhe escapa inteiramente.

O gesto literário de Kleist é um produto típico de uma atitude contemplativa: embora a literatura se reivindicasse no Romantismo não apenas como ato retórico ou filosófico, mas antes, parafraseando o famoso “Fragmento 116” de Friedrich Schlegel, como ato que mescla e funde poesia da arte e poesia da natureza, a epidemia no conto de Kleist não passa de uma tese, por sinal duvidosa, que procura explicar o comportamento humano a partir de forças naturais correlatas, numa espécie de determinismo ambiental.

Algo bastante diverso se dá numa das primeiras obras-primas de Thomas Mann: “A morte em Veneza” (*Der Tod in Venedig*, publicada em 1911). Também nessa novela o autor exercita, a exemplo de Kleist, numa metáfora trágica, uma profunda especulação acerca do destino de um escritor cuja obra apolínea – isto é, marcada pelo equilíbrio “clássico” de suas formas e temas – é contrastada com pulsões que o conduzem à ruína em diversos sentidos. E, também como em “O enfeitado”, o autor mobiliza uma epidemia cujos efeitos letais e trágicos não apenas desempenham uma função na economia dos eventos narrados. A epidemia avulta como elemento extradiegético, como metarreflexão que, ao pôr em questão alguns dilemas artísticos do personagem, bem explicita alguns dilemas vivenciados pelo próprio Thomas Mann na Alemanha de sua época.

À diferença da novela de Kleist, contudo, a epidemia que assola a Veneza da novela de Mann não é o ponto de partida, mas sim um fatídico ponto de chegada. Não é uma catástrofe preexistente. Sendo assim, mostra-se, aos olhos do leitor, como processo. Para este, as causas da “peste” mostram-se perfeitamente visíveis. Ao longo d’*A morte em Veneza* o autor vai delineando personagens e coisas que, à primeira vista, assemelham-se a elementos gratuitamente bizarros e grotescos, mas que, por fim, revelam-se alegorias de seu trágico destino. Os indícios são diversos, menciono apenas alguns: o homem que o escritor-protagonista Gustav Aschenbach avista ainda em Munique, acima de “dois animais apocalípticos”, com chapéu de palha “dando-lhe um aspecto de estrangeiro vindo de longe”, cuja pose “tinha algo de alcance dominante, corajoso ou mesmo selvagem”, com os lábios que de tão curtos “eram completamente recuado dos dentes, de modo que estes ficavam expostos, brancos e compridos, até a gengiva”; o velho grotesco que encontra na embarcação que o leva a Veneza, com “seu pescoço flácido e nervudo, seu bigodinho (...), sua dentadura amarela e completa” que deixava antever “um serviço barato de prótese”, e que, “impelido pela bebedeira (...) lambia os cantos da boca de maneira abominavelmente ambígua”; o gondoleiro “estranho, insubordinado, sinistro e decidido” que, já em Veneza, o leva à sua revelia para o Lido; os cantores que lhe surgem numa noite, dos quais se sobressai um guitarrista, de “pescoço magro e pomo-de-adão que parecia notavelmente grande e nu”, de rosto que “parecia sulcado por caretas e vícios”, e “um sorriso de pérfida submissão [que] descobria seus dentes fortes”, etc. etc. Após quatro semanas no Lido, já absolutamente

enleado pela beleza apolínea do jovem Tadzio, e já advertido da epidemia, a mente de Aschenbach oscila entre o belo e o grotesco, entre Eros e Tântatos, entre a vida e a morte, e seu destino é trágico, porque, embora não devesse ser inevitável, acaba arrastando-o inexoravelmente à ruína.

Construídos numa estória aparentemente banal, somente em releituras esses elementos revelam-se absolutamente significativos e premonitórios. As pulsões de Gustav Aschenbach arrastam-no, diante da angústia do leitor, à revelia do que parece a este ser perfeitamente racional. Assim, tanto mais impactante é o reconhecimento da obra como alegoria de toda uma época. Metáfora daquele mundo tão sereno e apolíneo que, como o constataria Stefan Zweig anos depois, não passava de uma aparência enganosa, que ocultava a antevéspera do caos. Mann expande-se em sua novela num contexto sociopolítico que, cerca de três anos depois, em agosto de 1914, desmoronou definitivamente. Na verdade, a epidemia que determina o destino grotesco de Gustav von Aschenbach foi o recurso de que lançou mão o jovem Thomas Mann, ao defrontar-se com a impossibilidade de descrever em termos objetivos as causas de sua própria crise pessoal. A hostilidade historicamente devotava pela nobreza alemã aos intelectuais autênticos, necessariamente críticos, cobrava daqueles que a serviam, como Aschenbach (e o próprio Mann), o preço de uma existência ascética e meramente intelectual, distante de alguns de seus desejos íntimos profundos. Ao invés de localizar sua incapacidade – que Mann sabia ser não somente sua, mas imposta a escritores de sucesso como ele – de romper com os ditames do mundo burguês, de narrar as causas profundas de sua insatisfação pessoal; ao invés de reconhecer essa incapacidade como uma condição objetiva imposta pelo mundo artificial e inorgânico de sua época, Mann vai situá-la nos marcos da esfera pessoal de Aschenbach, nos marcos da tragédia pessoal, para a qual a epidemia é funcionalizada. A epidemia é uma metáfora do destino grotesco do escritor.

Georg Lukács, um dos grandes críticos da obra de Thomas Mann, vai enquadrar essa atitude inicial do escritor como apenas um momento em uma trajetória intelectual muito mais rica, que o levaria posteriormente a modos de representação literária muito mais concreta e objetiva de suas questões artísticas, particularmente no *Doutor Fausto* (primeira versão publicada em 1947), obra da maturidade, após a experiência do nazismo. A crítica de Lukács situa a trajetória de Thomas Mann como exemplar, situando-a em meio às tendências em conflito no meio da intelectualidade burguesa. Lukács destaca *A morte em Veneza* como um dos momentos decisivos, não somente da trajetória pessoal do autor, mas do realismo literário burguês, que, após seu ponto de inflexão com Flaubert e sua *Educação sentimental* (1869), teria alcançado seu limite no *Doutor Fausto* e nos romances do ciclo *José e seus irmãos*, do mesmo Mann (publicados entre 1933 e 1943).

Uma das balizas centrais da análise lukácsiana da obra de Thomas Mann é a relação entre a narrativa e o tempo. Para o que tratamos aqui neste ensaio, essa relação também me parece bastante produtiva, e é o que passo a tratar em seguida.

3.

Logo no início do presente texto fiz referência à busca da definição do que em cada época particular se entendeu por “literatura”. Pois bem, talvez o que defina de modo mais perfeito o gesto literário seja a experiência do tempo. Ao recriar temporalidades, projetá-las narrativamente, confrontá-las, o escritor pratica a *sua* experiência do mundo. Por conseguinte, o tempo da narrativa apresenta-se como um dos elementos-chave para a compreensão do autor e de sua percepção do tempo histórico em que vive. Essa percepção está na raiz de seu gesto narrativo, e talvez seja mesmo anterior às escolhas formais e temáticas que irão dar forma a sua obra. Nesse sentido, a tematização de uma epidemia como elemento estruturante do romance pode ser bastante reveladora. A narrativa de uma peste como um mal incontrolável, surgido de fora para dentro, que determina súbita e brutalmente a vida dos homens, forçando-os a revelar alguns aspectos mais íntimos de sua psique, pode ser interpretada até certo ponto como indício de impotência do autor, de sua inescapável condição de mero espectador do mundo. A epidemia como tema que vertebra o tempo da narrativa, suas superposições e vaivéns, pode ocultar sua incapacidade de estruturá-la de outra maneira, embora talvez esse tivesse sido o seu desejo profundo.

N’A *peste* (1947), Albert Camus assume uma perspectiva narrativa absolutamente linear, conduzida segundo a evolução da epidemia que assola a cidade argelina de Orã. O desenvolvimento progressivo da doença apresenta-nos pouco a pouco as entranhas da alma humana e de sua crescente impotência diante do mal que se alastra. Nos moldes de uma crônica, a narrativa na primeira pessoa e o local em que a epidemia se desenrola sugerem de início uma relação jornalística entre o escritor e os fatos descritos. Sem dúvida alguma, esse recurso confere força à narração, força que não se esvai, e se sustenta mesmo após a revelação, nas páginas finais do livro, da autoria daquelas linhas, revelação que arredonda a obra e a encerra numa redoma exclusivamente ficcional.

Inicialmente assolados com a súbita aparição de ratos mortos, num asqueroso prenúncio do que viria, os habitantes da cidade litorânea argelina são logo em seguida atingidos por uma epidemia que obriga as autoridades a isolá-los do resto do país, de seus familiares, maridos e esposas. Numa manhã de abril, quando o jovem médico Bernard Rieux “tropeçou num rato morto” ao sair de seu consultório, a presença do roedor “parecera-lhe apenas estranha, enquanto que para o porteiro de seu prédio a

mesma constituía um escândalo”, pois “não havia ratos na casa”. Nessa mesma noite, ao retornar do trabalho, depara-se com “um rato enorme, de passo incerto e pelo molhado”. Parecendo buscar o equilíbrio o rato “correu em direção ao médico, parou de novo, deu uma cambalhota com um pequeno guincho e parou, por fim, lançando sangue pela boca entreaberta”.

Esses e outros elementos podem, evidentemente, serem imediatamente interpretados como uma alusão ao fascismo, cujos aspectos grotescos prestaram-se a paralelismos dessa espécie. A Camus não escapava o fato de que a então recente derrota militar do regime hitleriano de forma alguma havia apagado as causas sociais que lhe deram origem. Mas o que se segue na obra nem sempre confirma essa hipótese. As manifestações de corrupção moral, egoísmo, descrença no poder público, ausência de solidariedade e pânico são meros efeitos da doença que se alastra, e da grave ameaça que ela traz consigo. O médico Rieux encarna a crítica de Camus menos aos procedimentos institucionais tomados em função da catástrofe sanitária do que às reações subjetivas à epidemia, que oscilam da indiferença ao oportunismo – conquanto o narrador exalte algumas qualidades morais de alguns indivíduos. (O jornalista Raymond Rambert, por exemplo, com sua decisão de permanecer em Orã, ilustra bem essas qualidades). Ao final, diante do recuo da epidemia e do “retorno à normalidade”, Rieux também demonstra espanto diante de sua própria ignorância acerca da doença, a exemplo das demais autoridades sanitárias, pois, da mesma forma que a princípio não soube controlá-la, também agora não sabia por que ela refluía naturalmente, independentemente da ação humana. Essencialmente, *A peste* trata da impotência humana e das disparatadas reações subjetivas que se manifestam ao longo do ciclo da doença.

A análise das diferentes personagens e de suas crises pessoais no transcurso da epidemia foge ao objetivo deste breve comentário; limito-me apenas a destacar ainda a figura de Joseph Grand. Funcionário da Câmara municipal de Orã, Grand encarna a figura do burocrata com pretensões literárias. Expõe a Rieux seus dilemas compositivos, que mal ocultam uma temática extemporânea e um parnasianismo formal: mal consegue sair de uma frase, cujas palavras tenta nervosa e desesperadamente esculpir, mas sempre sem êxito. Desespera-se, e a certa altura chega a pedir ao médico que queime o manuscrito. Notável, aqui, é que o fragmento de sua “obra” que nunca decolla, e que pretende dedicar à sua amada Jeanne, guarda surpreendente alienação com relação à grave epidemia que o cerca. Ao final, em sua última aparição no romance, Grand mostra-se finalmente satisfeito com a solução estilística encontrada, e revela o segredo de seu “sucesso”: “[e]liminei todos os adjetivos”. Em meio ao próprio drama pessoal – pois ele próprio é contaminado pela doença, ainda que escape inexplicavelmente da morte – Grand revela uma risível e caricata preocupação formal com sua

obra literária. O funcionário encarna o desespero e a inconsequência do tipo de literatura que Camus certamente presenciou em seu tempo, e que denuncia no romance. Ironiza, num recurso metadiscursivo, sua vacuidade formalista e o gesto artístico absurdo. A epidemia, mobilizada pelo escritor como eixo estruturador do tempo da narrativa do romance, acentua a vacuidade desse formalismo – embora possamos dizer que a crítica de Camus seja puramente negativa. Limitando-se à parábola, acionada por um *deus exmachina*, o escritor denuncia a desumanização de seu tempo, circunscrevendo os destinos de seus personagens em meio à catástrofe quase sempre como efeito de relações sociais cujas causas desconhece, mas nunca como agentes de algumas de suas causas profundas.

Algumas décadas depois de *A peste*, o colombiano Gabriel García Márquez publicou uma de suas obras-primas, *O amor nos tempos do cólera* (1985). O título do romance evoca o tema da epidemia, mas a leitura do romance na realidade a apresenta somente como um cenário de fundo, um fundo bem mais recuado, distante e simbólico do que seria de se esperar. A estória, protagonizada por Juvenal Urbino, Florentino Ariza e Fermina Daza, não é em nenhuma medida impulsionada pela epidemia como o é, por exemplo, na novela de Mann, e muito menos no romance de Camus. Ao contrário, na obra de Márquez o surto de cólera representa uma espécie de cenário quase estático, à frente do qual a estória se desenrola. A epidemia não vertebrava o tempo imediato; antes emoldura um tempo histórico, de longa duração. Encenado nas costas caribenhas do litoral colombiano, o romance inspira-se parcialmente em circunstâncias históricas reais, transcorridas aproximadamente entre os anos de 1870 e 1930, intervalo de tempo no qual a Colômbia estabelece-se como Estado, carregando consigo a memória da guerra e da destruição.

Se por um lado a epidemia de cólera não determina os destinos humanos, por outro ela os atravessa do início ao fim, confrontando alegoricamente processos de ascenso e decrepitude, de vida e morte. A estória se inicia com a ida do médico Juvenal Urbino à casa do fotógrafo Jeremiah de Saint-Amour, que acabara de se suicidar. O cheiro de “amêndoas amargas” desprendido pelo cadáver, encontrado por Urbino em meio a uma região pestilenta – antigo bairro habitado por escravos – “lhe lembrava (...) o destino dos amores contrariados”. O suicídio de Saint-Amour, ocultado da opinião pública por Urbino, mostra-se como uma tentativa radical de escapar à decrepitude do tempo e da idade. A região onde o médico o encontra encarna ela própria a decadência colombiana. Ali onde crescera o próprio Urbino é agora, no período pós-independência, o lugar decrepito de residência de ex-escravos negros libertos. Visitavam-no alguns homens eminentes, que buscavam na mulher negra o prazer sexual que não encontravam em seus casamentos. O prazer e o mal-cheiro das ruas e dos charcos pestilentos concreti-

zam metaforicamente o paradoxo contido no título do romance. O oxímoro da “morte olorosa” prenuncia o que encontramos ao longo de toda a obra: a resistência obstinada dos impulsos eróticos vitais contra tudo e todas as circunstâncias que os mortificam.

A longa trajetória amorosa de Fermina Daza, fascinante personagem feminina, é, na verdade, o eixo central onde se verificam essas polaridades. Fermina é cobiçada e cortejada por dois homens cujas vidas encarnam uma dualidade: de um lado, o desejo erótico de Florentino Ariza, que não teme a própria morte para conquistá-la; de outro o desejo matrimonial de Juvenal Urbino, cujos impulsos eróticos mostram-se com o tempo claramente mortificados pela rotina e as convenções sociais. O consentimento de Lorenzo Daza em ceder a mão de sua filha ao jovem médico recém-chegado da Europa ocorre mais em função da situação financeira e do prestígio social de Juvenal Urbino do que do amor de Fermina, que, a princípio, lhe é quase indiferente. Florentino Ariza, seu exato oposto, surge à jovem Fermina como um obstinado pretendente, desprovido de dinheiro e de *status*, mas repleto de “capital amoroso”. Após mais de 50 anos de insistência e fidelidade extrema ao seu amor juvenil, Florentino finalmente conquista Fermina. Já septuagenários, ambos consumam seu encontro erótico na embarcação “Nova Fidelidade”, que, por ordem de Florentino, iça a bandeira amarela e simula transportar doentes do cólera. Com isso, o casal despacha os demais passageiros e “Nova Fidelidade” converte-se num navio fretado exclusivamente para o amor dos dois.

A epidemia de cólera encerra metaforicamente o romance de García Márquez. Seus protagonistas, em meio à complexa trama de seus percursos de vida, mostram-se finalmente soberanos de suas vontades e destinos. E indiferentes à epidemia, que na obra é funcionalizada como a alegoria de um tempo histórico de larga duração, ao mesmo tempo próximo e distante.

4.

Como vimos até aqui, no que concerne a sua função estruturadora na narrativa, a temática da epidemia estabelece, em maior ou maior medida, uma espécie de parentesco entre as obras de Mann, Camus e Márquez. Decerto que isso também é verdade no romance que, por fim, focalizo aqui: *Ensaio sobre a cegueira* (1995), de José Saramago. Contudo, quando comparado com as primeiras obras mencionadas, o romance de Saramago guarda uma diferença constitutiva central. Nele, o tema da epidemia não apenas articula linearmente a narrativa, mas determina radicalmente toda a sua reflexão. Atingidos pela doença, que rapidamente se espalha pela população, todos os personagens do romance veem-se súbita e radicalmente privados de seus laços humanos, de sua sociabilidade. À

medida que se alastra, a epidemia ameaça atingir o coração da civilização, ameaça destruir progressivamente os elementos mais fundamentais de seu metabolismo.

Trata-se, no *Ensaio*, de uma doença que atinge a visão ocular, o sentido fisiológico sem o qual a vida humana se inviabiliza por completo. Em meio à normalidade de um dia comum, a narrativa tem seu ponto de partida numa cena de trânsito: no momento em que o sinal abre, e acende-se a luz verde do semáforo, um dos motoristas não consegue seguir em frente: sua visão é completamente obstruída e ele limita-se a enxergar uma espécie de grande tela branca, leitosa e indistinta. A partir daí vê-se lançado na mais radical impotência. Não por acaso o colapso tem início em meio ao tráfico de automóveis; como elemento fundamental das sociedades contemporâneas, o automóvel é a metáfora mais bem-acabada do individualismo urbano, da ilusória exclusividade de seu modo de ser. Encerrado numa redoma de metal, vidro e plástico, o ser humano singular imagina-se exclusivo, enquanto se desloca por ruas e avenidas que funcionam como artérias num grande organismo cuja concepção e criação ele não questiona em momento algum. A cegueira ocular rasga subitamente o “véu de maia” dessa ilusão, e lança o condutor do automóvel particular na mais profunda dependência da ajuda alheia. A partir desse evento, a epidemia de cegueira avança na narrativa como um poderoso tsunami, promovendo a ruptura progressiva de todas as relações de civilidade e de racionalidade. Impõe-se nas relações humanas o mais tacanho imediatismo, voltado para a sobrevivência a curtíssimo prazo, da procura imediata da satisfação da fome e das necessidades fisiológicas mais elementares. Nessa lógica do “salve-se quem puder”, estabelece-se o império dos mais fortes, dos mais astutos.

O mundo civilizado cinde-se em duas esferas de interesses: a dos atingidos pela cegueira, e a dos que ainda permanecem sãos. O estado rompe sua feição republicana, sua ilusória constituição – estabelecida secularmente como um falacioso “bem comum” – e passa abertamente a defender os “sãos” dos “doentes”. Seus aparelhos repressivos organizam-se não somente para segregar esses últimos, mas, quando preciso, para eliminá-los fisicamente. No interior de um manicômio, transformado em uma espécie de “bantustão” fortemente vigiado e cercado por militares, é criada uma nova sociabilidade, com suas leis não escritas, criadas *ad hoc* pela comunidade de cegos. Nesse microcosmo o banditismo surge em sua versão mais crua: mulheres são requisitadas para favores sexuais em troca de comida, que é açambarcada pelos cegos “poderosos” organizados como máfia, que chantageiam, estupram e matam. Do lado de fora do manicômio soldados montam guarda, e isolam rigorosamente os doentes do resto da sociedade. Aos doentes internos é proibida a aproximação dos limites do manicômio. Os que o fazem são inicialmente advertidos pelos soldados. Em caso de reincidência são sumariamente fuzilados.

Em meio ao caos ético quase absoluto, o autor retrata uma única personagem in-fensa à doença e à cegueira. A mulher do médico, que mantém em segredo sua condição de pessoa imune à epidemia, que continua a enxergar tudo à sua volta, desempenha no contexto da narrativa um papel-chave. Vê-se obrigada a ocultar sua condição, sob pena de tornar-se instrumento dos opressores e estupradores. Por outro lado, é uma *persona* pelo qual o autor viabiliza algumas elucubrações éticas. Essa mulher torna-se, dessa forma, uma espécie de boa e escrupulosa consciência. Testemunha involuntária do ato sexual de dois cegos, não os reprova, assim como não reprova o próprio marido quando assiste ao seu intercuro sexual com outra jovem (sem que ambos se saibam observados). Pacientemente submete-se à escravidão sexual impingida pelo “chefe dos malvados” (como é chamado o líder da gangue de criminosos), para posteriormente, no momento oportuno, assassiná-lo com uma tesourada no pescoço. Dias depois, articula um assalto ao quarto onde a quadrilha de criminosos se alojara e passara a manipular a comida. Ela comanda o incêndio que acaba por liquidar a “máfia dos alimentos”. E, afinal, é a pessoa que vai liderar a fuga do manicômio, abandonado pelas forças do Estado, em razão da epidemia que havia alcançado os soldados que o vigiavam até então.

A forma do romance é a da parábola. Não existem referências de lugar. As pessoas não possuem nomes, são designadas por suas funções profissionais, por suas atividades ou por relações de parentesco: o médico, o paciente, a empregada, o ladrão, a mulher, o polícia, o soldado etc. O que importa são os valores “universais” do ser humano, suas crenças religiosas, seus instintos, sua capacidade de sobrevivência, de conservação da esperança em meio ao medo, ao ódio e à crueldade – valores esses postos à prova em circunstâncias extremas. Todos os eventos e ações assumem o aspecto de alegorias da barbárie humana diante da escassez absoluta e da ameaça à sobrevivência de cada indivíduo. Sendo assim, a epidemia no *Ensaio sobre a cegueira* é funcionalizada não apenas como fio condutor da narrativa, mas como catástrofe que põe em risco a própria existência humana em cada momento da narração.

Em sua mais absoluta negatividade, a epidemia no romance de Saramago denuncia a perda progressiva do que a humanidade tem de mais essencial, sem o qual ela sucumbe como espécie: a consciência da radical interdependência de todos os indivíduos. Se não a readquirirmos – ele assim nos adverte – se não lutarmos pela reapropriação dessa consciência, caminharemos necessariamente para a barbárie.

5.

Em suma, vimos brevemente como a funcionalização da temática das epidemias, como uma espécie de *deus exmachina* em suas narrativas, foi um recurso através

do qual os autores mencionados problematizaram direta ou indiretamente em suas obras literárias o mundo em que viviam. Evidenciei como esse recurso qualificou, ao longo do século XX, o conceito de literatura e de práxis literária de modo absolutamente peculiar. Peculiar, sim, pois os autores mencionados retomam uma tradição temática muito anterior ao século XX com vistas a se posicionarem diante de realidades historicamente novas (e bastante distintas entre si). Obviamente que não se podem tratar tais obras de forma estática: são momentos de trajetórias intelectuais e artísticas que experimentaram mudanças ao longo do tempo, algumas bastante profundas. Como exemplo basta mencionar aqui Thomas Mann. Sua compreensão do mundo burguês e do significado político de sua própria posição como escritor alargou-se amplamente após a experiência da Primeira Guerra, da República de Weimar e dos 12 anos do governo nazista na Alemanha, com seu cortejo de horrores e destruição. Em suas obras maduras, a tematização do ofício do artista e de sua relação com o tempo em que vive realiza-se de modo muito mais rico e objetivado do que a que realizara n'*A morte em Veneza*. Os problemas de Gustav von Aschenbach com o seu tempo explicam-se na obra no âmbito quase exclusivamente subjetivo.

O conjunto de obras aqui tratadas já se distanciam várias décadas de nossa época. Diversos autores mobilizaram nesse período epidemias como temas de seus escritos. Eis que, em finais de 2019, o mundo começou a vivenciar concretamente (e não apenas literariamente) uma pandemia, e vem já experimentando suas graves consequências econômicas, sociais e geopolíticas, que apontam para uma catástrofe que começa a se delinear no horizonte. Nessa nova realidade, é lícito perguntar: como serão as representações literárias do novo mundo que se descortina? E levantar outra questão, talvez ainda mais importante: será a literatura capaz de evidenciar que cabe à humanidade decidir sobre o seu futuro, e não ao novo SARS-CoV-2?

REFERÊNCIAS

- GOLDMANN, Lucien. *A sociologia do romance*. São Paulo: Paz e Terra, 1967.
- KLEIST, Henrich von. O enjeitado. In: CARPEAUX, Otto Maria. *Novelas Alemãs*. São Paulo: Cultrix, 1963.
- SCHLEGEL, Friedrich. Fragmento 116. In: SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução, apresentação e notas de Márcio Suzuki. São Paulo, Iluminuras, 1997, pp. 64-65.
- MANN, Thomas. *A morte em Veneza*. São Paulo: Abril Cultural, 1979 [19xx]
- MANN, Thomas. *Doutor Fausto*. São Paulo: Nova Fronteira, 1984.
- MANN, Thomas. *José e seus irmãos*. São Paulo: Nova Fronteira, 1984.
- FLAUBERT, Gustave. *A educação sentimental*. São Paulo: Abril Cultural, 1985.
- CAMUS, Albert. *A peste*. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *O amor nos tempos do cólera*. São Paulo: Record, 1985.
- SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

05

A ARTE IMITA A VIDA OU A VIDA IMITA A ARTE? APROXIMAÇÕES ENTRE O FILME CONTÁGIO E A PANDEMIA COVID-19

MICHELLE VASCONCELOS OLIVEIRA DO NASCIMENTO

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
michellevasc@hotmail.com

UMA ALDEIA GLOBAL

Os últimos 30 anos podem ser considerados, na história da humanidade, o período de maior transformação nas relações sociais e no modo de vida em sociedade. A queda do muro de Berlim (1989), que marca o fim da Guerra Fria, sinaliza no mundo o que chamamos de Pós-modernidade. Junto com o muro, caíram as velhas verdades, verdades essas que foram os alicerces de instituições como a Ciência, Igreja, Estado e Família. A crítica da verdade, iniciada décadas antes e levada a cabo pelo historiador e filósofo Michel Foucault, foi fundamental para a constituição do pensamento contemporâneo e das estruturas sociais. A crítica de Foucault (2014) nos mostra a disputa pela verdade como uma disputa de poder e uma tentativa (na maioria das vezes bem-sucedida) de disciplinar corpos (e mentes), isto é, os indivíduos. A Ciência, e o seu regime de verdade, serviria a esse propósito; o Estado, que adota desde pesquisas científicas a modelos religiosos, usa tais discursos para disciplinarização e controle, assim como a instituição familiar também passa por essa construção, enquanto modelo social. Estaríamos todos submetidos a regimes de verdade.

Se a queda do muro de Berlim inaugura uma nova dinâmica global, a Nova Ordem Mundial, e a globalização, a crítica à verdade abre os olhos dos intelectuais para a multiplicidade do conhecimento, e para a singularidade dos sujeitos. Uma nova forma de pensar o homem e uma nova maneira de ver a sociedade se assenta no campo das Ciências

Humanas e Sociais, baseada na diversidade e na singularidade. O desenvolvimento tecnológico, que é resultado sobretudo da corrida espacial e das guerras do século XX, foi responsável, por sua vez, pela rapidez e diversidade da informação, pela possibilidade de conexões mais rápidas entre as pessoas. O fluxo de pessoas entre países e continentes aumenta, há uma espécie de “quebra” de fronteiras, tornando o mundo como é conhecido hoje: uma grande “aldeia” global.

Refletir sobre isso, leva-nos a pensar como qualquer informação pode se disseminar em segundos, utilizando os satélites e os sistemas de troca de mensagens disponíveis através da *World Wide Web*. E, ainda, de como qualquer produto ou indivíduo pode viajar de um país a outro em poucas horas, cruzar continentes e oceanos, chegando a qualquer lado. Viveríamos em um mundo em que são poucas as fronteiras terrestres que não podemos cruzar. Tal reflexão leva-nos a pensar que, se um produto ou um indivíduo atravessa tão fácil e rápido uma fronteira terrestre, compartilharíamos com o mundo várias coisas, desde nossa cultura a doenças. É com essa reflexão que levamos a cabo a análise do filme *Contágio* (*Contagion*, 2011), que tem como tema uma pandemia, num mundo globalizado.

CONTÁGIO: HIPER-REALIDADE EM TEMPOS DE COVID-19

O filme em questão se popularizou após o início da epidemia da Covid-19 ser decretada pela ONU como uma pandemia pela semelhança que possui com a realidade enfrentada durante o período. Filme estadunidense de 2011, dirigido por Steven Soderbergh e protagonizado por Matt Damon, Jude Law, Kate Winslet, Laurence Fishburne, Marion Cotillard, Gwyneth Paltrow, Bryan Cranston, Jennifer Ehle e Sanaa Lathan, traz como enredo a propagação de um vírus, contraído na China, para os Estados Unidos e para o mundo. O vírus seria transmitido por fômites, isto é, qualquer superfície como pele, fluidos, objetos, etc., e afetaria pulmão e cérebro, causando uma espécie de encefalite.

Embora tenha sido chamado de “raio-x” da Covid-19, ou seja, considerado algum tipo de premonição, é interessante notar o seu contexto de produção: nove anos após o aparecimento da SARS (Síndrome respiratória aguda causada por coronavírus – variação gripe suína) e dois anos após a pandemia da H1N1 (variação da cepa H1N1 que causou a gripe espanhola). A H1N1 foi a primeira pandemia em mundo globalizado. A última epidemia teria sido a “Gripe Russa”¹ (1977/78), com aproximadamente 1 milhão e meio de mortes, e a última grande pandemia teria sido a “Gripe Espanhola” (1918/19)², que, apesar de não ser totalmente documentada, acredita-se que teria matado, pelo menos, 50 milhões de pessoas em todo o mundo.

Tendo sido a Gripe Espanhola a última grande epidemia até então, é importante observar que, apesar de sua abrangência e do número de casos, não havia uma grande informação ou trocas de informação sobre a doença. Não havia um mundo com uma vasta rede de comunicação e informação e as pesquisas eram muito mais demoradas. Além disso, grande parte da população não era alfabetizada. E outra grande parte não possuía saneamento básico e noções de higiene. Com isso, podemos desenhar um panorama em que havia dificuldade ou falta de informação e comunicação (não havia televisão, rádio era escasso, poucas pessoas sabiam ler para acompanhar informações nos periódicos da época e transmiti-las para os demais), havia problemas com higiene (água potável, esgotos, regularidade de ações como lavar as mãos, tomar banho, lavar bem os alimentos, etc.) e uma demora maior nas pesquisas e exames médicos, além de medicações ainda pouco desenvolvidas, o que facilitava a maior propagação e mortalidade do vírus e dificultava o seu combate. Não obstante, os países inicialmente mais atingidos pelo vírus foram os países envolvidos na I Grande Guerra³.

Dessa maneira, num mundo globalizado, em que a informação e as pessoas circulam de um lado a outro, o aparecimento da H1N1 em 2009⁴ - também denominada como gripe mexicana e gripe suína, tanto pelo local de início como forma de contágio - teria causado um grande impacto na população mundial e provocado a reflexão sobre a rapidez de disseminação de um vírus e a sua letalidade neste mundo cada vez mais conectado e próximo, reflexão, essa, que podemos acompanhar no filme *Contágio*, dentro de uma perspectiva hiper-realista.

A primeira grande semelhança entre o enredo do filme e a pandemia Covid-19 é que a pandemia teve início na China e levada para os Estados Unidos (Minnessota) e para o Reino Unido (Inglaterra). A narrativa inicia com o 2º dia de contágio, em que a personagem Beth Emhoff (Gwyneth Paltrow) que havia viajado a trabalho para Hong Kong está retornando para casa, nos EUA, onde faz uma parada em Chicago. Beth sente-se mal, tosse bastante. E, no dia seguinte a sua chegada em casa, seu quadro piora e é levada ao hospital, onde morre. Isso é, no 3º dia de contágio. O mesmo acontece com o seu filho (Clarck), que adoece e morre em menos de 24h. Considerando as mortes súbitas e por causa desconhecida, o marido de Beth, Mitch Emhoff (Matt Damon), fica em quarentena no hospital. Ao mesmo tempo, há mortes na Inglaterra, Hong Kong e Tóquio. Um homem morre no metrô, e pessoas filmam o evento, que viraliza nas redes e gera um grande debate sobre a morte ser real ou ser uma atuação artística. Com o vídeo nas redes, o repórter *freelancer* norte-americano, Alan Krumwiede (Jude Law), que é um grande teórico da conspiração, sai em busca de jornais que financiem a sua grande história: há um vírus e o governo o esconde do povo.

É interessante que a abordagem do início da epidemia e de sua profusão é a alta densidade demográfica da província da China onde teria ocorrido o início do surto, assim como de cidades como Londres, Tóquio, Chicago, Mineápolis, mostrando sempre os sujeitos contaminados em situações de contato com outras pessoas, como transportes coletivos, reuniões familiares e de trabalho, e o contágio se dando pelo toque dos objetos, troca de fluidos corporais e pelo ar. Isto é, formas semelhantes tanto de propagação quanto de contaminação da Covid-19. Além disso, a própria origem da doença, com sequências do DNA do porco e do morcego, que atinge órgãos como pulmão e cérebro, aproxima mais uma vez a ficção da realidade.

A narrativa se debruça sobre o avanço do vírus, a sua grande letalidade, o desconhecimento científico sobre a doença e possível tratamento, e a corrida de governos e cientistas para buscar uma vacina, ao passo em que o pânico da população se instala, pequenos vilarejos chineses são dizimados pela doença e nos EUA o caos ocorre com a paralisação de atividades laborais, educacionais, etc., filas em farmácias para comprar remédios milagrosos, saques em várias cidades, fechamento de fronteiras terrestres e fome. O cenário de corrida aos supermercados e farmácias e o pânico de falta de abastecimento é outra semelhança com a pandemia de 2020. Além disso, o isolamento forçado (*lockdown*), a paralisação de atividades e a crise econômica e a fome são outras semelhanças que se notam no filme. Usos das máscaras e as mesmas medidas de prevenção adotadas para a Covid-19 são percebidas no filme.

Na imagem a seguir percebemos como *Contágio* e vida real se aproximam, ao ponto que poderíamos confundir as cenas do filme com cenas cotidianas: a imagem superior à esquerda, mostra um trecho da película em que um grupo de chineses, em sua maioria crianças, isoladas no vilarejo, usam máscaras para evitar o contágio. E a imagem ao lado, no canto superior à direita, mostra uma cena típica do cotidiano (Itália) em tempos de Covid: o uso massivo de máscaras. Já nas imagens inferiores, à direita vemos o personagem Alan Krumwiede (Jude Law) com seu equipamento antiviral que contava com um tambor de oxigênio, e, ao lado, na imagem da esquerda, temos um registro fotográfico de pessoas que improvisaram máscaras com galões de água e roupas de sacos de plástico para poder sair às ruas e evitar o contágio do coronavírus. São cenas que se tornaram típicas com a pandemia de 2020, e que giram o mundo através das redes sociais e canais informativos.

Se as notícias assustam e as imagens sobre a pandemia chegam a quase todos naquele e neste mundo globalizado, isto é, a figura do repórter se projeta como o “novo messias”, vendendo a cura para a doença: um remédio que seria vendido nas farmácias, chamado no filme de Forsítia. O repórter promete a cura, e ele mesmo tem

um blog onde faz as hoje tão famosas “lives” em que estaria doente e se curava com a medicação. Lá, tenta convencer os seus seguidores que a Forsítia cura a doença. Afirma que a sua não prescrição pela OMS e pelos governos seria um grande acordo com farmacêuticas e governos. E mais de 12 milhões de pessoas passaram a acompanhar essa espécie de “influencer” durante a pandemia da película.



FIGURA 1

CENAS DO FILME *CONTÁGIO*: MÁSCARAS DO FILME (IMAGENS SUPERIOR E INFERIOR À ESQUERDA) E MÁSCARAS CONTRA A COVID-19, CENAS COTIDIANAS⁵

Não se pode esquecer que, em meio a crises, sempre aparecem “messias” oferecendo curas, além de grandes teorias de conspiração, como a do filme, que em quase nada se diferencia das teorias atuais: “vírus desenvolvido pelos comunistas”, “vírus para guerra biológica”, “vírus desenvolvido por grandes farmacêuticas”, por governos, etc. Afinal, são discursos de verdade que entram em conflito: a ciência, a ideologia, a Igreja, a política, etc. E a população enxerga tudo do lado de fora, sem entender bem a doença, o que a causa, a prevenção, e o que seria esse vírus tão mortal, que não se vê. É o inimigo invisível. E mais uma vez o enredo de Soderbergh nos soa tão familiar e tão crível quando pensamos nos supostos medicamentos e fórmulas “mágicos” (a exemplo da hidroxio-

cloroquina, água sanitária, detergente, etc.) para combater a doença e também na dúvida da população acerca da existência e mortalidade do vírus. No filme, ciência e governo são desacreditados por grande parte da população, o que, historicamente, ocorreu em vários eventos, como na própria história das campanhas de vacinação⁶.

Entretanto, *Contágio* mostra a contaminação da população que desobedece às regras de isolamento, o fácil contágio por meio de objetos, a contaminação e morte de cientistas e médicos que trabalhavam na linha de frente de estudo epidemiológico e de cuidado com os pacientes. A personagem da Dra. Eris Mears (Kate Winslet) ilustra bem o trabalho de campo do epidemiologista para compreender o vírus e sua escala e formas de contaminação e o grau de letalidade, mostrando também o desenvolvimento de estratégias de tratamento de doentes, como a criação de hospitais de campanha em ginásios da cidade e a difícil mobilização de recursos para tal. Além da semelhança com os inúmeros hospitais de campanha que foram sendo montados (e lotados) em países ao redor do mundo com o surto da Covid, a exemplo de Itália, Espanha, EUA e Brasil, e de caminhões do exército com a colaboração da Cruz Vermelha que apareceram em cenas do filme, lembrando a cena de caminhões com corpos atravessando ruas da Itália, a morte da Dra. Mears, num hospital de campanha, após 14^o dia da epidemia, mostra o desespero, pânico e solidão de se morrer sozinho e de uma doença sem cura.

Desespero também para quem sobrevive, pois, “imitando” a epidemia de 2020, em *Contágio* os corpos dos doentes também não podiam ser velados e enterrados pelas famílias devido ao perigo de transmissão da doença. E as valas comuns, com retroescavadeiras, homens vestidos com roupas especiais e os corpos vestidos em sacos para serem ali despejados mostram uma cena terrível que, em 2011, não se imaginou tão próxima. As cenas do filme relembram sobremaneira as que vimos e vemos em 2020 ao redor do mundo.

O conjunto de imagens a seguir mostra uma cena do filme (superior), em que corpos são enterrados em vala comum, ao passo que figura abaixo são retratos da Covid-19 mostrando o cotidiano da pandemia em Manaus: valas comuns e o trabalho ostensivo das equipes; um registro real do terror da Covid-19 que parece ter sido tirado de *Contágio*:



FIGURA 2
VALA COMUM NO FILME *CONTÁCIO* (SUPERIOR); VALA COMUM EM MANAUS (INFERIOR)?

Se tais informações e imagens invadem todos os dias os nossos lares, o luto por aqueles que se foram, mesmo desconhecidos, inicialmente tocam profundamente a população. Um misto de angústia, medo e pesar parece ter substituído preocupação individual e a luta pela sobrevivência naquele contexto quase apocalíptico, quando as pessoas se tornaram apenas números (de mortos), numa escala de milhar. É como se a morte numa escala tão alta e a crise econômica advindas da pandemia amortecessem as emoções da população. O que *Contágio* nos mostra de forma tão real é a luta para proteger a família e sobreviver ao vírus, a produção cinematográfica nos mostra o quanto somos desamparados e indefesos neste mundo, e como qualquer governo ou qualquer um de nós pode ser pego desprevenido por uma vírus letal como aquele, ou este que enfrentamos no momento. A única solução é uma vacina.

EM TEMPOS DE COVID-19

Enquanto este texto está sendo escrito, já passam de 92 mil mortes por Covid-19 confirmadas no Brasil e mais de 673 mil no mundo (SIMON, 2020). Ainda longe de ser mortal como epidemias já abordadas por nós neste texto, a Covid-19 tem outro potencial destrutivo: o psicológico. Afinal, como já dissemos, é a primeira grande epidemia num mundo globalizado, em que temos acesso a uma enxurrada de informações diariamente, muitas sequer verdadeiras, outras que causam pânico, outras que diminuem o agravamento da situação. As já famosas “*fake news*” também se propagam na pandemia, e, através delas, uma profusão de teorias conspiratórias, de falsos remédios, de supostos alimentos que protegem do vírus, de negações sobre a existência do vírus, falsos especialistas, dados e imagens falsas, etc. Vivemos um período em que ficam mais claras, pelo acesso à informação, as disputas pela verdade e o combate aos discursos de autoridade, como o científico.

São tantas informações que muitos sujeitos vêm adoecendo psicologicamente. O medo e o isolamento, que já dura quase cinco meses em alguns locais, têm favorecido o adoecimento, tanto que a OMS (2020) já fala em uma epidemia de doenças mentais. E o abre e fecha de cidades, os novos surtos da doença, os casos que só crescem em países como EUA e Brasil, que lideram os casos e mortes mundiais, provocam uma instabilidade emocional e uma desesperança em parte da população. Mas olhemos o passado...

Ora, se no início do texto falamos que durante a grande epidemia do século XX, a Gripe Espanhola, as pessoas mal tinham acesso à informação; o que vemos agora, em 2020, é basicamente o contrário. As cidades se modernizaram, o mundo mudou: hoje não só há muito mais acesso à informação como a noções e materiais de higiene, água potável, saúde, etc., há, ainda, para muitas pessoas, a possibilidade de se manterem em isolamento, isto é, de poderem trabalhar e estudar em “*home office*”, de fa-

zerem compras *on-line*, de manter contato com amigos e parentes por telefone e redes sociais. A exemplo disso, os programas de webconferências se multiplicaram e se popularizaram durante esta pandemia, reflexo da globalização e do desenvolvimento tecnológico de que falamos anteriormente.

Entretanto, mudam-se os tempos, mudam-se os medos...

Se o filme de Steven Soderbergh nos aponta um final de esperança, com o desenvolvimento de uma vacina, isto é, do sucesso dos cientistas e governos que se dedicaram a descobrir o vírus, mapeá-lo e testá-lo, arriscando as próprias vidas, os esforços atuais dos cientistas e organizações para conter a pandemia da Covid-19 e desenvolver uma vacina se mostra como uma luz no túnel. Enquanto isso, o medo e o isolamento social são como imperativos sociais.

DE MÃOS DADAS?

Sabe por que os homens dão as mãos? Para mostrar a um estranho que não portavam armas. Você oferta a sua mão vazia para mostrar que não vai machucar. Será que o vírus sabia disso? (personagem Elis Cheever, interpretado por Lawrence Fishburne).

A internet, que promoveu toda essa transformação nas relações sociais e de trabalho, e também na forma de ver o mundo, é, hoje, também, responsável pela forma como lidamos com as doenças. Nunca na história humana vimos uma epidemia se alastrar por todos os continentes e termos notícias em tempo real sobre ela. Nunca, na história humana, ficamos, todos, em isolamento físico, mas não social. Sim, estamos isolados fisicamente, mas tendo contato com o restante do mundo. Falamos e vemos nossos parentes em outra cidade, falamos e vemos os nossos amigos em outro país, que nos dá a dimensão exata do que acontece lá. Entretanto, se não nos sentimos tão sozinhos, não se pode dizer o mesmo em relação ao sentimento de proteção. A cada morte contabilizada, a cada caso que acabamos de saber, a cada notícia sensacionalizada, em tempo real, parece que a morte bate à porta nossa ou de um dos nossos. Teremos um quadro mais alargado de sintomas desenvolvidos, teremos medo de outras coisas, como vírus, invisíveis e quase abstratos para nós. Ou seja, um quadro que só se agrava e se agravará.

Hoje nos isolamos porque tememos que o outro nos transmita um vírus, invisível. Assim, rejeitamos encontros, temos medo de apertos de mãos, de abraços, nos isolamos. Tocamos nas coisas com receio. Deixamos de sentir o mundo e a natureza. Deixamos de lado o contato humano com os demais. Até quando?

Não sabemos até quando durará o distanciamento físico nem quais as suas consequências numa sociedade do medo, da ansiedade e da angústia. Fato é que “todo o mundo é composto de mudança”, e algo mudará, seja nas nossas relações, no nosso psiquismo, na nossa forma de ver o mundo, na política e na economia. E apenas num mundo pós-moderno, de tanta inovação tecnológica, é possível estarmos, pela primeira vez, isolados fisicamente, sem estarmos socialmente, contestarmos os discursos de verdade da mídia e Estado, em tempo real, expressarmos nossos pensamentos de revolta, medo e otimismo. Nossos desejos. É possível, pela primeira vez, sabermos em massa o que está acontecendo no mundo, e, em massa, sofreremos com tudo isso, o medo. Se estamos isolados em nossos lares, estamos juntos pela *web*. O sentimento de desamparo e impotência parece ser comum a muitos.

Assim, percebemos, mesmo nesse mundo digital, virtual, globalizado e sem fronteiras, os muros do isolamento e do medo se construirão.

Foi com base nesse sentimento que *Contágio* se tornou um dos filmes mais vistos no início da pandemia, algo também só possível pelas plataformas de *streaming* agora disponíveis. Um filme que mostrou o quão perigoso se tornou tocar na mão do outro, algo que antes era símbolo de amizade e respeito tornou-se símbolo de contágio e morte. Que mundo teremos?

Se a arte imita a vida, na produção em questão não temos o mundo pós-pandemia. O filme termina com o que seria início, o dia 1º da pandemia, mostrando o momento zero do contágio e da pandemia, em atos tão simples, corriqueiros, que nos sinalizam um ciclo, uma repetição. Aquilo tudo voltaria a acontecer? Das outras pandemias, temos a experiência que tudo se transforma: o vírus, os hábitos, as pessoas, as cidades, as políticas. A história não se repete, e a vida só imita a arte em *Contágio*, porque os analistas e diretor do filme olharam para o nosso mundo, para as pandemias anteriores, suas origens, e, diante da globalização, para a possibilidade de propagação. Mas a vida não imita a arte. E, enquanto isso, entre *fake news* e notícias, vamos escrevendo a história e experiências sobre a nossa atual pandemia, de mãos dadas com luvas. Será que o vírus sabia disso?

NOTAS

1. A Gripe Russa foi a 1ª epidemia documentada. “O potencial pandêmico faz com que a influenza seja destaque entre outras doenças infecciosas. Muitos são os estudos que apontam a ocorrência de possíveis e comprovados eventos de influenza na história, como os de 1889, 1918, 1957, 1968, 1977 e 2009. Os mais importantes foram a Gripe Espanhola, entre 1918 e 1920; a Gripe Asiática, entre 1957 e 1960; e a de Hong Kong, entre 1968 e 1969. Nos anos 1977 e 1978, a Gripe Russa afetou principalmente crianças e adolescentes. Até a Gripe Russa, cada nova cepa pandêmica substituiu a anterior. A partir de 1977, subtipos de vírus Influenza A (H1N1) e (H3N2) passaram a cocircular com cepas do vírus Influenza B (linhagens Victoria e Yamagata). A cocirculação de múltiplos subtipos de vírus da gripe constitui uma oportunidade para recombinação genética durante infecção mista de um indivíduo com dois subtipos de vírus Influenza A ou duas linhagens de vírus B” (COSTA; HAMANN, 2016).

2. SILVA, [s.d.].

3. Observa-se que as pandemias de influenza ocorreram em épocas próximas a períodos de conflitos bélicos: Primeira Guerra Mundial (1914-1918), Guerra da Coreia (1950-1953), Guerra do Vietnã (1964-1973) e a ocupação soviética do Afeganistão (1979-1989). Ocasões com grande movimentação de pessoas, o que aumenta a possibilidade de transmissão de doenças (COSTA; HAMANN, 2016, p. 14).

4. A identificação de um novo vírus da influenza do tipo A pandêmico desencadeou a Emergência de Saúde Pública de Importância Internacional, decretada pela Organização Mundial da Saúde (OMS) em abril de 2009. A dispersão global do vírus nessa pandemia colocou no centro das atenções a capacidade de resposta dos serviços de vigilância epidemiológica de influenza em todo o mundo. A título de comparação, constata-se que a mais grave pandemia de influenza, a Gripe Espanhola, marcou na história um número de óbitos estimado entre 20 a 50 milhões de pessoas no mundo todo – mais que o dobro de mortes em quatro anos da Primeira Guerra Mundial, e um terço das decorrentes da peste em seis séculos. A estimativa global de óbitos para a pandemia de 2009 foi menor: entre 151.700 e 575.400 mortes (COSTA; HAMANN, 2016, p. 14).

5. Fontes: KISSTHEMGOODBYE, s.d.; MATTEO JORJOSON - Unsplash, 2021; FULLAFFINITY, s.d.; UNIVERSA (UOL), 2020.

6. No Brasil, por exemplo, em 1904, houve no Rio de Janeiro, capital do país na altura, a Revolta da Vacina, em que o povo protestou contra a Lei da Vacinação obrigatória, no caso, da vacina antivaríola, e dos serviços prestados.

7. Fontes: ROWESK, s.d; ALEX PAZUELLO - Prefeitura de Manaus (FLICKR), 2020.

REFERÊNCIAS

CONTÁGIO (*Contagion*). Direção: Steven Soderbergh. Produção: Michael Shamberg, Stacey Sher e Gregory Jacobs. Hollywood: Warner Bros Picture, 2011. 1 DV (106 min).

COSTA, Ligia Maria Cantarino; HAMANN, Edgar Merchan. Pandemias de influenza e a estrutura sanitária brasileira: breve histórico e caracterização dos cenários, *Revista Pan-Amaz Saúde*, n. 7, v. 1, p. 11-25, 2016. Disponível em: http://scielo.iec.gov.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2176-62232016000100002. Acesso em: 31 jul. 2020.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

FILLAFFINITY, s.d. Disponível em: <https://www.filmaffinity.com/us/movieimage.php?imageId=464644822>. Acesso em: 03 nov. 2021.

JORJOSON, Matteo. Unsplash, 2021. Disponível em: <https://unsplash.com/photos/EDLcv5N4suo>. Acesso em: 03 nov. 2021.

KISSTHEMGOODBYE, s.d. Disponível em: <https://kissthemgoodbye.net/movie/displayimage.php?album=274&pid=595071>. Acesso em: 03 nov. 2021.

OMS – Organização Mundial da Saúde. O impacto da pandemia na saúde mental das pessoas já é extremamente preocupante. Nações Unidas Brasil, 14 maio 2020. Disponível em: <https://nacoesunidas.org/oms-o-impacto-da-pandemia-na-saude-mental-das-pessoas-ja-e-extremamente-preocupante/>. Acesso em: 31 jul. 2020.

PAZUELLO, Alex. Prefeitura de Manaus. 27.04.20 Cemitério Público Nossa Senhora Aparecida. Flickr, 2020. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/prefeiturademanaus/49829492236/in/album-72157714075204726/>. Acesso em: 03 nov. 2021.

ROWESK, s.d. Disponível em: <https://rowesk.com/contagion/>. Acesso em: 03 nov. 2021.

SILVA, Daniel Neves. Gripe espanhola. *História do mundo*. Rede Ominia, Goiânia, online. Disponível em: <https://www.historiadomundo.com.br/idade-contemporanea/gripe-espanhola.htm>. Acesso em: 31 jul. 2020.

SIMON, Allan. Com 32.912 mortes, julho teve mais de um terço dos 92 mil óbitos por covid. Uol, São Paulo, 31 jul. 2020. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/saude/ultimas-noticias/redacao/2020/07/31/coronavirus-covid-19-casos-mortos-31-julho.htm>. Acesso em: 31 jul. 2020.

UNIVERSA, 2020. Disponível em: <https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2020/03/23/para-se-proteger-do-coronavirus-chineses-usam-galao-de-agua-e-sacolas.htm>. Acesso em: 31 jul. 2020.

06

THE WALKING DEAD: A PANDEMIA COMO ANALOGIA DA DISSOLUÇÃO DA CIVILIZAÇÃO ROMANA, A ASCENSÃO DO MEDIEVO E DA CIVILIZAÇÃO MODERNA

RODRIGO SANTOS DE OLIVEIRA

Universidade Federal do Rio Grande
oliv.rod@hotmail.com

A QUEDA DE ROMA E A METÁFORA DA DISSOLUÇÃO DO MUNDO CAPITALISTA EM *THE WALKING DEAD*

Em 476 d.C. chegava ao fim o Império Romano do Ocidente, com a deposição do último imperador, Rômulo Augusto, pelo germânico Flávio Odoacro. Dessa forma, chegava ao fim a antiga ordem Romana, baseada no modo de produção escravista. É sabido que o poder romano já era virtualmente inexistente e que suas antigas províncias – nos anos finais do império governadas por germânicos – é que exerciam o real poder. No entanto, o fim do império desestruturou toda a organização social da antiga Roma. A economia como conhecemos entrou em colapso. As diversas regiões, tendo como centro político Roma e conectadas por uma extensa rede comercial – que tinham as cidades como grandes centros de trocas, deixam de se conectar.

Diante do caos da dissolução, as antigas unidades de produção rural – as *villas* – se tornam refúgios que ofereciam segurança. Esses espaços – que outrora produziam em larga escala para o comércio que unia via Mediterrâneo a Europa, norte da África e parte da Ásia – passam a se tornar autônomos, com produção para a subsistência de seus membros. Surgia dessa forma o que vulgarmente chamamos de *feudo*.

Esse caótico processo que desestruturou toda a economia, a política, a cultura e a sociedade nas regiões que formavam o Império Romano abriu espaço em um curto perí-

odo de tempo para uma nova ordem, que se fundava no mundo romano em decadência e para a ascensão do mundo germânico.

A desestruturação do mundo romano, por sua vez, ocorreu por um processo que podemos conceber como sendo de curta duração – onde os povos germânicos passam a adentrar os territórios romanos diante da pressão de outros povos vindos do leste da Europa – principalmente os hunos. As invasões dos povos germânicos começaram no século III e se estenderam até o século VIII. A primeira fase dessas invasões representou exatamente a queda de Roma (séculos III ao V). Inicialmente combatidos pelos romanos, os germânicos passaram a ser aceitos como povos federados para ajudar na defesa dos vastos territórios do império.

Essa fase, por sua vez, marca uma inflexão em toda a estrutura romana. Até o reinado de Trajano (de 98 a 117 d.C.), o Império Romano tinha como força motriz guerras com objetivo de obter novas terras e, principalmente, escravos para manter em funcionamento sua economia – e, com isso, todo o sistema econômico que tinha por base a escravidão. A partir do reinado de Adriano (117 a 138), a política de guerras é abandonada e o novo imperador inverteu o *modus operandi* romano: passou a privilegiar a fortificação das fronteiras e também a uma romanização dos diversos povos que foram dominados e anexados ao longo dos séculos a Roma.

Com o tempo, passou a ocorrer uma escassez de mão de obra escrava, pois as expedições para obtenção de escravos não se distanciavam muito das fronteiras do império e, principalmente, começou a surgir uma espécie de escravidão endógena. Nesse processo, quando ocorriam revoltas em províncias romanas, como punição, os romanos aprisionavam e escravizavam parte dessas populações – o que servia de exemplo pedagógico para outras regiões não se revoltarem. O problema é que as comunidades que eram atingidas pelas punições passavam a ter significativa queda populacional e, por consequência, redução na sua capacidade de produção.

Além disso, a própria vastidão territorial do império demandava enormes custos materiais e humanos para sua manutenção. Com a diminuição do afluxo de escravos, reduzia cada vez mais a capacidade para manter a estrutura funcionando. Se, em um primeiro momento, os romanos conseguiram deter as invasões dos povos germânicos em suas fronteiras, a partir da segunda metade do século III sua força está muito diminuída e parte dos povos germânicos passaram a receber autorização para adentrar o império e se estabelecerem em regiões predefinidas, com a contrapartida de ajudarem na defesa das províncias e das fronteiras. No início do século V, quase metade dos exércitos romanos era composta por mercenários germânicos.

Revoltas dentro das províncias passaram a ser uma regra nesse período. Com a grande presença de bárbaros germânicos, a própria estrutura militar romana entrou

em colapso. A disciplina das legiões – que era o verdadeiro diferencial no período e que fazia a balança pender para os romanos – se perdeu. O tipo de armamento padrão das legiões romanas – gládio curto, pilo, escudo longo e armadura pesada de placas de metal – que garantia a ação em grupo e dava superioridade no conjunto da formação de homens de forma “hoplítica”, em detrimento ao combate individual, foi dando espaço ao tipo de equipamento bélico germânico – espada longa, escudo menor e armadura mais leve de couro e que facilitava no combate individual, porém dificultava na ação coletiva.

Diante de toda desestruturação militar, do aumento significativo de povos germânicos nas diversas províncias, da desestruturação do poder centralizado de Roma sobre as regiões que compunham o império, e a falta de mão de obra, a civilização romana entrou em colapso e o último imperador foi deposto sem grandes resistências. Porém, essa desestruturação acarretou um grande impacto nas estruturas econômicas, políticas e culturais. A partir de então, um longo processo passou a se suceder e acarretou na formação de uma nova sociedade, baseada em uma mentalidade que vulgarmente chamamos de *feudal*. A partir desse mundo medieval e de suas transformações internas, chegamos à formação de reinos e a posterior criação dos estados nacionais.

Quando observamos a série de televisão *The walking dead*, percebemos um processo com o qual podemos construir uma analogia com esse observado no Império Romano, com a dissolução de um grande sistema econômico (no caso da série o capitalismo) no seio da principal potência mundial (no caso os Estados Unidos) e a formação de uma nova sociedade.

A SÉRIE DE TELEVISÃO *THE WALKING DEAD*, OS ZUMBIS NO CINEMA E A CULTURA POPULAR

O programa de televisão *The walking dead* é baseado na série em quadrinhos de nome homônimo criada por Robert Kirkman, que circulou entre 2003 e 2019 pela Editora Image. Após se tornar um grande sucesso de público, os direitos foram comprados pelo canal de televisão AMC, sendo lançado em 2010 e se tornando um fenômeno mundial. O mote principal da série é um mundo pós-apocalíptico, com uma pandemia que reanima pessoas mortas e as transforma em predadores de seres vivos e que dizima grande parte da população.

Percebe-se aqui uma relação direta com os zumbis que surgiram no imaginário popular a partir dos filmes *White Zombie* (1932) e *The Revolt of the zombies* (1936) de Victor Halperin. *White Zombie* teve um grande impacto, principalmente pela presença do ator Bela Lugosi, de Drácula (1931). Novos filmes do gênero foram produzidos na década

seguinte, como *King of Zombies* (1941), de Jean Yarbrough, e *Revenge of the Zombies* (1943), de Steve Sekely.

Porém, será na década de 1960 que o gênero ganhará uma grande profusão de títulos, como *The dead one* (1961), de Barry Mahon; *Roma contro Roma* (1964), filme de Giuseppe Vari, ambientado no Império Romano; *5 tombe per un médium* (1965), de Massimo Pupillo, entre outros. Entretanto, será apenas com *Night of the living dead* (1968), de George Romero, que o gênero de filmes de Zumbi ganhará a cultura popular.

A obra do diretor George Romero passará a ser o norte do *surviving horror* do gênero, tendo como paradigma um grupo de sobreviventes diante de hordas de mortos vivos. Nas décadas seguintes o gênero é absorvido pela cultura popular até sofrer um certo desgaste na década de 1990 como subgênero do horror. Não havendo grandes alterações do “modelo” proposto por Romero, chegando à mera repetição de ideias como a refilmagem de *Night of the living dead* em 1990 realizada por Tom Savini, com nome homônimo e uma cópia praticamente literal do clássico de 1968. O desgaste do público em relação a filmes de zumbi chegou a tal ponto que poucos filmes passaram a ser produzidos para o cinema.

A década de 2000, por sua vez, trouxe um novo fôlego ao gênero. O filme *Resident Evil* (2002), de Paul W. S. Anderson, baseado no sucesso dos jogos de videogame da Capcom de 1996, trouxe novamente o gênero aos cinemas e ao gosto de uma nova geração. No mesmo ano, o filme britânico *28 days later* tem um grande impacto ao reinventar o gênero mostrando um verdadeiro apocalipse pela liberação do vírus da raiva, por um grupo de ativistas, em um laboratório que fazia testes em chimpanzés.

Desde o primeiro filme perpassando as contribuições de Romero até a década de 1990, as histórias tinham desenvolvimento em espaços e/ou núcleos reduzidos, tendo como base um feiticeiro louco, revivendo um cadáver com *voodoo* haitiano, como em *White Zombie*, ou um pequeno grupo de indivíduos acantonados em uma fazenda, como em *Night of the living dead*, e a ameaça zumbi sendo derrotada com certa facilidade. Com *28 days later*, o *lócus* se expande e as produções passam a ter um caráter pandêmico, com as doenças que se espalham rapidamente, levando a uma grande quantidade de zumbis sendo criada em progressões geométricas.

Essa nova leitura de pandemias e destruição em massa certamente sofreu o impacto do Onze de Setembro nos Estados Unidos, dentro da perspectiva do medo do inimigo invisível do terrorismo, que podia surgir a qualquer momento. Assim, na literatura, vemos aparecer autores como Max Brooks, que publicou *Guia de sobrevivência ao apocalipse zumbi* (2003) e em *Guerra Mundial Z* (2006) – esse último sendo adaptado ao cinema por Marc Foster, em 2013.

É nesse contexto que Robert Kirkman publica em 2003 o início das histórias em quadrinhos *The walking dead*.

A VISÃO DE ROBERT KIRKMAN SOBRE O APOCALIPSE ZUMBI

Como deixou bem claro ao finalizar a série de quadrinhos *The walking dead* em 2019, Robert Kirkman queria uma história que não fosse sobre zumbis, mas sim sobre civilização. Ao longo dos 16 anos de quadrinhos e dez anos de série de televisão, o leitor e o telespectador observam uma civilização entrando em colapso, depois um período de caos que abriria as portas para uma nova civilização.

Kirkman, desde o princípio, quis diferenciar sua leitura de *apocalipse zumbi* das demais narrativas do gênero. Assim, em uma longa narrativa – diferente do espírito rápido de um filme entre 90 e 120 minutos, o autor pôde centralizar a atenção nos personagens, suas histórias, seus dramas, suas ações – e o reflexo dessas ações ao longo do tempo.

Percebe-se nitidamente que o idealizador do universo de *The walking dead* queria diferir-se da visão clássica dos zumbis de George Romero. O termo *zumbi* não é citado em nenhuma passagem tanto nos quadrinhos como na série¹. Isso é interessante, pois, embora a narrativa seja ambientada no século XXI, é como se não houvesse no imaginário popular daquele universo as histórias de zumbi – as quais, no Ocidente, começam a circular a partir da década de 1920 e tiveram repercussão nas décadas seguintes, se tornando ícone da cultura pop a partir de 1968. A narrativa gira em torno de uma jornada dos personagens: são originariamente sobreviventes de um mundo em ruínas e, com o passar do tempo, passam a construir novas sociedades.

A SAGA DE RICK GRIMES E O MITO DO HERÓI

Em *The walking dead* acompanhamos a saga de Rick Grimes. Como grande parte das jornadas “mundo afora” e com grande destaque para a sociedade ocidental, Rick Grimes é a representação arquetípica do herói. Para compreendermos o papel desse personagem dentro da narrativa, podemos recorrer ao conceito de *monomito* de Joseph Campbell (1997), para o qual a jornada do herói é dividida em três fases distintas e que podem ser resumidas da seguinte forma: (i) *partida*: é quando o personagem abandona o seu mundo normal e inicia a jornada ao desconhecido; (ii) *iniciação*: é o desenrolar da jornada do herói onde ocorrem as aventuras em um longo e tortuoso caminho; (iii) *retorno*: é a etapa em que o herói retorna ao início com a sabedoria e os poderes adquiridos ao longo da jornada.

De acordo com Campbell, o princípio do monomito seria a base de grande parte das narrativas mitológicas. Remontaria desde as mais longínquas como o mito sumé-

rio presente na *Epopéia de Gilgamés*, perpassando mitos egípcios, gregos, hebraicos, e assim por diante, remontando a praticamente todas as culturas.

Nos dias de hoje, chega a nós não apenas a partir de mitos religiosos, mas pelo grande impacto que esse tipo de narrativa teve no imaginário popular. A Literatura, o Teatro e o Cinema passaram a ter como um de seus objetos prediletos o mito do herói. Grandes sagas do cinema – muitas com base na Literatura – são baseadas no princípio do monomito: Luke Skywalker em *Star Wars*, Frodo Bolseiro em *Senhor dos Anéis*, Neo em *Matrix*, Harry Potter, entre tantas outras. É no entorno da jornada do herói que as narrativas se desenvolvem, e em *Walking Dead* observamos, através de Rick Grimes, o mundo conhecido se esfacelar e uma nova civilização começar a se formar.

PRIMEIRA TEMPORADA: A PANDEMIA E O CAOS DA DISSOLUÇÃO DA CIVILIZAÇÃO EM WALKING DEAD

Como já falamos anteriormente, o colapso da civilização romana ocorreu a partir das invasões bárbaras, em que os romanos, não tendo condições de conter o avanço dos grupos germânicos, passaram a permitir seu ingresso, com o tempo esses mesmos germânicos causaram a dissolução do império.

Em *Walking Dead* não temos o avanço de outro povo sobre a sociedade norte-americana, e sim uma pandemia de origem desconhecida, que atinge não apenas os EUA, mas como todo o planeta. A doença se espalha rapidamente e de forma incontável. Tanto nos quadrinhos como na série, não é explicada a origem do vírus. Em realidade, o colapso da sociedade não é representado na série ou nos quadrinhos. O que é apresentado é o *day after* através dos olhos de Rick Grimes, quando esse acorda em um hospital abandonado, sem saber como foi parar no hospital ou o que está acontecendo². O título do primeiro episódio da série mostra bem a noção de colapso da sociedade: *Days gone* (dias passados). É um passado sem volta, em que o personagem precisa compreender seu presente em um mundo completamente diferente do que ele um dia conheceu.

Rick é um policial na cidade de Atlanta, no Estado da Georgia, na região sul dos EUA. Havia sido ferido em ação. Durante a expansão da epidemia ele estava em coma, e, quando desperta, o mundo que conhecia não existia mais. A sua cidade é um ambiente fantasma e com muita destruição. O choque do novo mundo, com a pandemia que transforma as pessoas em mortos-vivos, é apresentado de forma dura a Rick Grimes quando ainda dentro do hospital – sem saber a razão do abandono e vendo corpos, marcas de disparos nas paredes, sangue e destruição – se depara com uma porta lacrada com correntes e com grafia feita com spray: “*dont open, dead inside*” (não abra,

mortos dentro). Então ele escuta gemidos e diversas mãos em putrefação tentam abrir a porta pela parte de dentro, fato que causa grande espanto e desespero em Rick.

Outro personagem encontra Grimes ferido e lhe explica o pouco que se sabe e a forma de contágio da doença. No entanto, é apenas no final da primeira temporada que o grupo no qual Rick Grimes vai ser incorporado chegará a uma instalação do CDC – *Centers for Disease Control and Preservation* / Centros de Controle e Prevenção de Doenças – e o único cientista no local explicará que a epidemia é global e que perderam o contato com o resto do mundo. O cientista também apresenta o fato de que não há cura. Conhecem apenas o processo pela qual o indivíduo é infectado, como a infecção leva ao óbito e a “ressurreição” na forma morta-viva. Explica que não se sabe se a doença é causada por micróbio, vírus, bactéria, fungo. Também apresenta como os mortos se levantam: após a morte o tronco cerebral é ativado, o que faz com que se levantem e se movimentem. Mas o que faz uma pessoa humana – o córtex cerebral e o lobo frontal estão mortos. Ou seja, são seres sem mente apenas com instintos. Além disso, só sabem que quem é mordido por outra pessoa infectada se transformará em morto-vivo em pouco tempo – após o óbito, havia uma janela entre menos de três minutos e oito horas para a reanimação, e que, em cada vítima, o tempo era diferente.

O cientista faz uma crítica à estrutura civilizacional, que era baseada em combustíveis fósseis, quando informa ao grupo que as instalações, onde se encontravam, estavam planejadas para se autodestruírem quando acabasse o combustível – que mantinham os geradores funcionando – para evitar que os patogênicos ali guardados escapassem. Diz que os cientistas franceses foram os que mais chegaram perto de uma cura, mas que pela falta de combustível pereceram. O cientista, ainda preso à antiga visão de civilização, afirma ao grupo de sobreviventes que aquele era o momento da extinção. Acredita que, com o fim da civilização, morrer sem dor seria o melhor. O grupo de Rick Grimes, por sua vez, não aceita e consegue convencer o cientista a deixá-los sair do CDC e seguir em frente.

SEGUNDA TEMPORADA: A LUTA PELA SOBREVIVÊNCIA EM UM MUNDO INÓSPITO

Em *The walking dead*, a sociedade como um todo entra em colapso. As cidades, outrora centros onde a vida se desenvolvia e onde 85% da população mundial se concentrava, passam a se tornar locais perigosos devido ao grande aglomeramento de mortos-vivos³. Da mesma forma, a sobrevivência nesse mundo cheio de perigos é extremamente difícil em meio à pandemia, pois toda a estrutura produtiva deixa de existir e, com o colapso da civilização, os sobreviventes passam a viver da coleta de suprimentos.

Ao mesmo tempo, o grupo de sobreviventes do qual Rick Grimes e sua família fazem parte é composto por homens, mulheres, crianças, idosos. Neste primeiro mo-

mento de colapso civilizatório, em que lutam pela sobrevivência, a liderança naturalmente é assumida por Rick Grimes e Shane – policial e amigo de Rick – devido a sua experiência como policiais. Além disso, fica ao encargo dos homens a defesa e a obtenção de alimentos. Seja por meio da coleta de suprimentos – aí se destaca a figura de Glen (jovem esguio, mas muito ágil) ou na caça – onde se destaca Darryl⁴ (especialista em sobrevivência na mata). Neste primeiro momento, as mulheres ficam responsáveis pela organização dos suprimentos e o cuidado das crianças.

Se configurando quase como um retorno ao primitivismo das sociedades caçadoras e coletoras, o grupo sobrevive na estrada em busca de um local civilizado e com segurança. Em seu caminho, são desviados e acabam chegando a uma propriedade rural. Ali estabelecem contato com o dono (Hershel) e passam a retirar seu sustento da terra.

Pouco depois, ocorre o primeiro encontro com outro grupo de sobreviventes. E não é o bom senso que impera, mas a violência. Como em uma disputa territorial, ocorre o choque entre os dois grupos. Após a escaramuça, os dois grupos não se encontram novamente.

No decorrer da trama, a disputa pela liderança do grupo entre Rick e Shane aumenta – Rick é mais sábio e racional, Shane mais explosivo e bruto. O conflito entre ambos vai se acirrando até que o confronto entre ambos termina com Rick eliminando seu antigo amigo e assumindo de forma incontestada a liderança do grupo⁵. Após a morte de Shane, Rick descobre outra face da pandemia: todos são portadores do vírus de forma assintomática e, quando morrem – seja de forma natural ou assassinados –, retornam como *walkers*.

A fazenda onde viviam era desprotegida – tendo apenas cerca de arame farpado e madeira que não representam um obstáculo para os *walkers* – e é atacada pelos mortos-vivos. Membros do grupo, assim como da família de Hershel, são mortos. O grupo, diante da destruição da fazenda pelos *walkers*, é obrigado a partir para um novo local. Neste ponto, Rick que já sabia que a “vida na estrada” era um grande risco, percebeu que não precisava apenas de um lugar que garantisse a subsistência – no caso a fazenda de Hershel – mas encontrar um local que os protegesse da ameaça que representava os *walkers*. Ou seja, precisavam de um ambiente para tirar seu sustento e que também os protegesse das ameaças externas: o *feudo*.

TERCEIRA TEMPORADA: O “FEUDO”

Após os eventos que seguiram ao ataque dos *walkers*, Rick informa ao grupo que não aceitaria mais que sua liderança fosse questionada. Afirma que quem quisesse sair do grupo e se aventurar sozinho no mundo poderia fazer, mas aqueles que ficas-

sem deveriam ter claro que não haveria mais discussões com ele: “Se ficarem, isso não é mais uma democracia”.

Rick se converte em *senhor da guerra*: suas decisões não são debatidas e/ou questionadas. A vida na estrada mostrou ao grupo de sobreviventes que todos deveriam estar aptos à defesa e ao ataque, não importando gênero ou idade – até Carl, filho de seis anos de Rick, passa a utilizar armas de fogo. A divisão sexual de atividades abriu espaço para “igualitarismo”, no qual cada membro colabora de acordo com as suas aptidões, nunca questionando a liderança de Rick.

Após os eventos da fazenda, o grupo passa à busca de um local seguro, porém sempre sendo “cortados” por hordas de mortos-vivos⁶. Em um desvio no caminho, encontram uma prisão abandonada. Rick percebe que é o local ideal: possui cercas resistentes, torres de proteção, além de toda a estrutura física dos prédios que compunham a prisão.

Para isso, precisariam eliminar a grande quantidade de *walkers* que estavam no perímetro da prisão. Se no espaço de tempo que compreende a propagação da pandemia e os eventos da fazenda, observamos que os sobreviventes tinham grande dificuldade em lidar com os *walkers*, devido a sua inexperiência e ao medo do contágio. Na terceira temporada, os sobreviventes demonstram grande experiência e adaptação ao ambiente, que não é mais tão inóspito.

O grupo de Rick passa a utilizar em larga escala armas brancas – o que preconiza uma proximidade com os *walkers* para a luta corpo a corpo e armas de fogo curtas com supressores caseiros (silenciadores) para evitar atenção de grupos grandes de mortos-vivos. Já possuem conhecimento suficiente de que os *walkers* são guiados pelo som, e, com isso, utilizam o som como arma, para desviar atenção e/ou atrair os mortos vivos para determinados locais.

É com essa *expertise* que o grupo passa a tomar a prisão parte por parte. Ao conquistarem o pátio, Hershel afirma que o local recém-dominado seria ótimo para a plantação e ali poderiam se fixar por longo tempo, bastava que desviassem água de um riacho próximo para começar a produção de alimentos. Ou seja, o grupo havia atingido o seu objetivo: um local com ótima posição defensiva, fortificado e no qual poderia produzir o próprio sustento alimentício (o feudo).

TERCEIRA E QUARTA TEMPORADAS: O “ESTADO DE NATUREZA” E O CHOQUE DE GRUPOS DE SOBREVIVENTES

Logo após a tomada da prisão por Rick e seus companheiros, um novo coletivo é apresentado. Liderados por um homem chamado de *Governador* por seus seguidores, os quais viviam em uma comunidade chamada Woodbury – muito mais estruturada

e que outrora era um condomínio fechado, com 73 pessoas, ao passo que o grupo de Rick é composto por apenas dez.

Se, até a tomada da prisão, o principal adversário de Rick havia sido seu antigo amigo Shane, em uma disputa pela liderança – e sua família – ele agora se deparara com seu primeiro grande *nêmesis*, ou grande antagonista, na figura do Governador. Enquanto Rick representa os valores de coragem, liderança *cavalheiresca* e personalidade honesta – mesmo que embrutecido pela jornada até aquele momento – o governador é o oposto: é um assassino frio, artiloso, traiçoeiro e com personalidade maligna.

Aos poucos vai se descobrindo que a comunidade aparentemente “civilizada” criada pelo Governador é, em realidade, um simulacro para toda a sua violência e psicopatia. Os membros de sua comunidade, afora o “braço armado” que segue de força militar para os desígnios de seu líder, não desconfiam de suas ações – saques e assassinatos. Assim como Rick, o governador é um *senhor da guerra*.

O conflito entre o grupo de Rick e a comunidade do Governador eclode sem que haja diálogo. Dois grupos tentando manter o que é seu e/ou tomar o que é do outro pela força das armas. Ou seja, entre os grupos, o que impera é o “estado de natureza”: a força ao invés do bom senso.

Esse tipo de relação entre grupos se torna uma normalidade em várias localidades, como informa um sobrevivente – Tyrese – que entra para o grupo de Rick. Ou seja, os territórios passam a ser objeto de disputa e cada grupo tenta dominar suas localidades, pois são locais para obter suprimentos a partir da coleta dos escombros da antiga civilização.

No embate entre os dois grupos, Rick vence devido ao destempero do Governador, que trai seus próprios companheiros e companheiras e executa grande parte. Os demais membros da comunidade de Woodbury que não participaram do ataque à prisão se unem ao grupo de Rick, que passa a ser uma comunidade próspera em seu *feudo* – a prisão.

O desenrolar do “arco” iniciado na terceira temporada termina na quarta, com o Governador juntando um novo grupo, muito mais forte que o anterior. No desenrolar da narrativa, os dois grupos se enfrentam na prisão, que é completamente destruída. Apesar da vitória da comunidade de Rick, a prisão é destruída no combate. Os sobreviventes se separam na fuga diante da invasão de mortos vivos.

QUINTA TEMPORADA: A BUSCA DA TERRA PROMETIDA

Parte dos antigos sobreviventes da comunidade da prisão acaba se reunindo em um local chamado Terminus, que era uma armadilha de um grupo que atraía pessoas para utilizá-las como alimento. Ou seja, um grupo de canibais. Na fuga de Terminus

novos membros entram para o grupo de Rick. Em busca de um local para recomeçar, acabam sendo aceitos por uma comunidade que vivia em uma pequena cidade chamada Alexandria. O local inicialmente havia sido projetado para ser uma comunidade autossustentável antes da pandemia: geração de energia elétrica, água potável a partir de poços artesianos e cisternas, filtros ecológicos de esgoto. Por razões geográficas, acabou ficando fora das ondas de *walkers* que apinhavam em todas as regiões.

Alexandria era comandada por Deanna, uma ex-congressista. Ela aceita o grupo de Rick como forma de agregar mais pessoas ao coletivo e ter gente com experiência no mundo de fora, pois Alexandria estava isolada e seus moradores não sabiam lidar com a violência da nova realidade. Ela via Alexandria como um local onde poderia haver o reinício da civilização: governo, policiamento, segurança. Nesse novo contexto, Rick assume o comando da segurança da comunidade.

No entanto, o paraíso civilizado sonhado por Deanna entra em confronto com o mundo destruído pela pandemia. Seu pacifismo entra em choque com o realismo de Rick. Deanna quer a harmonia civilizada de um mundo baseado no bom senso. No entanto, esse mesmo mundo tinha sido transformado. Alexandria era completamente desprotegida e seus cidadãos não sabiam se defender.

Essas duas realidades distintas aparecem diante da comunidade de Alexandria quando se depara com um bando de salteadores completamente desumanizados e que, para sobreviver, atacam sobreviventes, marcando suas vítimas na testa apenas com a letra “W” (“The Wolves” – “Os Lobos”), deixando que se transformem em mortos-vivos.

SEXTA TEMPORADA (I): ALEXANDRIA – O NOVO FEUDO

Após mostrar a Deanna que o velho mundo de segurança não existe mais, Rick começa o processo para tornar Alexandria segura, objetivando resistir às ameaças externas: seja dos vivos ou dos *walkers*. Enquanto grande parte da comunidade desvia uma grande quantidade de *walkers*, Alexandria é atacada pelos “Lobos”, deixando uma grande onda de destruição e fica explícito para Deanna que a velha ordem não existe mais. Diante do ataque dos “Lobos”, apenas os membros do grupo de Rick que estavam dentro de Alexandria é que enfrentaram e expulsaram os invasores. Os moradores originais da comunidade foram mortos ou se esconderam, sem oferecer resistência.

No ataque, fica claro que todos precisam saber defender a comunidade e não apenas o reduzido grupo que chegou com Rick a Alexandria. Após um acidente, em que abre uma grande brecha nos muros, Deanna é mordida e pede que Rick assuma o papel de líder da comunidade. Diante da grande onda de mortos-vivos, toda a comunidade é obrigada a lutar junta para sobreviver. O incidente dá à comunidade um sen-

so de união. Alexandria se torna um novo feudo – não apenas pela proteção que oferece e a autossuficiência para a sobrevivência, mas pela nova mentalidade que toma conta do local.

SEXTA TEMPORADA (II): O MUNDO É MAIOR QUE ALEXANDRIA

Ao ponto que Alexandria se fortalece enquanto comunidade, passa a ter indícios da existência de outras comunidades desenvolvidas. É quando se deparam com Jesus, membro de uma comunidade baseada na agricultura. Ele informa a Rick que sua colônia – Hilltop – sempre procura outras comunidades para comerciar. Informa que Hilltop produzia de tudo e estava começando a criar gado. Jesus diz a Rick e a seus companheiros que seu mundo ficaria muito maior.

Ao visitar Hilltop, descobrem a existência de um grupo forte – que se autointitula de *Saviors* (*Salvadores*) – e que oprime a comunidade, ficando com 50% de toda a sua produção. É liderado por um homem chamado Negan. Rick estabelece um acordo com Gregory – líder de Hilltop – para eliminar Negan e os Salvadores.

Rick ataca o que acredita ser a base dos salvadores. No entanto, descobre ser apenas um entre os muitos postos avançados de Negan. O ataque bem planejado por parte do grupo de Rick chama a atenção de Negan para Alexandria, e ele começa a organizar uma emboscada a Rick e seus companheiros. De forma violenta, Negan impõe sua força bruta e sua grande superioridade bélica. Com isso, passa a controlar Alexandria da mesma forma que Hilltop.

SÉTIMA TEMPORADA: SUSERANIA E VASSALAGEM

Uma nova comunidade é apresentada, *The Kingdom* (O Reino), liderada pelo “Rei” Ezekiel. Da mesma forma que Hilltop e Alexandria, O Reino é controlada pelos Salvadores. Outrora *líderes* de suas comunidades independentes (ou feudos), agora Rick, Gregory e Ezekiel obedecem a Negan. Em outras palavras, são seus vassalos⁷.

Diante da estrutura de exploração dos Salvadores que, cada vez aumenta mais, as comunidades de Hilltop, Alexandria e o Reino começam a preparar um levante contra as forças de Negan. Ainda recrutam os Catadores para ajudar na rebelião.

Enquanto preparavam o ataque, são surpreendidos por Negan em Alexandria. Rick descobre que os Catadores traíram a “união”, e Rick é surpreendido por Anne, líder do grupo, ao informar que tinha negociado com os Salvadores. O combate em Alexandria é violento, mas a chegada das forças de Ezekiel faz com que Negan se retire no final.

OITAVA TEMPORADA: A LUTA PELA LIBERDADE E PELA CIVILIZAÇÃO

A guerra contra Negan é travada em todos os locais: desde a sede dos Salvadores, Alexandria, Hilltop e o Reino. Rick consegue negociar a entrega de armamentos que Oceanside possuía para ajudar no esforço coletivo. No combate final, os salvadores são finalmente derrotados. Rick, por sua vez, decide que a violência e a pena de morte não poderiam mais ser a lógica do novo mundo a ser construído. Surgia o princípio civilizacional.

NONA TEMPORADA: O RESSURGIMENTO DAS “CIDADES” E O COMÉRCIO

Rick poupa a vida de Negan e o condena à prisão perpétua por seus crimes contra Alexandria, Hilltop, Reino e Oceanside. A partir da derrota de Negan, as comunidades passam a prosperar. Rick estabelece uma rede de comunicação entre as comunidades, assim como uma estrutura de comércio. Com o ressurgimento do comércio entre Alexandria, Reino, Hilltop, Oceanside e Salvadores (que passam a integrar “união”), ocorre um grande desenvolvimento. A pandemia se torna apenas um resquício do passado, pois todos sabem lidar com a doença.

RICK GRIMES: O CAMINHO DO HERÓI E A CONQUISTA DA CIVILIZAÇÃO

Embora a série não termine na nona temporada, a colocamos como um “marco” final em nosso texto, devido ao papel de Rick Grimes, personagem principal. O destino de Rick é diferente nos quadrinhos e série. Nos quadrinhos é Rick quem lidera a luta contra os sussurradores (“*Whisperes*”) – talvez a maior ameaça que todas as comunidades tenham encontrado – maior que o Governador e os Salvadores. Na série, Rick é ferido e desaparece – sendo resgatado por um grupo desconhecido por intermédio de Anne (antiga líder dos Catadores)⁸.

Os sussurradores representam uma espécie de força anticivilizatória: avessos à civilização acreditam que os mortos devem dominar o mundo. Liderados por Alpha (os sussurradores não possuem nomes e agem como sendo uma matilha). A luta contra os sussurradores é violenta e as comunidades sofrem danos pesados.

Apesar disso, os sussurradores são derrotados⁹ ao passo que os sobreviventes conseguem estabelecer contato com uma nação com mais de 50.000 membros – um grande contraste com as poucas centenas de sobreviventes das comunidades da “união”. Ao entrar para a denominada *Commonwealth* – termo que no contexto pode ser interpretada como “nação”, mas que também pode ser visco como país independente – a luta de Rick Grimes passa a ser correção dos problemas e vícios que percebe na construção de uma civilização, em um processo a partir do qual podemos traçar paralelos com a formação dos Estados, na transição do medievo para a modernidade.

Nos quadrinhos, Rick é assassinado em sua luta para o desenvolvimento da *Commonwealth* e passa a ser lembrado como a maior liderança e herói da nova civilização. Quando olhamos em perspectiva, observamos que Rick Grimes é a encarnação do “monomito” ou do “mito do herói” que está presente, como apontou Joseph Campbell (1997), em todas civilizações: em sua jornada durante a pandemia e pós-pandemia, que acarretou na dissolução da civilização, perpassando todas as dificuldades até a criação de uma nova civilização, foram as ações do indivíduo singular que guiou seu povo ao triunfo.

Quando observamos com atenção a série *The walking dead* é quase uma alegoria sobre a dissolução da civilização greco-romana, a estruturação do mundo feudal, o ressurgimento das cidades, comércio e a formação dos Estados nacionais. Por outro lado, não sabemos qual foi a intenção de Robert Kirkman ao construir a narrativa. Porém, esse paralelo “salta aos olhos” quando analisamos *The walking dead* em uma visão global.

NOTAS

1. O termo que os sobreviventes da pandemia utilizam é *walker* (“caminhantes”), em alusão ao passo lento dos mortos-vivos. Algumas comunidades os chamam de *bitters* (“mordedores”).
2. Os primeiros dias do contágio e o colapso da sociedade serão mostrados apenas na série *Fear The walking dead*, que é ambientada na região da Califórnia. Em *Fear The walking dead* irá acompanhar um grupo de sobreviventes desde os primeiros casos, o paulatino colapso das forças de segurança, até a dissolução total da sociedade. A série estreou cinco anos após *The walking dead* e não obteve o mesmo sucesso. Para “salvar” a série, na quarta temporada, um dos personagens de grande prestígio do público da série original, Morgan, passa a fazer parte do elenco de *Fear the Walking Dead*; na quinta, outro personagem, Dwight, também entra para o grupo. O núcleo original é praticamente renovado, ficando apenas dois membros iniciais (Alicia e Strand). O foco de narrativa é aproximado da série original, assim como passa a ser ambientado mais próximo do grupo liderado por Rick Grimes.
3. Aqui temos outra analogia com o período subsequente ao colapso da civilização romana. No caso romano, as cidades, outrora grandes entrepostos comerciais, deixam de receber suprimentos. Além disso, se tornam inóspitas pelo fato de atraírem saqueadores - sejam grupos germânicos ou mesmo romanos que não conseguiam outros meios de sobrevivência a não ser a criminalidade. Por isso, a fuga populacional para o campo, onde podiam encontrar proteção nas antigas villas, transformadas em unidades de produção para subsistência e protegidas contra salteadores.
4. Darryl é um dos personagens com maior admiração dos fãs da série. No entanto, o personagem não existe nos quadrinhos.
5. A liderança do grupo não é o que motiva Shane atacar Rick e sim o fato de ter se envolvido afetivamente com a esposa de Rick, Lori, quando este estava em coma e foi abandonado no hospital durante a expansão da pandemia. Quando Rick encontrou o grupo por acaso, retomou sua relação familiar com Lori e Carl – para desespero de Shane.
6. Na série de televisão este longo tempo é marcado pela gravidez de Lori, esposa de Rick. Lori descobre que estava grávida na fase final da segunda temporada, quando a fazenda é atacada. A terceira temporada inicia com o grupo buscando um local seguro para que Lori pudesse dar a luz. Ou seja, é um espaço de ao menos oito meses.
7. Uma quarta comunidade é apresentada Oceanside. Formada apenas por mulheres e que não estava sob jugo de Negan. Outrora Oceanside fazia parte da “rede” oprimida por Negan. Após um levante contra os Salvadores, Negan condena todos os homens à morte. As mulheres sobreviventes fogem e se estabelecem em um lugar afastado, inóspito, mas próximo ao oceano – de onde tiram seu sustento. A quinta comunidade vive em lixão, são chamados de Scavengers (Catadores) e não eram vassallos de Negan.

8. Três filmes estão sendo preparados para mostrar a saga de Rick Grimes no período pós Alexandria.

9. Devido a pandemia da Covid-19 a décima temporada teve sua transmissão adiada para outubro de 2020, sendo que o presente texto está sendo escrito em julho de 2020. Para seguir a discussão do tema nos embasaremos na narrativa dos quadrinhos.

REFERÊNCIAS

- 5 TOMBE per um médium. Direção de Massimo Pupillo. Itália: G.I.A. Cinematografica, 1965. 1 DVD (87 min).
- 28 DAYS later. Direção de Danny Boyle. Inglaterra: DNA Films, 2003. 1 DVD (117 min).
- BROOKS, Max. *Guia de sobrevivência ao apocalipse zumbi*. São Paulo: Rocco, 2003.
- BROOKS, Max. *Guerra Mundial Z*. São Paulo: Rocco, 2006.
- CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1997.
- KING of Zombies. Direção de Jean Yarbrough. EUA: Sterling Productions Inc., 1941. 1 DVD (67 min).
- NIGHT of the living dead. Direção de George Romero. EUA: Image Ten, 1968. 1 DVD (96 min).
- NIGHT of the living dead. Direção de Tom Savini. EUA: Columbia Pictures, 1992. 1 DVD (92 min).
- RESIDENT Evil. Direção de Paul W. S. Anderson. EUA: New Legacy, 2002. 1 DVD (100 min).
- REVENGE of the Zombies. Direção de Steve Sekely. EUA: Monogram Pictures, 1943. 1 DVD (61 min).
- ROMA contro Roma. Direção de Giuseppe Vari. Itália: Galatea Film, 1964. 1 DVD (98 min).
- THE DEAD one. Direção de Barry Mahon. EUA: Mardi Gras Productions, 1961. 1 DVD (71 min).
- THE REVOLT of the zombies. Direção de Victor Halperin. EUA: RKO, 1936. 1 DVD (65 min).
- THE walking dead. Produzido por Frank Darabont *et al.* Georgia: AMC, 2011- . 44 DVDs.
- WHITE Zombie. Direção de Victor Halperin. EUA: RKO, 1932. 1 DVD (69 min).

07

A MORTE COMO MOTE OU A FILOSOFIA DA COMPOSIÇÃO DE A MÁSCARA DA MORTE RUBRA, DE EDGAR ALLAN POE

DEMÉTRIO ALVES PAZ

Universidade Federal da Fronteira Sul
demetrio.paz@uffs.edu.br

O que é um conto? O que conta o conto? Qual é a sua forma? No presente ensaio, proponho-me a discutir esse gênero literário independente e com vida própria ao analisar o conto “A máscara da Morte Rubra”, de Edgar Allan Poe. O propósito é elaborar uma filosofia da composição do conto a partir das ideias do autor em um ensaio de mesmo nome. Analiso a teoria de Edgar Allan Poe e de autores influenciados, direta ou indiretamente, por ele. Assim, exponho as ideias principais desses teóricos e discuto alguns aspectos do conto para, depois, tentar recompor uma possível Filosofia da Composição da narrativa, assim como apresento algumas ideias de Philippe Ariès na obra *O homem diante da morte* (2014) a respeito do tema do conto.

Edgar Allan Poe nasceu em Boston (EUA) em 1809 e faleceu em 1849 em Baltimore (EUA). Inicia sua carreira literária com um livro de poemas *Tamerlane and other poems*, publicado em 1927. Ele trabalha em jornais e revistas para conseguir sobreviver e continuar publicando poemas e contos. Em 1839, publica sua obra mais famosa, *Tales of the Grotesque and Arabesque (Histórias Extraordinárias)*. O título em português segue a tradução francesa de Charles Baudelaire, responsável pela divulgação (e pela fama/reconhecimento) da obra de Poe fora dos Estados Unidos. Em 1845, ele publica *O corvo e outros poemas*. No ano seguinte, é publicada “A filosofia da composição”.

Apesar de o texto tratar do processo de escrita do poema “O corvo”, o autor aponta algumas características que servem da mesma forma ao conto. A primeira delas é o tra-

balho elaborado da linguagem. Nesse ponto, ele desmente a ideia romântica de inspiração, pois há, na verdade, um trabalho consciente do artista. A segunda é a extensão, pois a obra deve ser lida numa “sentada”, de onde advém a sua brevidade. A terceira, e última, é a unidade de efeito, o início é tão importante quanto o final, pois o autor precisa preocupar-se com o fluir de sua história para prender a atenção do leitor e chegar ao final surpreendente (POE, 1985). Os ensinamentos de Poe servirão de modelo por, pelo menos, meio século. Poe foi, e ainda é, o modelo de muitos contistas.

Discípulo da teoria de Poe, Brander Mathews, em *A filosofia do conto*, define o conto em oposição à novela (MATHEWS, 1997). Para ele, o conto possui uma unidade de impressão que a novela não tem. Além disso, o conto é único enquanto a novela é dividida numa série de episódios. Sendo assim, ele tem um efeito de totalidade. O principal tema da novela deve ser o amor, pois é o único capaz de manter o interesse numa história extensa. Por outro lado, o conto não precisa falar de amor porque ele é breve e pode ocupar-se de outros temas. Outra característica que o diferencia da novela é a concisão. Por isso, ele não pode ser o resumo ou um capítulo de uma novela.

Como o autor do texto é de língua inglesa, ele diz que os melhores contos estão escritos nessa língua. Apesar disso, deve ser levado em conta que ele escreveu esse livro no final do século XIX. O conto precisa de uma história a ser contada, de modo que um conto em que nada acontece é uma impossibilidade. Portanto, a ação é essencial.

Com base em tudo que foi exposto anteriormente, o conto é, para Brander Mathews, uma das poucas formas literárias definidas de maneira nítida. Poucos são os mestres do conto, porque poucos conseguem elaborar suas características gerais. A saber: concisão, ação, originalidade, uma boa história a ser narrada e a extensão. Hoje em dia, essa teoria só vale para os contos clássicos do século XIX, podendo ser deixado de lado, autores como, por exemplo, Tchekov e Machado de Assis.

De acordo com Boris Schaiderman, o conto no século XIX atingiu a perfeição com Maupassant. Após o mestre francês, novos caminhos deviam ser buscados. Esse novo caminho é trilhado por Tchekov, tal como nos apresenta Sophia Angelides (1995) em *A.P. Tchekov: cartas para uma poética*. Ao contrário de contistas como Poe e Maupassant, Tchekov não se preocupa em contar uma história com início, meio e final surpreendente. Opondo-se aos ensinamentos de Poe, o contista russo não pensa na unidade de efeito, o modo de narrar é mais importante do que o assunto a ser narrado. Dessa maneira, ao escolher a “realidade cotidiana” como tema, Tchekov preocupa-se em mostrar um fragmento da vida da personagem e sua busca pela solução de conflitos existenciais. Há, contudo, um problema: como não existe solução para todos os conflitos, o conto também não irá resolvê-los.

Portanto, o conto torna-se fragmentário e sem resolução. Na época que foram escritos, a crítica não soube enxergar o que havia de inovador na obra, pois estava acostumada com os modelos de Poe e Maupassant. Como Virginia Woolf, ironicamente, diz: “Como nos ensinaram que um conto deve ser breve e ter conclusão, não temos certeza se esse, que é vago e não tem conclusão, pode ser chamado de conto” (WOOLF, 1966, p. 108-109). Outro escritor que fazia o mesmo tipo de conto que Tchekov na mesma época, mas não teve a merecida divulgação na Europa, foi Machado de Assis. Casualmente, dois escritores de literaturas periféricas foram os responsáveis pela renovação do conto: um no Brasil, outro na Rússia. Hoje em dia, os dois são paradigmas para o conto moderno.

Gabriela Mora (1985) revê, a modo de conclusão, algumas características do conto que foram apontadas por diferentes estudiosos. Para ela, não há como separar a história e o discurso. Contudo, muitos teóricos viam essa distinção e davam primazia à história. Mora mostra que algumas características do conto estão presentes também em outros gêneros. Assim, a intensidade e a unidade estão presentes na poesia, no drama, no romance e na novela. Do mesmo modo, o final inesperado não é privilégio do conto. É, na verdade, aquele que satisfaça o leitor, pois é o que se espera de toda boa arte. Apesar disso, esses traços são ainda comuns no conto contemporâneo: a resolução de um conflito e a concentração de um momento significativo da vida da personagem. Contudo, são colocados de uma nova forma.

Mora acredita que a característica marcante do conto seja a extensão. Todas as outras características estariam ligadas a essa. Ao mostrar que o conto se assemelha muito ao poema lírico pela sua brevidade, a autora diz que os efeitos de unidade e intensidade advêm da concentração de elementos devido a sua extensão. Deve-se entender que essa extensão, no caso curta, não significa falta ou uma complexidade menor do que a narrativa longa. Pelo contrário, o conto é tão complexo quanto a narrativa longa por causa da sua economia de meios. É a dimensão reduzida do conto que possibilita a ideia de “efeito único, de concentração, de intensidade, a tensão e unidade de que se vem falando a partir de Poe” (MORA, 1985, p. 139).

Numa conversa com leitores sobre o conto em Cuba, Julio Cortázar (1993) expõe, em “Alguns aspectos do conto”, suas crenças sobre o assunto, não somente como escritor, mas também como leitor. O escritor argentino critica a falta de atenção dada ao conto nos estudos sobre os gêneros literários e elogia a importância dele nos países hispano-americanos. Há uma tradição de bons contistas, porém muitos não conhecem o trabalho do outro.

Ao tratar especificamente do conto, Cortázar ressalta a sua semelhança com a fotografia. Nessa, o fotógrafo, assim como o contista, deve

Recortar um fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites, mas de tal modo que esse recorte atue como uma explosão que abra de par em par uma realidade muito mais ampla, como uma visão dinâmica que transcende espiritualmente o campo abrangido pela câmara (CORTÁZAR, 1993, p. 151).

Isso quer dizer que tanto o fotógrafo quanto o contista trabalham com um limite físico: na foto, o foco da câmera; no conto, o número de páginas. Além disso, o contista precisa condensar sua narrativa, pois não dispõe de muito espaço e tempo. O que é necessário para se escrever um bom conto? De acordo com o autor de *Os reis*, três aspectos são necessários: significação, intensidade e tensão. Um depende do outro, de modo que só podem ser entendidos unidos. Assim, o primeiro aspecto é a escolha de um tema significativo para o escritor; o segundo, como esse tema será tratado pelo contista, usando uma linguagem concisa; o terceiro, como a história é estruturada e contada. Escrever contos é uma arte: são necessários talento e, principalmente, trabalho estilístico para alcançá-la. Os poucos que conseguem são reconhecidos pelos leitores e pela crítica.

Em “Do conto breve e seus arredores”, Cortázar (1993) retoma Poe ao dizer que o conto deve ser breve e econômico com a linguagem. Também opõe o conto à novela, como outros teóricos já fizeram. Partindo do décimo preceito de Quiroga, o autor de *O jogo da amarelinha* considera a narração em primeira pessoa o meio mais fácil de se obter a economia narrativa. Nessa pessoa, haveria o acúmulo de narração e ação.

Partindo de sua produção e de suas leituras, falando sobre o ato de escrever, Cortázar, assim como Poe já dissera um século antes, mostra que há mais semelhanças entre o conto breve e a poesia do que o conto e outras formas narrativas: quer por sua tensão, quer pelo seu ritmo, que é rápido e conciso. Ao falar sobre o fantástico, ele faz duas observações. Primeira, deve-se ver e ler o conto com *suspension of disbelief*, termo criado por Coleridge. Em outras palavras, o leitor aceita o fantástico como algo comum. Segunda, o tempo da narrativa fantástica é normal, o que muda é o seu modo de ver a realidade.

Sem teorias, mas em dez breves ensinamentos, Horácio Quiroga nos diz como um contista deve portar-se em sua arte. Parafraseando seu decálogo: I – Ser um grande leitor de contos, principalmente dos bons autores; II – Ter paciência, pois a técnica é adquirida com o tempo; III – Imitar, contudo, transformando modelos antigos em novos; IV – Confiar em sua arte; V – Ter a história ao começar a escrever; VI – Procurar as palavras exatas para expressar o que se quer; VII – Evitar o excesso de adjetivos. Usá-los somente se forem necessários; VIII – Contar somente o essencial, não exagerar em detalhes que nada acrescentarão à narrativa; IX – Não escrever com emoção,

use-a depois e X – Não escrever pensando em alguém, mas pela própria história a ser contada (QUIROGA, 1997, p. 325-339).

Julio Cortázar acha que esse último é o mais importante de todos. Quiroga demonstra que escrever contos não é fácil, aprende-se com a prática e a leitura de outros contistas para chegar à maturidade.

Outro escritor falando a respeito de sua arte é Mário de Andrade. Afinal, pergunta-se o autor de *Macunaíma*, o que é conto? É o texto que o autor assim classificar, responde ele. Portanto, não há nenhuma definição clara sobre o que seja conto. Ao seu ver, há uma desvalorização do conto, no momento de adquirir livros. Os leitores preferem comprar romances, pois os contos podem ser lidos em revistas. Mário chega a definir o conto como “um romance pra revista” (ANDRADE, 1972, p. 6). Soma-se a isso o fato de que um romance cansa menos do que um livro de contos. Nesse último, há um trabalho de reconstituição da história, personagens a cada novo conto, o que não acontece com o romance.

Para o autor, todos os livros de contos deveriam ser experimentados em revistas, porque há bons contos e contistas bons. Nem sempre todos os contos são bons no livro. Dessa forma, só os bons contistas publicariam livros de contos, os contos bons seriam publicados em revistas. Essa seria a diferença que existe, por exemplo, nos contos de Machado de Assis e Monteiro Lobato em relação a outros escritores. Os dois primeiros descobriram a forma do conto; os outros, um bom assunto a ser tratado nos contos. É bom lembrar que o autor morreu em 1945. Logo, boa parte da produção contística brasileira foi produzida após a morte dele e o gênero, desde os anos 60, conta com um público leitor fiel e excelentes produtores.

Ricardo Piglia, em 11 fragmentos, retoma alguns procedimentos técnicos de narradores dos séculos XIX e XX. Ao especular como eles contariam uma mesma história, esboçada por Tchekhov, o autor de *Dinheiro Queimado* debate as potencialidades e as diferentes maneiras de escritores realizarem a narrativa curta. Dessa forma, ele elabora duas teses sobre o conto com base na leitura desses grandes narradores: Poe, Quiroga, Borges, Tchekhov, Hemingway, Kafka, entre outros. Para o autor argentino a primeira tese é a de que “um conto conta sempre duas histórias” (PIGLIA, 2004, p. 89). A primeira história é contada de forma clara e detalhada. A segunda só aparece com o final inesperado. Esse é o modelo do conto clássico, que tem como modelo Poe. O conto moderno, sem o final esclarecedor, conta as duas histórias ao mesmo tempo de modo que pareçam ser uma só. Assim, ele chega a segunda tese: “a história secreta é a chave da forma do conto e de suas variantes” (PIGLIA, 2004, p. 91).

Como se pode perceber, após Edgar Allan Poe, a preocupação com o conto literário, tentando estabelecer uma teoria a respeito de sua forma e de seus constituintes,

ainda não se esgotou. Algumas ideias lançadas pelo autor norte-americano permanecem válidas. Visto dessa perspectiva, o conto tem ainda muito a oferecer a seus cultores e leitores, demonstrando não ter limites, nem uma definição muito clara. Talvez esse seja o motivo de tanto fascínio por essa forma breve. Partido de alguns pressupostos teóricos elencados anteriormente, tentarei recuperar os passos de Edgar Allan Poe na elaboração do conto “A máscara da Morte Rubra”.

O título já possui três palavras que chamam atenção pela carga simbólica que possuem. Para Juan-Eduardo Cirlot, a máscara é um símbolo de transformação e ocultação (CIRLOT, 1984, p. 374-375). Por outro lado, Chavalier e Gheerbrant destacam que há uma carga de identificação em quem usa a máscara (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p. 595-598). Tanto Cirlot quanto Chevalier & Gheerbrant destacam a dualidade da morte: é o fim, mas também pode ser o início de uma nova etapa. Por ser a única certeza que temos, fugir da morte ou tentar enganá-la é um tema recorrente na literatura. Se pensarmos na contemporaneidade, Voldemort, da série Harry Potter, é uma personagem que tenta driblar a morte. A cor vermelha é sempre associada à vida. Contudo, como veremos no conto de Poe, o autor subverte essa lógica.

O conto deve ser breve: em poucas páginas deve-se contar uma boa história. Assim, a escolha de um tema é importante para despertar o desejo no leitor de seguir a história até o final, de modo que ela seja lida de uma só vez, resultando na unidade de efeito. Poe optou pelo tema da morte nessa história, por meio de uma epidemia que assola um país.

Desse modo inicia o conto: “POR MUITO TEMPO a ‘Morte Rubra’ devastara o país. Jamais pestilência alguma fora tão mortífera ou tão terrível. O sangue era seu avatar e seu sinal – a vermelhidão e o horror do sangue” (POE, 2008, p. 126). Como se pode ver aqui, a morte é um final nada bonito e o sangue está relacionado diretamente a ela, contrariando a convencional relação dele com a vida. Todo o primeiro parágrafo do texto é a descrição da Morte Rubra, seus sintomas, marcas e como o infectado morre rapidamente.

Assim como o início, o epílogo é chocante e inesperado: “E a Escuridão, a Ruína e a Morte Rubra estenderam seu domínio ilimitado sobre tudo” (POE, 2008, p. 131). A morte, como sempre, venceu a vida e aqueles que a desafiaram. Ressalto que o conto foi escrito em 1842, talvez para nós não seja tão surpreendente assim, mas isso deve-se ao fato de já termos lido histórias e assistido diversos filmes que retomam a ideia exposta pelo autor norte-americano.

Tendo claro o final e o efeito, Poe elaborou os personagens. A única personagem que é nomeada no conto é o príncipe Próspero, que pode ser visto como uma referência ao protagonista de *A Tempestade*, de William Shakespeare. Ambos têm em comum

a inteligência, a arrogância e a coragem. Ao contrário do Duque de Milão, o jovem infante do conto não reconheceu seus erros e pagou por isso.

Dois outros nomes aparecem no texto não como personagens, mas como referências: Hernani e Herodes. O primeiro é a personagem principal de uma peça de Victor Hugo, de 1830, que muito sucesso fez devido à ruptura com o teatro clássico e as três unidades: tempo, espaço e ação. O segundo era o rei de Judeia na época do nascimento de Jesus. Citado nos Evangelhos como o responsável por mandar matar crianças, ele é também responsável por diversas construções em Jerusalém e no seu reino.

Philippe Ariès destaca que, desde o século XIX, o ser humano tem medo da morte e elabora diferentes modos de fugir dela: “[...] a grande desgraça do homem é o conhecimento da morte, o medo que acompanha esse conhecimento e o sentimento da fuga do tempo. [...] Por conseguinte, os melhores instantes da vida são aqueles durante os quais a consciência dessa duração fica suspensa” (ARIÈS, 2014, p. 414). O príncipe, ao perceber o que está acontecendo em seu reino, elabora um modo de sobreviver ao mal que assola seu país e junta “[...] um milheiro de amigos sadios e frívolos, escolhidos entre os fidalgos e damas da corte, e com eles se encerrou numa de suas abadias fortificadas” (POE, 2008, p. 126).

Depois de ter delineado o perfil da personagem principal, o autor provavelmente pensou no enredo. Uma epidemia letal espalha-se rapidamente por um país. Um jovem príncipe arrogante tenta escapar, unindo amigos para passar o tempo, esperando o fim da peste. O local escolhido para essa fuga foi uma abadia, o que, novamente, rompe com o esperado. Associa-se esse espaço com espiritualidade, religiosidade, devoção, meditação, entre outras práticas ligadas à religiosidade. O príncipe transformou-a em um local de divertimento, divergindo mais uma vez do que se espera.

Própero e seus convidados estão bem protegidos e abastecidos. Além disso, há diversão suficiente para passar o tempo, porque tudo foi planejado com cuidado. Uma vez dentro da abadia não havia como sair e, na concepção do príncipe, não haveria o porquê. Lá, eles poderiam “[...] desafiar o contágio. O mundo externo que se arranjas-se. Por enquanto, era loucura pensar nele ou afligir-se por sua causa” (POE, 2008, p. 126). Assim, cria-se dois polos: o mundo eterno, sem proteção, com a morte assolando tudo; o mundo interno, com abundância, saúde, comemorações para garantir a passagem do tempo e a espera pelo fim da Morte Rubra.

O tempo da história passa rapidamente: entre dois parágrafos, passam-se cinco ou seis meses de reclusão no local. Aqui percebe-se economia dos meios narrativos, pois, ao invés de contar a rotina diária da abadia, Poe prefere relatar com detalhes o dia fatídico para todos os presentes lá: o dia do baile de máscaras. Com o epílogo, en-

redo, personagens e tempo definidos, restava a Poe completar os detalhes. O narrador revelaria ao longo da história pistas, que só seriam compreendidas no final.

Pessoa alguma relaciona festa à morte, por isso o narrador constrói habilmente todos os detalhes da comemoração. A festa ocorre em sete salões, cada um com uma cor: azul, púrpura, verde, laranja, branco, violeta e preto. O número sete representa a união do céu e da terra. Logo, do divino – imortal – e do terreno – mortal (CIRLOT, 1984, p. 526-529). Na mesma associação, “simboliza a totalidade do espaço e a totalidade do tempo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p. 826). O baile e seu local representariam nessa junção o encontro entre os dois mundos. O simbolismo das cores é igualmente notável aqui no conto. Cirlot destaca que branco, laranja e vermelho são cores quentes e estão ligadas aos processos de assimilação. Já azul, preto e violeta são cores frias e associadas aos processos de desassimilação. O verde é o “matiz de transição e comunicação dos dois grupos” (CIRLOT, 1984, p. 173). Assim, unindo as representações das cores e do número sete tem-se um equilíbrio entre os universos.

Das sete salas, somente uma não é monocromática, a sétima, que tem a cor preta e vidraças vermelhas, casualmente era esse salão que os foliões evitavam a entrada. Nesse espaço, havia

um gigantesco relógio de ébano. [...] Quando o ponteiro dos minutos completava a volta do mostrador, e a hora estava para soar, saía dos brônzeos pulmões do relógio um som limpo, alto, agudo, extremamente musical, mas de ênfase e timbre tão peculiares que, a cada intervalo de hora, os músicos da orquestra viam-se constrangidos a interromper momentaneamente a execução para ouvi-lo. [...] Tão logo se esvaíam os ecos, um riso ligeiro percorria a assembleia (POE, 2008, p. 128).

E a cada hora o som deixava os hóspedes desconfortáveis. De certa forma, a cada intervalo de hora, havia uma pausa para a reflexão, uma espécie de volta à realidade. Por um curto período de tempo não havia como esquecer ou apagar o que acontecia no mundo exterior. O próprio tempo dava um sinal de que nada sobrevive a ele.

À medida que o baile segue, o relógio parece se fazer mais e mais presente até a meia-noite. Após as 12 badaladas, um novo mascarado fez-se presente. Se havia extravagância, e excessos, em muitas das fantasias, esse causou terror a todos pela ousadia: estava fantasiado de Morte Rubra, o que desestabilizou totalmente o clima da festa. Se o relógio causava inquietação, o novo mascarado provocava asco em todos os presentes.

Como no início da análise, ao me referir ao simbolismo da máscara destaquei o caráter de identificação que há em quem a usa. O mascarado não era alguém com uma máscara da Morte Rubra, mas ela própria. Próspero, assim como todos que acreditavam estar em segurança e longe dela acabaram morrendo do que mais fugiram e evitaram.

A escolha do narrador é um fator muito importante para o efeito porque também afeta o leitor. Uma narração em primeira pessoa expressa o que o narrador passou (autodiegética) ou presenciou (homodiegética). Contudo, é mais difícil reportar os sentimentos das outras personagens nesse tipo de narração, visto que a história pode ser vista como uma espécie de confissão no primeiro caso ou testemunho, no segundo. Há, especificamente nesse conto, outro grande problema: como alguém relataria o que aconteceu se ninguém sobrevive à Morte Rubra? Assim, a narradora autodiegética seria a própria morte, o que acabaria com o efeito final. Se todos morrem e não há sobreviventes, não há como ter um narrador homodiegético. Portanto, a escolha por um narrador de fora dos eventos narrados (heterodiético) (GENETTE, 2017, p. 327-329) é a mais acertada para o fim almejado.

Como demonstrei ao longo do ensaio, Poe, provavelmente, arquitetou todos os passos previamente na escrita de “A máscara da Morte Rubra”. O autor norte-americano foi e ainda é um modelo seguido por muitos escritores no gênero. A maestria com que conduz os elementos principais da narrativa (narrador, tempo, espaço, personagens e enredo), assim como a concisão e a criação de um final surpreendente, até este momento cativa não só leitores, mas também os cultores do conto onde eles se encontrarem. Mais do que uma referência ou modelo, Edgar Allan Poe é uma das facetas da origem do conto literário, que será imitado ou contestado, porém ninguém passa incólume por sua obra.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. Contos e contistas. In: ANDRADE, Mário. *O empalhador de passarinhos*. 3.ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972. p. 5-7.
- ANGELIDES, Sophia. A.P. *Tchekov: cartas para uma poética*. São Paulo: Edusp, 1995.
- ARIÈS, Philippe. *O homem diante da morte*. São Paulo: UNESP, 2014.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Moraes, 1984.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- GENETTE, Gerárd. *Figuras III*. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.
- MATHEWS, Brander. A filosofia do conto. In: PACHECO, Carlos y LINHARES, Luis B. (orgs). *Del cuento y sus alrededores: aproximaciones a una teoría del cuento*. 2. ed. Caracas: Monte Ávila Editores, 1997, p. 58-67.
- MORA, Gabriela. A modo de conclusión. In: MORA, Gabriela. *Em torno al cuento: de la teoría general y de su practica em Hispanoamerica*. España: José Porruá Turanzas, 1985.
- PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004
- POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- POE, Edgar Allan. *Poemas e ensaios*. Rio de Janeiro: Globo, 1985.
- QUIROGA, Horacio. El manual del perfecto contista. In: PACHECO, Carlos y LINHARES, Luis B. (orgs). *Del cuento y sus alrededores: aproximaciones a una teoria Del cuento*. 2.ed. Caracas: Monte Ávila Editores, 1997.
- WOOLF, Virginia. Modern Fiction. In: *Collected Essays II*. London: The Hogarth Press, 1966.

08

A VIDA EM SUSPENSO: O QUE PODEMOS APRENDER COM BOCCACCIO E CAMUS

ANA BOFF DE GODOY

Universidade Federal de Ciências da Saúde de Porto Alegre
boffdegodoyana@gmail.com

RODRIGO DE OLIVEIRA LEMOS

Universidade Federal de Ciências da Saúde de Porto Alegre
rodrigostyx@yahoo.com.br

O que o *Decameron* e *A peste* têm em comum para compor um mesmo capítulo, se quase 600 anos separam essas duas obras? Além de serem consideradas marcos nas literaturas de seus países (Itália e França, respectivamente) e as obras-primas de seus autores (Giovanni Boccaccio e Albert Camus), ambas narram processos de confinamento coletivo em contextos de epidemia. Por certo, estão em situações históricas muito distintas. No *Decameron*, temos a Toscana do século XIV, na virada entre a Idade Média ao Renascimento; em *A peste*, o contexto é o século XX às voltas com a Segunda Guerra Mundial e o colonialismo europeu. Como essas diferentes épocas e lugares moldam as percepções do isolamento e da doença? E como os homens respondem em contextos tão diferentes a essas experiências-limite? Teremos a ocasião de discutir algumas das questões evocadas pela irrupção da epidemia nas coletividades humanas nessas obras, em cada uma a sua maneira, como o papel das concepções éticas – religiosas ou laicas, a depender da época – na luta contra o desconhecido e contra o perigo total que a doença representa. Ao mesmo tempo, mostraremos como as respostas dos romances de Boccaccio e de Camus surpreendentemente se encontram, malgrado as distâncias de tempo e de lugar. Ambos conferem à palavra e ao ato de narrar um papel importante para a compreensão e o enfrentamento da suspensão do tempo e da vida envolvida no confinamento epidêmico, como forma de

tatear numa existência tornada imprevisível e absurda. Como a literatura pode representar nossa vida em suspenso nas epidemias em dois momentos tão distintos quanto a Idade Média e a época moderna?

A PESTE MEDIEVAL

O toscano Giovanni Boccaccio nasceu em 1313 em uma província vizinha à Florença, Certaldo (ainda que, durante muito tempo – por fantasia e desejo de nobreza ou talvez fanfarronice, tenha dito ser parisiense). Contemporâneo do poeta Petrarca, seguiram por caminhos muitos distintos no que toca ao fazer literário. Enquanto Francesco Petrarca desenvolveu-se grandiloquentemente em sua lírica apaixonada, emergindo em uma cultura cosmopolita (Florença era, à época, a grande cidade da cultura, o berço do Humanismo) e internacional (pois sendo centro cultural, intelectuais e artistas de toda a Europa visitavam a cidade, trazendo e levando novidades); Giovanni Boccaccio desenvolveu-se em uma narrativa totalmente diferente do que circulava até então, com uma certa crueza realística e uma comicidade que, ironicamente, assemelha-se com o nosso modo de “digerir” este nosso triste ano de 2020: rindo para não chorar.

Mas Boccaccio iniciou sua vida de escritor como poeta. Viveu em Nápoles, cidade do sul da Itália e com um perfil muito distinto de Florença. Ainda que ambas sejam capitais de suas regiões hoje em dia (Campânia e Toscana, respectivamente), à época Nápoles pertencia ao Reino de Nápoles (também conhecido por Regno di Sicilia citeriore) enquanto Florença era uma cidade independente (libera comune). Ainda que Boccaccio tenha nascido perto de Florença, em 1327 foi para Nápoles, a mando do pai, e ali permaneceu até 1340. Ou seja, toda sua adolescência e primeira fase adulta, ele viveu em uma espécie de não lugar, frequentando ambientes muito distintos, que vão do mercantil (a cidade, até hoje, tem uma característica bastante peculiar, com mercados populares barulhentos e um agito sempre presente no ar, como uma espécie de pressa da alma) ao dos nobres palácios. De fato, Boccaccio chegou a ser nomeado pelo rei Roberto (corte d’Anjou) como seu *conselheiro e camareiro*; mas se a primeira parte do trabalho agradava ao nosso escritor, a segunda lhe provocava certo sentimento de inferioridade.

E é nesse cenário que Boccaccio escreve sua primeira obra, *Cacciadi Diana*, um poema em terceto dantesco com 18 cantos curtos, em que o poeta narra a história de uma caçada onde as ninfas que servem à deusa Diana se rebelam contra ela e oferecem o produto de sua caça à outra deusa, Vênus (a deusa do amor), que as recompensa, transformando os animais recebidos em homens, e dando-os para deleite das ninfas. Já nessa primeira obra, o humor não convencional de Boccaccio se destaca. Sua lírica é de outra ordem; não há nenhuma busca pelo divino ou pelo sublime (como se observa em Petrarca), mas sim uma resolução prática das necessidades terrenas. É em Nápoles

que escreve seu primeiro livro em prosa, *Filocolo*, além de mais uma obra poética, ambas revelando aspectos autobiográficos.

Mas é quando retorna a Florença que seu trabalho ganha maturidade, diluindo os aspectos autobiográficos em sua escrita com um certo alegorismo moral. A alegoria¹, de fato, será um elemento muito utilizado por Boccaccio. Na obra que inaugura o seu período *fiorentino*, intitulada *Commedia dele Ninfe fiorentine* (Comédia das Ninfas florentinas) – sim, ele tinha uma certa fissura por ninfas! – Boccaccio irá retomar a narrativa da sua primeira obra poética e irá fazer, insolitamente, uma ponte com sua próxima obra, *Decameron*. E que ponte é essa? Vamos à alegoria.

O pastor Ameto encontra, em pleno dia da festa de Vênus, sete ninfas se banhando perto dos campos que pastoreava. Como não é de se surpreender, Ameto se apaixona por uma delas. Mas ele é um simples pastor, pessoa simples e de hábitos rudes. Precisa, então, para ser digno de contemplar o que é da ordem do divino (as ninfas representam os vários aspectos das deusas a que servem – no caso, Vênus), ser purificado. Aqui, é interessante observar como a alegoria (pela utilização do mito grego) revela a tensão existente num mesmo sujeito que se vê entre o plebeu e o nobre (aquela mesma tensão que o próprio Boccaccio vivera em Nápoles). Ao mesmo tempo, a utilização de uma alegoria grega em uma cultura duramente marcada pelo cristianismo (não nos esqueçamos que estamos, ainda, na Idade Média – nos últimos séculos da chamada Baixa Idade Média) revela, ao contrário do que possa parecer numa primeira olhada, uma espécie de sincretismo não entre as crenças propriamente ditas, mas entre a forma como as necessidades humanas são expressas por meio das crenças, por mais distintas que possam parecer. Em outras palavras, ainda que Boccaccio esteja utilizando, em sua narrativa, elementos de uma cultura politeísta e profana (aos olhos da igreja católica da época), o faz de forma a disfarçar um outro discurso, de uma cultura monoteísta e sacra. As ninfas, assim, podem ser entendidas como virtudes, uma vez que elas, por meio de suas narrativas durante o rito de purificação de Ameto (banho de imersão em uma fonte), purificam o homem, elevando-o e nobilitando-o, tornando-o digno *de ser recebido em sua morada* (na morada da deusa Vênus e de suas ninfas). Mas não há esse mesmo rito de purificação no batismo, que se dá por meio da água e das orações? Não serão as orações um tipo de narrativa? Um pouco de atenção sobre o que se entoa e veremos que sim!

Mas que virtudes são essas que as ninfas representam? Podemos ler de duas maneiras, pelo menos: através das virtudes celestiais ou através das virtudes cardeais somadas às virtudes teológicas. Utilizando a primeira chave de leitura, podemos entender que as virtudes são: castidade, caridade, temperança, diligência, paciência (ou mansidão), bondade (ou generosidade) e humildade. Essas virtudes foram elencadas

pelo poeta cristão do século IV, Prudêncio, em seu livro *A batalha das virtudes e vícios malignos (Psicomaquia)*. Tal livro fez muito sucesso na Idade Média, época de grande perseguição a todos que não seguissem os preceitos da igreja (se mulheres, eram consideradas bruxas e, não raro, queimadas vivas em fogueiras). Nessa obra, Prudêncio opõe as sete virtudes celestiais aos sete pecados capitais, a saber: luxúria, inveja, gula, preguiça, avareza, ira e orgulho. Vale lembrar que durante a infância de Boccaccio, outro florentino, Dante Alighieri, escrevia e publicava a sua *Divina Comédia*, a maior obra poética já escrita até hoje, a qual versa sobre a jornada do poeta pelo inferno e purgatório até chegar ao paraíso. Dante estruturou o Inferno (a primeira parte do livro) em círculos, onde se encontram os pecadores. E tais círculos se relacionam com o quê? Exatamente os sete pecados capitais. Numa segunda chave de leitura, que não exclui a primeira, mas que a complementa, podemos pensar a partir dos escritos da própria Bíblia, que se refere às quatro virtudes cardeais (prudência, justiça, fortaleza e temperança) e às três virtudes teologais (fé, esperança e caridade).

Não, Boccaccio não irá utilizar a alegoria das sete ninfas em *Decameron*, mas de sete mulheres (simples mortais) que, juntamente com três amigos homens, partem em busca de ar puro e um pouco de paz de espírito, saindo da cidade – inundada pela peste negra –, indo para a casa de campo da família de uma das mulheres. E o que fazem essas mulheres? Contam histórias, aliviando, com elas, a tensão provocada pela morte diária de centenas de pessoas. Mais um ritual de purificação? Talvez, mas sob um aspecto um tanto menos ligado ao divino (da salvação) e um tanto mais ligado ao à autossalvação. Para compreender melhor esse aspecto, vamos analisar um pouco o contexto de *Decameron*, tal como descrito pelo próprio autor, no próêmio² e no primeiro capítulo do livro.

O próêmio, narrado em primeira pessoa, é aberto com a seguinte reflexão:

É próprio do homem ter compaixão dos aflitos. Tal sentimento fica bem a qualquer um; contudo, exige-se que dele deem mais provas as criaturas que já precisaram de socorro, e o tenham recebido da parte de alguém. Eu estou entre essas criaturas. [...] Padei por via do muito amor concebido em espírito, em razão de uma angústia desproporcionada. [...] Em socorro e refúgio das que amam, é que escrevo (BOCCACCIO, 1996, p. 11-13).

Ainda que *Decameron* não seja uma obra autobiográfica (e que transcenda, em muito, o autobiografismo), é importante que se compreenda que a narrativa construída por Boccaccio está ancorada em um período e um lugar bastante específico da história: o ano de 1348, na cidade de Florença e arredores; e que esse foi o cenário (um dos cenários) de atuação da peste negra, que ceifou um número incalculável

de vidas, naquilo que foi a maior epidemia da história da humanidade (ao menos até hoje). Boccaccio foi um espectador disso tudo, assim como nós estamos agora vivenciando a pandemia de Covid-19. E se nós carregamos a angústia, a dor e o medo de sermos levados ou de termos nossos familiares e amigos levados, com Boccaccio não foi diferente. De fato, possivelmente foi ainda pior, pois se hoje temos estudos, ciência, pesquisa, medicina qualificada (ainda que, infelizmente, não ao alcance de todos), naquela época não se podia sequer contar com medidas básicas de saneamento e higiene (e isso valia pra todos, mesmo para os mais abastados). Vale lembrar que a peste negra (ou bubônica), era causada por um bacilo (bactéria) presente nas populações de pulgas, as quais eram transportadas principalmente por roedores, e que os roedores eram uma grande parte da população dos navios, os quais, por sua vez, transportavam mercadorias e pessoas. Sem conhecimento e condições de gerenciar a infestação, calcula-se que a população da Europa tenha sofrido uma redução de 40 a 60% entre os anos 1350 e 1400. E Florença foi uma das cidades europeias que mais sofreu óbitos.

Mas com todas essas perdas, em que sentimento nos apegamos para ficarmos ligados à vida, tentando nos proteger e não enlouquecer? Boccaccio nos diz que é no amor (ainda que sobre ele possamos imprimir diferentes conceitos); e que vai escrever um livro para que a escrita lhe sirva de socorro e de refúgio, e para que o produto da sua escrita sirva àquelas e àqueles que também amam, e que têm o seu amor invadido pela angústia e pelo medo. Não se trata mais de um amor sublime, celestial, mas de um amor que se estabelece na ordem do físico, do concreto, e, em boa medida, em relação a si mesmo (o tal amor-próprio). *Decameron*, então, não se pretende uma obra de elevado espírito, com divagações acerca do divino e da nobilitação da alma (como as obras de Dante e Petrarca), mas sim uma obra *persvago*, para servir de distração, de alívio ao sofrimento mundano diário. *Decameron*, assim, é considerada a primeira narrativa realista em língua italiana. Ao que parece, o sofrimento a que todos foram submetidos durante o período da peste negra fez brotar uma espécie de emergência, não tanto espiritual, mas física e mental. Em outras palavras, o desejo pelo alívio imediato das necessidades básicas de sobrevivência e convívio tomou o lugar do anseio de elevação espiritual.

Obviamente, o que se entende por sobrevivência é variável a depender da classe social de quem precisa sobreviver. Em todas as épocas e lugares, a sobrevivência dos mais pobres é uma emergência de água, de comida, de roupa, de moradia. E é exatamente essa população mais carente a que mais sofre e a que mais morre quando ocorrem doenças em massa; e, no interior dessa população, as crianças e os idosos. Enquanto criadas, camareiras, cozinheiras, mordomos, coveiros, pedreiros, estivadores, cocheiros, precisavam seguir em seus trabalhos (que dão conforto a quem pode pagar por

seus serviços) para poder garantir ao menos o alimento às suas famílias, aqueles que se serviam deles tinham um outro tipo de urgência, de modo que sua sobrevivência estava muito mais relacionada à necessidade (ao desejo) de continuar vivendo bem do que, propriamente, seguir vivendo. Se, em nossos dias atuais, sobreviver (para uma parte de nós) pode significar ter um bom telefone ou computador para poder conversar com os amigos e assistir aulas ou *lives*, podemos nos perguntar o que seria de nós, confinados em casa, com nossas vidas suspensas, sem a nossa tecnologia, como era na metade do século XIV, época da grande peste em Florença. Enlouqueceríamos? Provavelmente sim, se fôssemos nós a servir, a gastar nossa saúde frágil para facilitar a vida de outros e, ao chegarmos em casa (ou em algo que se parecesse com ela), víssemos nossos filhos e pais mortos, consumidos pelo bacilo. Já, se fôssemos como os personagens de *Decameron* – todos pertencentes a uma classe abastada, todos brancos e jovens – buscaríamos a nossa sobrevivência emocional refugiando-nos em uma casa de campo, devidamente guarneçada de bons vinhos e comidas e, claro, com um bom número de criados para servir-nos. Mas sem *Netflix*, *Spotify* ou *Instagram*, o que faríamos? Contaríamos histórias!

Assim, durante dez dias, os dez jovens contaram histórias uns para os outros. E é daí que vem o título da obra: *Decameron*. Deca significa dez; Deca-meron, uma métrica literária (a exemplo de *Hexaemenon*, de Santo Ambrósio, que versava sobre os seis dias da criação). Ao todo, são 100 histórias (pequenas novelas ou contos) narradas pelos dez personagens do livro. As novelas versam sobre os mais diversos temas: aventuras com final feliz; o uso da inteligência; os amores infelizes; a felicidade alcançada após grandes desventuras; presença de espírito para escapar de situações embaraçosas; mentirinhas e escapadelas durante o casamento; enganações de todos os tipos... cada personagem conta a sua história com base no tema escolhido pela “rainha” ou pelo “rei” do dia, e é muito interessante como, em cada história, Boccaccio conseguiu imprimir uma espécie de autoria própria à cada personagem. As personagens femininas (Pampineia, Fiammeta, Filomena, Emília, Laurinha, Neifile e Elisa), por sua vez, relacionam-se às virtudes anteriormente citadas, o que destaca o tom e o teor de cada novela narrada, tanto pelo lado da virtude propriamente dita quanto pelo seu oposto, o suposto pecado. Os personagens masculinos (Pânfilo, Filóstrato e Dionéio), por sua vez, são responsáveis por tensionar as virtudes ou, em outras palavras, por desacomodar as recatadas moças, levando-as a um estado de agitação e excitação. Assim, as novelas vão da mais humilde e pueril narrativa até a mais picante e luxuriosa delas. E é nesse contraste entre medida e desmedida; entre sorte (de se ter nascido em uma família de posses, de se ter saúde, de se ser amado, de não ter sido contaminado pela peste) e dedicação, trabalho e engenho; entre as forças da natureza (a peste, o tempo, a vida e a morte) e a nossa forma de encará-las; entre o recato e a exasperação; entre

o discernimento e a bestialidade... que reside a força e a grandiosidade de *Decameron*, pois faz a ponte entre os particulares universais (o que é comum a todos nós) e a sua história (que se repete, incessantemente, ainda que por caminhos diversos).

Força e grandiosidade que ganharam, também, uma série de roupagens cinematográficas. A primeira, de 1912, é de Gennaro Righelli, que dirige *Il Decameron*, um filme ainda mudo, com cerca de 40 minutos e dividido em três partes, cada uma dedicada a um conto narrado. A segunda, e mais célebre, é 1971. Escrito e dirigido por Pier Paolo Pasolini e produzido por Franco Rossellini, o longa metragem de 110 minutos encena dez das 100 novelas de Boccaccio. Cada uma foi escolhida a partir de um dia diferente no período de reclusão dos jovens, e não seguem a ordem estabelecida por Boccaccio. Pasolini, como todo grande diretor, imprimiu sua marca própria, intensificando a tensão criada pelo autor, exacerbando-a, a partir de uma leitura erótica, o que faz com o que *Il Decameron* de Pasolini seja polêmico até hoje, além de complexamente classificado como sendo “comédia, histórico, épico e grotesco”. No ano seguinte, 1972, chega *Il Decamerone proibito*, dirigido por Carlo Infascelli e Antonio Racioppi, uma comédia de 85 minutos de duração.

Depois dessas três versões, muito diferentes umas das outras, o cinema manteve seu interesse pelas histórias narradas pelos personagens de Boccaccio. Uma série de filmes classe B foram feitos, em especial nos anos 1970, e ficaram conhecidos como filmes “decameróticos”. Em 2017, o diretor britânico David Leland tentou fazer uma versão decamerótica de melhor qualidade técnica decolar, mas não teve muito êxito com *Decameron Pie*, uma versão cômica-sentimental.

O mais recente filme dedicado à obra do escritor florentino foi *Maraviglioso Boccaccio*, um dos últimos trabalhos dirigidos pelos irmãos Paolo e Vittorio Taviani que, inspirados em cinco das 100 novelas de *Decameron*, fazem uma bela incursão ao gênero fantástico. As duas horas de filme são uma verdadeira delícia e a trilha sonora é outro espetáculo.

Mas como uma obra escrita por volta de 1350 pode, ainda, suscitar tanto interesse? É que, ainda que sete séculos nos distanciem de *Decameron*, ainda que nossos hábitos tenham mudado, seguimos os mesmos humanos, com todo medo e todo amor, com todos os nossos paradoxos. E é isso que faz dessa obra um clássico, uma obra eterna, que segue sempre, de alguma forma, atual. E neste nosso presente, neste estranho ano de 2020, *Decameron* se faz assustadoramente atual. A triste marca de 100 mil mortes por Covid-19 que o Brasil ultrapassou, foi também uma marca na Florença de Boccaccio:

O que se poderá dizer ainda, a não ser que a crueza do céu foi de tal monta e tanta, e quiçá também o tenha sido, em parte, a crueldade dos homens, que, no período que vai de março a julho, mais de 100 000 pessoas é certo que foram arrebatadas da vida, no circuito dos muros da Florença? Nesse número estão incluídos tanto aqueles que foram levados pela força da pestífera doença, como aqueles que, doentes, foram mal atendidos, ou abandonados às contingências, em razão do medo que os sãos alimentavam (BOCCACCIO, 1996, p. 23.)

A PESTE MODERNA

A perspectiva geral é bem outra em *A peste*, de Albert Camus, um clássico da literatura moderna do século XX. Não estamos mais no mundo rigidamente hierarquizado como o da Idade Média de Boccaccio, com escassos desenvolvimentos na medicina e com um poder invencível da autoridade religiosa, que transparece a cada página do *Decameron*, mesmo quando há deboche e contestação. O mundo de Camus é o mundo em que Deus não é mais presença, mas problema. A ciência declarou independência quanto à palavra da Bíblia. Os homens estão sós no salão vazio de um universo que não é mais considerado como uma criação divina. Como os homens vivem a peste nessa solidão fundamental? Veremos que o impacto dessa situação existencial na vivência da doença é considerável... Talvez seja por formular esse moderno sentimento do mundo – e da peste – que se fale tanto, neste momento, dessa narrativa camusiana. Com a pandemia de Covid-19, *A peste* assistiu a uma renovação do interesse por parte do público. Suas vendas aumentaram na Europa e também no Brasil. Esse retorno não surpreende. Explica-se tanto pela presença da pandemia quanto pelo contexto político em que foi escrito. A narrativa de Camus (definida pelo narrador como uma “crônica”, no sentido medieval do termo) foi publicada em 1947, nesses meados do século XX que viram Stalin e Hitler, o capitalismo industrial e a democracia de massas, a Revolução Russa e duas guerras mundiais, a descolonização da África e da Ásia e o nascimento da Guerra Fria. Não estamos hoje em um mundo não menos conflagrado?

A biografia de Camus é, ela mesma, testemunha dos eventos principais do seu tempo. Camus nasce em 1913, em Mondovi, no interior da Argélia, então colônia francesa, de uma família proletária e iletrada. Partindo desse meio pouco favorável, chega à universidade e estuda filosofia; sua dissertação final trata de Santo Agostinho; durante seus estudos, envolve-se com o Partido Comunista Argelino. De mudança a Paris, esse filho de proletários envolve-se com a Resistência francesa à ocupação nazista, frequenta o meio intelectual avançado da metrópole (sua amizade com Sartre é emblemática), dirige *Combat*, importante jornal da Resistência.

Camus está no auge quando lança *A peste*, sucesso de público. Apesar disso, a tuberculose que o acompanha desde a juventude não lhe dá descanso. Ao mesmo tempo,

rixas o afastarão do refinadíssimo grupo intelectual que frequentava, um pouco como *outsider*; sobretudo seu ensaio *O homem revoltado*, de 1951, o indis põe fragorosamente com Sartre, então comunista, pelas críticas de Camus ao sistema repressivo soviético. Sua posição pública ambígua quanto à Guerra da Argélia não facilitou sua relação com a esquerda da época. Mas isso não impediu que Camus fosse o intelectual público por excelência, chamado a dar conferências no mundo todo (em 1949, ele passou inclusive por São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre, Recife e Salvador) e mesmo que ganhasse o Nobel, em 1957, antes que uma morte precoce e absurda em um acidente automobilístico lhe roubasse a vida aos 46 anos, em 1960.

O interesse do público por *A peste* desde sua publicação é compreensível nesse contexto. A história de uma cidade invadida pelos ratos, dizimada por uma doença implacável e isolada do mundo por uma longa quarentena só podia ressoar junto ao leitor que, em 1947, estava há apenas dois anos da catástrofe coletiva que foi a Segunda Guerra Mundial. No caso francês em específico, a situação era ainda mais traumática. A França sofrera a Ocupação pela Alemanha nazista de junho de 1940 a agosto de 1944. Durante o período, o território francês foi dividido, até 1942, entre uma Zona Ocupada, administrada diretamente pelos alemães, e uma Zona Livre, governada a partir de Vichy pelo Marechal Pétain, simpático aos nazistas. A própria população se vê dividida em correntes de opinião e em grupos políticos de Resistência à Ocupação e de colaboração com os nazistas. Com a liberação do território, tem início a depuração. Os franceses vão acertar as contas violentamente com os que colaboraram com os nazistas. Os linchamentos, os assassinatos e as execuções sumárias são comuns. Julgamentos e condenações à morte são distribuídas ao que são agora tidos por traidores. O nazismo era conhecido como a “peste parda” (em referência às camisas pardas da SA alemã), e a sociedade francesa tentará expurgar a peste parda do nazi-fascismo pelos meios mais extremos, como um organismo tenta expulsar uma enfermidade.

É nesse contexto conflagrado que Camus escreve *A peste*. Como em Boccaccio, estamos novamente às voltas com a figura da alegoria. No caso de Camus, a alegoria é de natureza histórica; a cidade fechada seria a imagem da França ocupada pelos nazistas. E, no entanto, o paralelo padece de limitações. Pode-se com justiça comparar a peste ao fascismo? Há um bacilo do fascismo, que se espalha por si mesmo? Há um mal intrínseco ao homem? Talvez restasse em Camus – ainda que ele fosse ateu – um fundo cristão, um sentimento do Pecado Original. Mas o nazismo e o fascismo são um produto dos homens, uma *escolha política* dos homens – de classes, de grupos, de personagens, com vistas a certos interesses. É verdade, porém, que essa escolha política acaba por se impor a alguns – e a muitos – como uma expressão do absurdo.

Gostaríamos de propor que se lesse *A peste* também em outra chave. Que a lêssemos para além da história imediata e a partir da visão mais geral de Camus sobre a condição humana.

A formulação clássica dessa sua visão se encontra no ensaio *O mito de Sísifo*, de 1942. É significativo que Camus tenha escolhido Sísifo para dizer a condição humana. Sísifo é um personagem da mitologia grega. Ele está no Tártaro, uma região dos Infernos. As histórias de Sísifo se associam frequentemente a tentativas suas de enganar a morte. Por isso, condenaram-no os deuses. Sísifo devia empurrar uma enorme rocha até o alto de uma montanha, depois deixá-la rolar de volta ao chão, e assim sucessivamente e por toda a eternidade, numa pena inútil. Eis um refinamento no castigo. O que interessa a Camus, na punição de Sísifo, é sobretudo o momento em que ele vê, chegado ao alto da montanha, a pedra rolar para baixo de novo. Esse é o momento decisivo. É o momento em que ele vislumbra que terá de fazer o esforço para subir a pedra novamente. Em suma, é o momento da consciência. É também quando Sísifo pode simplesmente abraçar seu destino, malgrado a revolta, malgrado o pesar, e subir com alguma alegria o caminho de volta. Numa sentença que se tornou célebre, Camus termina o ensaio nos convidando a imaginar Sísifo feliz.

Sísifo é, para Camus, um símbolo. Ele é o “herói absurdo”. Absurdo – a palavra associa-se imediatamente ao pensamento de Camus. Refere um sentimento – uma intuição, seria mais correto? – do mundo como um lugar hostil, ao menos indiferente, ao homem e do divórcio inseparável entre a consciência humana e a realidade bruta e muda – como a pedra de Sísifo. É a esse mundo vazio de sentido e de finalidade *para o homem* que o sujeito consciente do absurdo tem que se acomodar e em que ele tem de rolar sua pedra, num esforço contínuo e desesperado.

A peste em Camus é a situação absurda por excelência. A mesma peste bubônica que toma Florença em Boccaccio se abate sobre Orã – cidade costeira na Argélia ocidental, sem atrativos nem pecados mortais, uma cidade comercial como existem tantas outras. Não estamos diante da Tebas de Édipo, alvejada pela peste porque governada por um parricida e incestuoso. Não estamos diante de Sodoma e Gomorra, destruídas pela cólera divina (não sob a forma da peste, é verdade) porque roídas pela licença e pelo pecado. Nada em especial atrairia a Orã a ira dos deuses. Seus vícios burgueses e comezinhos são os mesmos de qualquer outro lugar. A peste a acomete *porque sim*.

O mundo humano não só é estranho ao *onde* da peste; tampouco tem controle sobre o seu tempo. A peste obedece ao seu próprio evoluir. Vem e vai de acordo com as estações, não com o tempo dos homens. Os ratos tomam a cidade e as primeiras mortes ocorrem em abril. É primavera, o momento que poetas e artistas – que o mundo simbó-

lico e afetivo humano - designam tradicionalmente como o do ressurgimento da vida após as durezas do inverno, como o florescimento da natureza e o revigoramento das cores e da luz. É bem então que a peste faz sua irrupção mortal. Ela só abandona Orã quando o sopro glacial do inverno chega, seguindo seu próprio tempo - e, ainda assim, como nos lembra o narrador depois da catástrofe, sabemos que as festas dos homens liberados do mal são ao mesmo tempo justas e precárias, que a peste está sempre à espreita, que seu bacilo se esconde nos objetos em aparência mais inócuos, que ela pode *retornar* a qualquer momento. A observação pode ser lida como um aviso pessimista de Camus quanto ao *eterno retorno* do “fascismo eterno” (como o chamará mais tarde Umberto Eco). Mas lembremos também que o absurdo de Sísifo é o de ele sempre *retornar* com sua pedra a ponto inicial. A peste e a pedra sempre *retornam*.

Instaura-se, entretempos, o tempo da quarentena, que é o tempo do tédio. Como aconteceu na Itália de Boccaccio seis séculos antes, a vida econômica e social encontra-se em suspensão, e os homens não têm mais aqueles fins e aquelas memórias que os distraíam do seu próprio esforço sisífico de existir, em tempos de normalidade. Eles têm de suportar uma pura duração de si e das coisas, sem objetivos. Só têm, da passagem do tempo, a contagem mórbida dos mortos todos os dias pela voz do rádio.

E cada homem em meio a isso? Bem entendido, como na Florença de Boccaccio, muitos morrem – tão absurdamente quanto morrem os homens e tão absurdamente quanto viveram. Os que esperam a morte rolam as suas pedras como podem. O herói do romance – e herói absurdo por definição, Sísifo moderno – é o médico Bernard Rieux. É ele quem vê eclodir o mal, tenta advertir seus semelhantes, choca-se com a eterna negligência dos homens e das autoridades, organiza a *resistência* (a palavra é significativa também historicamente) à doença, comanda as brigadas para a cura da cidade enferma; também, como descobrimos ao fim da narrativa, é ele o autor da crônica na qual narra os acontecimentos, uma vez terminados. Um humanista? Talvez, se entendermos que o humanismo de Rieux não vem de uma fé no homem ou no progresso da humanidade (ao contrário; ele a recusa expressamente); tampouco vem de uma fé em Deus e em uma *redenção final*, como os contemporâneos de Boccaccio acreditavam. O compromisso ardente de Rieux com seus semelhantes radica no seu próprio sentimento do absurdo e da irmandade dos homens nesse absurdo. Está aí seu profundo senso de moralidade e de dever. O seu é um heroísmo silencioso e resignado dos que agem sem esperança final – sem Igreja e sem Deus.

Há outros. Jean Tarrou é um antigo militante de passagem na cidade. Rompe com o pai, um daqueles homens da Lei de quem Camus desconfiava, ao presenciá-lo mandar à guilhotina um criminoso, mas também se decepciona com os revolucionários aos quais se junta quando eles executam homens sumariamente em nome de uma socie-

dade mais justa. Tarrou passa de revolucionário a *homem revoltado* por excelência – revoltado contra a pena de morte vigente na sociedade burguesa, mas também contra o terror revolucionário com o qual outros intelectuais da época puderam por vezes transigir; seu engajamento contra a peste é um engajamento contra a morte sob qualquer forma – como o do próprio Camus em ruptura com o stalinismo.

Não apenas homens da gravidade de um Rieux ou de um Tarrou são heróis absurdos. Joseph Grand é o coadjuvante em que se concentram muitos dos traços cômicos do romance. Ele lembra o Autodidata, em *A náusea*, de Sartre (1938). É o intelectual de província, preso em um esforço intelectual sisífico, sem sentido. Pretendente-se escritor, gasta-se na reescritura eterna da frase inicial de uma obra sempre por vir – sua pedra de Sísifo. E, no entanto, esse pequeno empregado da prefeitura afronta, à sua maneira, a absurdidade da epidemia e engaja-se nas brigadas de Rieux e de Tarrou. O mesmo se dá com o jornalista, Raymond Rambert, prisioneiro no acaso da peste e da quarentena ao chegar à cidade por acaso de Paris para uma reportagem sobre a condição dos árabes de Orã. Rambert se apequena, tenta fugir a seu destino, retornar ao mundo exterior da ação e do prazer de tempos normais. Ainda assim, termina por *transformar em escolha* o destino absurdo que se impôs a ele, e põe-se ele também a rolar sua pedra.

Rambert não é o único a passar por uma transformação desse tipo. Também a sofre o padre Paneloux. Suas prédicas dão a medida das mudanças em sua consciência do absurdo; primeiro, ele foge ao absurdo, pinta a peste como castigo de Deus, tenta entendê-la a partir das categorias de sentido humanas (crime e castigo, falta e punição), em um cristianismo que nos soa como mais arcaico, semelhante àquele que o narrador do *Decameron* lembra ao evocar as explicações que circulavam entre os florentinos da sua época para a peste, tendo-a por uma sanção contra as suas iniquidades. Um evento traumático, no entanto, abala profundamente esse homem que mantém até então uma concepção tradicional da peste, e suas próprias homilias mudam; desenvolve-se nele a consciência da absurdidade do flagelo, e as categorias humanas em que ele diluía a inumanidade da doença se tornam pouco a pouco consciência – chocante para o cristãos aburguesados de Orã – da insondabilidade dos desígnios de Deus. Seu cristianismo se torna mais e mais absurdo. Daí que ele por fim aceite compor as brigadas de Rieux. A mesma escolha é impossível ao escroque Cottard; seus problemas com a lei o condenam a aproveitar a epidemia para ganhar tempo; o caos se lhe afigura vantajoso; por isso, ele é um *colaborador* com o mal, vibra com suas vitórias e lamenta suas derrotas. É que ele tem outras pedras – a da Lei dos homens – a rolar, tão absurda quanto a peste.

Sabemos, enquanto leitores, desse espaço, desse tempo e desses homens do absurdo porque algumas vozes dos que o viveram – Rieux e Tarrou – decidem nos narrar seus eventos. Talvez porque os personagens tenham atravessado esses eventos aos ta-teios e porque a vida contada – a vida *pela palavra* – confere a quem narra uma possibilidade de significar o que foi brutalmente vivido?

VIVER E NARRAR

Narrar – não poderíamos subestimar a importância desse ato. Em meio à eclosão da peste, em meio às mortes, ao adoentamento em massa, à violência dos homens, a suas covardias, a seus medos, a sua coragem, a seus atos de maior ou menor bravura – em suma, diante da brutalidade das realidades reveladas pela doença, a palavra parece a menor das coisas. Ouvimos (e dizemos) frequentemente que, quando as coisas são urgentes, é preciso agir e não falar. Que falar é perder tempo. Que devemos falar menos e fazer mais. Palavras, palavras... são só palavras.

Percebemos, na passagem do *Decameron* a *A peste*, que se dilui na época moderna aquela grande narrativa cristã que permitia ao homem medieval traduzir a calamidade da epidemia que o acomete nas categorias morais e teológicas do pecado e da punição. O que sobra ao homem é a constatação do absurdo da peste e da separação intransponível entre seu mundo interior de sentimentos, medos e desejos e o mundo exterior, silencioso, quando não hostil. Ainda assim, Rieux compõe a crônica do ano da peste em Orã em que consiste a narrativa de Camus e Tarrou relata os acontecimentos em seu diário. Que elas venham antes ou depois dos fatos, dirigidas a si ou aos outros, as palavras sempre estão lá para atravessar a densidade do que se vive ou o que se viveu, como a luz do mergulhador nas trevas compactas no fundo do oceano. Os heróis de Camus repetem, em um registro grave e solene, o gesto que faziam os heróis de Boccaccio, em um tom irreverente e jocoso, com aquela placidez das pessoas numa Idade Média em que Deus era presente como um pai terrível ou acolhedor.

O que se passa, então, quando são só as palavras que nos restam? O alastramento de uma doença sem tratamento, sem possibilidade de contenção, com escassas possibilidades de prevenção; aí está a situação em que não nos resta muito além da palavra. E os homens, diante dessas situações invivíveis, apelam abundantemente às palavras para tornar compreensível e (ao menos em aparência) mais governável o que se apresenta a eles como o inadministrável por excelência. Daí que eles contem histórias. É preciso narrar. Contar o que ocorre é o ato primitivo, no sentido de ser um recurso existencial sempre disponível e sempre ativado por uma humanidade acossada por algum mal – a peste bubônica ou a peste parda de algum fascismo, pouco importa. E o que nos mostram Boccaccio e Camus, com seus séculos de diferença, é que os

homens fazem exatamente isso: apelam a narrativas, contam histórias – malgrado as diferenças de língua, de meio, de crença, de cultura e de tecnologia. Há algo na palavra que permite unificar uma experiência e significá-la, que sobrevive a essa diversidade exterior. Há algo na palavra que nos faz seguir, mesmo que a vida lá fora se mostre suspensa. Mesmo que cem mil ou milhões deixem de sussurrar suas vozes, a palavra ecoará seus nomes através dos tempos. Narrar é uma forma de viver.

NOTAS

1. Alegoria na literatura é o uso de um discurso pelo outro. É uma espécie de simulação, por meio da linguagem, que constrói uma roupagem material, disfarçando ou dissimilando um discurso outro, que pode ser de ordem moral, religiosa, ideal...

2. Prólogo, apresentação, introdução.

REFERÊNCIAS

- BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron*. Milão: Editora Mursia, 1966.
- BOCCACCIO, Giovanni. *Decamerão*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996.
- CAMUS, Albert. *O homem revoltado*. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2017 (formato epub).
- CAMUS, Albert. *A peste*. Rio de Janeiro: Record, 2019 (formato epub).
- CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: Record, 2019 (formato epub).
- DE SANCTIS, Francesco. *Storia della letteratura italiana*. Milão: Biblioteca Universale Rizzoli, 1990.
- JUDT, Tony. *O peso das responsabilidades: Blum, Camus, Aron e o século XX francês*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.
- SARTRE, Jean-Paul. *A náusea*. São Paulo: Nova Fronteira, 1983.
- SQUAROTTI, Giorgio Bárberi (org.). *Literatura italiana: linhas, problemas, autores*. São Paulo: EDUSP, 1989.
- WINOCK, Michel. *O século dos intelectuais*. Lisboa: Terramar, 2000.

09

[REC], REGISTRAR E RECORDAR: A EPIDEMIA SOB A ÓTICA DO FOUND FOOTAGE

MATHEUS BATISTA MASSIAS

Pesquisador independente
massiasmatheus@hotmail.com

Uma repórter e seu cinegrafista, trabalhando para a televisão, estão em um quartel do corpo de bombeiros para entrevistá-los e documentar a rotina da profissão, quando, como de costume, recebem um telefonema e partem para mais uma nova missão. Ângela e Pablo acompanham os bombeiros e, sem esperar, são testemunhas de uma situação alarmante. O filme que vemos, do começo ao fim, é, portanto, a filmagem feita por Pablo, o cinegrafista, agora encontrada, descoberta, revelada. Em linhas gerais, estamos diante de um *found footage*. O presente artigo é uma tentativa de resumir as origens, influências, desenvolvimento e desdobramentos do *found footage*, analisado aqui, embora não se resuma a isso, como um subgênero dos filmes de horror. Qual é a relação do *found footage* com as imagens do cinema e as imagens que temos, enquanto espectadores, sobre o real, o fictício, e a violência? Ou, ainda: qual é a relação desse subgênero com as pandemias que vivemos no cinema e em casa, confinados, isolados socialmente? Dividido em duas partes, este ensaio analisa a história do *found footage*, mais especificamente, o filme *[Rec]*, para então apresentar algumas considerações sobre a nossa relação com imagens, sons, e arquivos na contemporaneidade.

FOUND FOOTAGE: ORIGENS E DESDOBRAMENTOS

O termo *found footage*, até hoje disputado, implica pelo menos duas origens. Enquanto subgênero presente massivamente no cinema de horror e elaborado como falso

documentário, Rodrigo Carreiro (2013a, p. 1; 2013b, p. 2) e Ana Maria Acker (2015, p. 2) afirmam que os filmes de *found footage* existem desde o lançamento de *Holocausto Canibal*, em 1980, pelo menos. Sendo uma produção italiana, é curioso que o filme dirigido por Ruggero Deodato seja invariavelmente creditado como um dos primeiros a codificar o *found footage* como conhecemos hoje. Entrevistado para o *In the Jungle: The Making of Cannibal Holocaust* (2003), Riz Ortolani, compositor da trilha sonora original, reporta a influência dos documentários *Mondo* de Gualtiero Jacopetti em Deodato, também conhecidos como *shockumentary*, por tratarem de temas chocantes, sensacionalistas, ou que são tabus a partir de uma roupagem documental.

A herança do cinema *Mondo* é patente em *Holocausto Canibal*, cujo título, por si só, é bastante sugestivo. A equipe italiana de Deodato vai para a América do Sul a fim de ambientar essa história que relata o desaparecimento de uma equipe que estava fazendo um documentário sobre tribos canibais na floresta amazônica. Assim como as produções de *Aguirre, a Cólera dos Deuses* (1972) e *Fitzcarraldo* (1982), de Werner Herzog, *Holocausto Canibal* também enfrentou muitas dificuldades em terras estrangeiras e não ficou isento de críticas, sobretudo no que tange à representação dos povos indígenas daquele lugar e, principalmente, à violência daquelas imagens, que fazem jus ao *shock* do seu precursor, o *shockumentary*: canibalismo, crueldade com animais, estupro. Se esses empreendimentos de Herzog, autoproclamado “Conquistador do Inútil,” trazem exemplos interessantes de filmes ficcionais (e históricos) que dialogam com a forma do documentário em sua produção, não é sem o capricho do artista que põe em risco tudo e todos para fazer cinema. Essa é uma questão que foge do que é discutido aqui neste breve ensaio, mas suas implicações, um curto-circuito entre ética e estética, também está presente em *Holocausto Canibal*.

Deodato, na abordagem do filme-dentro-de-outra-filmagem, vai oferecer uma crítica, ainda que superficial, sobre aquelas filmagens da equipe que desapareceu na selva amazônica. Lá, ao documentar etnograficamente aqueles povos, a equipe de filmagem comete atrocidades que são impensáveis para aquelas pessoas consideradas, até então, civilizadas. A seguinte leitura dicotômica é proposta: quem é o selvagem e quem é o civilizado? Ao pôr em xeque essa questão, o filme ilustra alguns contrários como, por exemplo, os arranha-céus de Nova Iorque e o verde virgem da floresta, o branco e o indígena, o primitivo ou rudimentar e o moderno ou tecnológico. Assim como os documentários *Mondo*, *Holocausto Canibal* deixa uma marca indelével na historiografia do cinema a partir das imagens que propõe mostrar e, é possível afirmar, mesmo que o subterfúgio de seu discurso seja duvidoso, que ele é uma autocrítica de uma tradição.

No entanto, em seu estudo mais aprofundado sobre o subgênero, *Found Footage Horror Films: Fear and the Appearance of Reality*, Alexandra Heller-Nicholas (2014, p. 6) vai

identificar pelo menos mais três ancestrais de *A Bruxa de Blair* (1999), considerado por ela o primeiro exemplar integralmente reconhecível como *found footage*: a transmissão de *A Guerra dos Mundos* por Orson Welles no rádio em 1938, que causou suposto pânico em massa por causa de boletins que interromperam a programação e reportaram, ao vivo, uma invasão alienígena; os filmes educacionais sobre segurança no trânsito dos anos 1950 e 60 subsidiados pela Highway Safety Foundation, de Ohio, que usavam filmagens de acidentes reais em suas reencenações, conferindo uma representação mais vívida e gráfica; e ficções *snuff*, cujo conceito, apesar de vago e às vezes difuso, é localizado “na interseção entre filme, morte e ‘o real’” (HELLER-NICHOLAS, 2014, p. 59)¹. No cerne desses filmes *snuff*, que fogem do domínio da ficção, está a representação de uma morte “real,” e compartilham com o *found footage* a estética amadora de gravação e a inclusão de dispositivos de imagem e som em sua diegese. Heller-Nicholas vai listar *A Tortura do Medo* (1960), *Snuff* (1975)², *Retrato de um Assassino* (1986), e *Aconteceu Perto da Sua Casa* (1992) como alguns dos filmes *Snuff* ou de estética *Snuff* precursores do *found footage*, que tornam o espectador cúmplice da violência presenciada em tela, além de tencionar as noções de fato e realidade, ficção e realismo.

A conjuntura do *found footage*, é importante salientar, está intimamente ligada aos avanços tecnológicos que o cinema vivenciou e vivencia. Heller-Nicholas e Carreiro observam, a partir de Bill Nichols (2010), a influência dos documentários participativos e observativos. As câmeras menores e a popularização do 16 mm—bitola introduzida pela Kodak em 1923, mais barata e mais prática do que o 35 mm, a fim de alcançar e até formar o mercado de cinema amador, doméstico ou não—e a introdução do Nagra (1951), gravador de som portátil que registra sons ao vivo, tiveram grande impacto nos filmes do final da década de 1950, especialmente documentários, se estendendo pelos anos 60 e adiante. Esses documentários marcariam, de acordo com Nichols (2010), uma transição.

Na França, Jean Rouch e seus documentários ancorados na etnografia construiriam a base do que viria a ser o *cinéma vérité* (literalmente, “cinema verdade”) e, na América do Norte, cineastas como D. A. Pennebaker, os irmãos Maysles, e Frederick Wiseman, por exemplo, desenvolveriam o *direct cinema*. Esses dois estilos de documentário vão marcar, *grosso modo*, o que Nichols (2010) chama de modos participativo e observativo, ou seja: no primeiro, os cineastas participam ativamente das gravações, participação essa que é vista e ouvida diretamente no filme que assistimos, eles interagem com aqueles que documentam e se tornam, tão logo, atores sociais também (no Brasil, Eduardo Coutinho seria um dos cineastas a construir essa tradição); em contrapartida, no segundo modo, os cineastas não vão interagir de maneira direta com seus atores sociais, isto é, suas interações não transparecem nas imagens e sons que

vemos e ouvimos de seus documentários, eles observam, mas não comentam, nem imprimem quaisquer discursos diretos sobre o filme, são “moscas na parede,” seus objetivos são registrar a realidade nua e crua. A montagem, em ambos os modos, principalmente no observativo, no entanto, vai organizar o que foi visto e ouvido, e as fatias de realidade, de um determinado tempo e lugar, e como são organizadas vão servir como discurso imanente desses registros.

Por outro lado, entretanto, a origem do *found footage*, entendido como documentários experimentais (ou, em alguns casos, filmes-ensaios), “a partir da colagem e da resignificação de imagens de arquivo preexistentes,” (CARREIROa, 2013, p. 2) é mais antiga. Para essa segunda definição de *found footage*, Carreiro destaca, por exemplo, Bruce Conner, HarunFarocki, Péter Forgács, e Martin Arnold como alguns dos praticantes dessa vertente.

Se podemos afirmar que a era de ouro do *found footage* é a primeira década do século XXI, não é sem algumas implicações. Esse subgênero disputava, nas salas de cinema e na historiografia, lugar com algumas outras tendências do horror como, por exemplo, o *splatter* (também conhecido como *torture porn*, e.g. *Jogos Mortais*, *O Albergue*, *Rejeitados pelo Diabo*) e o que ficou conhecido como “Nova Extremidade Francesa” (e.g. *Desejo e Obsessão*, *Irreversível*, *Mártires*). Os anos 2000, ademais, ainda seriam marcados pelo surgimento do YouTube (2005) e sua notável ascensão, como bem observa Heller-Nicholas:

2006 foi o ano em que histórias que filmamos—geralmente de maneira tosca em nossos celulares, webcams ou câmeras digitais—tomaram o controle. O horror *found footage* respondeu com um aumento significativo de filmes que refletiu esse crescimento na aceitação de produções amadoras. Graças ao YouTube, a partir de 2007 o público estava pronto para os filmes de horror *found footage*—filmes que pareciam que haviam sido feitos para o YouTube que nós mesmos poderíamos colocar lá—e seu retorno ao cinema dominante (HELLER-NICHOLAS, 2014, p. 9).

É nesse contexto, seria possível afirmar, que *[Rec]* aparece e marca essa segunda lufada dos filmes de horror *found footage*.

[REC] E PARTICULARIDADES DO FOUND FOOTAGE

Lançado em 2007, o longa-metragem espanhol *[Rec]* carrega consigo, conscientemente ou não, a relativa curta tradição de um subgênero. Como comentado na seção anterior, o *found footage* tem uma longa, ainda que esparsa, história, com precursores e filmes que o estabeleceram como tal, como *Holocausto Canibal*. Ancorado num surto local

de um vírus e com o pé no horror de possessão, *[Rec]* combina essas duas preocupações do horror com algumas particularidades do *found footage* como, por exemplo: a presença de profissionais que trabalham com o audiovisual, a câmera diegética e a opacidade do dispositivo, a profundidade de campo e o plano-sequência, o realce da leitura fisiológica imbricada no próprio horror enquanto gênero, e a preocupação em registrar.

Filmes que tratam de “-demias”³ remontam ao cinema silencioso. Em 1919, por exemplo, o longa-metragem alemão *Die Pest in Florenz* ilustra um trágico romance ambientado em Florença, em 1348, período que então logo veria o surto da Peste Bubônica se alastrar pela Europa, matando entre 30 e 60% de sua população. Em Florença, cidade italiana considerada o berço do Renascimento, a peste só daria uma trégua no século XIX. Assim como a Itália, seria inevitável não ver a Espanha como um país de fortes costumes e práticas católicas e, conseqüentemente, não considerar a influência da religião em situações e períodos como esses, como demonstrado na última sequência de *[Rec]*. Além disso, vale a pena notar, ainda que brevemente, como a presença de estrangeiros é vista com desconfiança e, às vezes, como no caso do longa espanhol, racismo. Se em *Die Pest in Florenz* a chegada de Julia, uma cortesã que não é de Florença, causa suspeita e medo, em *[Rec]* a família japonesa, por causa dos ocorridos no prédio onde também são condôminos, é alvo de acusações racistas e xenofóbicas. Algo parecido, sem muita surpresa, pôde ser visto novamente em 2020 durante a pandemia de Covid-19, quando o presidente estadunidense Donald Trump afirmou reiteradamente que o coronavírus era um “vírus chinês.”

O fato de Ángela e Pablo trabalharem com o telejornalismo é mais um exemplo daquilo que é bastante comum no *found footage*, isto é, a presença de profissionais, seja de cinema ou televisão, que sabem como registrar os eventos que, então, teremos acesso. A experiência e o conhecimento técnico são fatores essenciais nessa busca por verossimilhança e efeitos do real: ora, nada mais plausível do que um personagem que é um *cameraman*, que sabe operar imagem e som, para acompanhar, registrar e tentar, com esse registro, nos manter a par do ocorrido. Se a tarefa do dia era apenas documentar uma parcela do cotidiano de bombeiros, a equipe de televisão é, ao mesmo tempo, vítima e testemunha de um evento local que possivelmente tomaria proporções maiores. Embora seja uma ficção, *[Rec]* é, assim, um registro que vai reverberar preocupações históricas, religiosas, científicas e audiovisuais.

Com um estilo bem definido e que vai parecer como se fosse um documentário “real,” o *found footage* faz uso desses personagens para dar credibilidade àquilo que Rodrigo Carreiro chama de câmera diegética:

como existe forte necessidade de clareza narrativa para que a progressão do enredo seja acompanhada sem dificuldade e modo contínuo pelos espectadores, muitos cineastas optam por transformar os protagonistas de seus enredos em operadores de câmera, fotógrafos, técnicos de som direto, repórteres, estudantes de cinema ou cineastas. Essas profissões autorizam os personagens a manipular tecnicamente os dispositivos de registro com grau de perícia avançado, o que justifica a qualidade técnica relativamente estável dos sons e imagens colhidos por eles (CARREIRO, 2013a, p. 5).

A câmera diegética é um dos elementos mais importantes, talvez o mais importante, do *found footage*; ela “consiste na presença de um aparato de captação de imagem e sons dentro da diegese,” (CARREIRO, 2013b, p. 4) ou seja, a câmera com a qual se filma o filme que assistimos faz parte do universo desse mesmo filme. A câmera diegética vai tencionar os conceitos de transparência e opacidade que Ismail Xavier (2008) trabalha: enquanto a transparência esconde, invisibiliza os elementos formais de um filme, como a presença da câmera e a montagem, a opacidade, na contramão, vai nos mostrar ou nos tornar mais conscientes da presença desses elementos. Assim, a câmera diegética “demarca a principal diferença narrativa do subgênero em relação à ficção tradicional, na qual os personagens não percebem a existência de dispositivos de registro de imagens e sons” (CARREIRO, 2013a, p. 4).

Carreiro, ademais, observa que a presença da câmera diegética no *found footage*, ao contrário da câmera na narrativa tradicional do cinema de ficção, impõe certas limitações. Se em narrativas tradicionais a câmera tem um caráter ubíquo, ou seja, é possível contar uma história com uma liberdade maior, a partir de vários pontos de vista, no *found footage* a narração e o manuseio da câmera vai estar atrelado à sua limitação estilística, “a seleção da localização espacial e do ponto de vista de registro das ações é limitada pela fisicalidade do dispositivo fílmico” (CARREIRO, 2013a, p. 4). Essa limitação, conseqüentemente, se estende ao som: o *found footage* geralmente vai priorizar sons diegéticos, ou seja, aqueles sons (vozes e diálogos, ruídos e música) que são ouvidos apenas no universo daquele filme; assim, ele abandona a música extradiegética, comentários ou narração, etc. No entanto, esses elementos que nos auxiliam na leitura dos eventos ocorridos passam por um tratamento de pós-produção; *[Rec]*, por exemplo, apresenta um primoroso trabalho de *foley* a fim de corrigir algumas imperfeições do som ou realçá-lo.

O plano-sequência, recurso cinematográfico de longa tradição também, é um dos elementos-chave na poética do *found footage*. Embora seja relativamente datado, é pertinente, por ora, evocar o “A Evolução da Linguagem Cinematográfica,” um dos mais clássicos ensaios de André Bazin. Nele, observando a transição do cinema mudo

para o sonoro, Bazin aponta que a questão estética central não é tanto opor o mudo e o sonoro, mas estudar a manipulação das camadas espaciotemporais a partir da decupagem e, tão logo, da montagem. Ou seja, a hipótese de Bazin, considerando o cinema de 1920 a 1940, nasce de “duas grandes tendências opostas: os diretores que acreditam na imagem e os que acreditam na realidade” (BAZIN, 1991, p. 67).

Os esforços de Bazin nesse ensaio compõem um projeto de vida do próprio autor, que era ver e entender o cinema como uma arte que trabalha, ou poderia trabalhar, com a realidade de forma objetiva. Assim, sendo um contraponto crítico às teorias das décadas de 1920 e 30 que advogavam pela montagem (e, conseqüentemente, a manipulação da imagem e da realidade) como o fator que enfim abonava o status do cinema como arte, Bazin vê na realidade objetiva, na profundidade de campo, no plano-sequência e, portanto, na “ausência” da montagem, a possibilidade de uma linguagem que revelaria a realidade tal como ela é. Para além de um progresso formal, Bazin afirma:

A profundidade de campo bem utilizada não é somente uma maneira a um só tempo mais econômica, mais simples e mais sutil de valorizar o acontecimento; ela afeta, com as estruturas da linguagem cinematográfica, as relações intelectuais do espectador com a imagem e, com isso, modifica o sentido do espetáculo (BAZIN, 1991, p. 77).

Carreiro (2013b, p. 11), que também observa a profundidade de campo em *[Rec]* a partir de David Bordwell e sua “encenação recessiva,” no entanto, vai na contramão do que é proposto por Bazin quando esse afirma que essa configuração cinematográfica possibilita ao espectador uma leitura mais ativa do que é revelado⁴.

Ao contrário de outros *found footage*, como *A Bruxa de Blair*, por exemplo, ao empregar o plano-sequência intensa e extensamente, *[Rec]* confere, nesse imediatismo das imagens, a urgência do registro delas e, assim, o aspecto cru e virgem daquelas gravações, ou seja, o que vemos é o que “realmente” aconteceu, sem muitos cortes e sem manipulações, praticamente na íntegra. Ou melhor, o registro se apresenta de tal maneira que nossa impressão acaba sendo essa. A câmera diegética, nesse sentido, encontra no plano-sequência um elemento redentor uma vez que, naturalmente impossibilitada da ubiquidade de outros modelos narrativos, percorre e explora ao máximo os espaços da ação. Quando Bazin nos fala que a profundidade de campo afeta nossas relações intelectuais com a imagem e conseqüentemente o sentido de espetáculo é modificado, devemos pensar nas implicações e percepções que temos de tempo e espaço: se o plano-sequência desenrola o tempo da ação de acordo com o tempo de fato transcorrido ali, acreditamos, o espaço, no entanto, para Jacques Aumont, não é visto diretamente, ele não é um percepto como o movimento e a luz; o espaço é cons-

truído a partir de outras percepções, sejam elas visuais, cinésicas, ou táteis (AUMONT, 2004, p. 142).

Ao registrar os eventos que acontecem ali naquele prédio, Pablo e sua câmera praticamente se tornam um só. Esse dispositivo que agora faz parte da narração é um ser estranho que se comporta como seu portador, como se fosse uma prolongação do seu corpo: se movimenta junto com ele, correndo, se aproximando e recuando do perigo, tremendo, chacoalhando, desestabilizando o olhar. São essas percepções da visualidade, da cinesia (movimento, mobilidade) e do tato que vão se traduzir na própria etimologia do horror. A qualidade háptica dessa câmera diegética ao combinar o óptico e o acústico, quase se traduzindo numa realidade virtual, nos aproxima do medo mostrado: sentimos fisiologicamente o perigo na desestabilização da imagem e do som, no tremido, no borrão⁵. A fim de demonstrar que o horror, ao contrário de outros gêneros, “é essencialmente ligado à uma emoção particular—especificamente, àquela da qual tira seu o nome,” (CARROL, 1990, p. 24)⁶. Noël Carroll recorre à etimologia da palavra para lembrar desse elo: horror, do latim, *horrore*, e do francês, *orror*: eriçar, arrepiar, estremecer, tremer. São essas emoções que nos perpassam, emocional e fisiologicamente, que o horror está condicionado a extrair e nos provocar.

O *found footage*, principalmente aqui em [Rec] ao trabalhar com essa câmera diegética, vai, com efeito, aumentar exponencialmente nossa resposta diante do horror. Essas imagens, dessa câmera em constante movimento, que tremem, mexem conosco fisiologicamente. Um efeito parecido, embora contrário ao do filme, é o da leitura no ônibus: parados, sentados, nos concentramos na leitura, seja de um livro ou no celular, que também estão estáticos, no entanto, o ônibus está em movimento, algo que é percebido pela nossa visão periférica, logo a leitura que nosso cérebro faz é que nós, também, estamos em movimento. Essas duas mensagens, diferentes entre si, confundem o cérebro e sensações de mal-estar, como tontura ou enjoo, podem aflorar. No filme, o oposto ocorre: estamos imóveis também, e, diferentemente do ônibus, o ambiente ao nosso redor está estático, mas estamos focando em algo em movimento, ou melhor, duplamente em movimento: a ação, em si, do filme e como ela é capturada, registrada (há algo de paradoxal aqui, é verdade, já que a tela está imóvel). As sensações de desorientação, dependendo do espectador, podem se agravar e, assim, poderíamos ratificar que o *found footage*, em sua natureza estética, aprimora, ou extrapola, as emoções que o horror, enquanto gênero, pretende suscitar.

REGISTRAR E RECORDAR: ARQUIVO E CULTURA PARTICIPATIVA

O surgimento do YouTube em 2005, como mencionado anteriormente, e o aprimoramento das novas mídias tiveram um papel importante no desenvolvimento da

nossa relação com o audiovisual. É nessa conjuntura e passados 15 anos que esta última seção deste ensaio foca, observando brevemente as noções de arquivo, empregada por Jacques Derrida (2001), e cultura participativa, de Henry Jenkins (2009), levantando, por ora, questionamentos e suposições para possíveis considerações futuras.

Assim como Noël Carroll recorre à etimologia da palavra horror para traçar um paralelo com as emoções que o gênero traz à tona, Jacques Derrida faz o mesmo ao começar sua palestra transformada em livro: a palavra “arquivo,” do grego *arkhê*, remonta às palavras “começo” e “comando” e tão logo projetam, em seus significados, um lugar, um “ali”:

o princípio da natureza ou da história, *ali onde* as coisas *começam* — princípio físico, histórico ou ontológico — mas também o princípio da lei *ali onde* onde homens e deuses *comandam*, *ali onde* se exerce a autoridade, a ordem social, *nesse lugar* a partir do qual a *ordem* é dada — princípio nomológico (DERRIDA, 2001, p. 11).

No latim, as palavras *archivum* ou *archium* são derivadas do grego, *arkheîon*: “inicialmente uma casa, um domicílio, um endereço, a residência dos magistrados superiores, os *arcontes*, aqueles que comandavam” (DERRIDA, 2001, p. 12). Aqui, sem dúvida, uma noção de poder, um poder situado; os arcontes, Derrida afirma, são, acima de tudo, os guardiões de documentos e como tais detêm o conhecimento ou o poder para interpretá-los, além de guardá-los. A ideia de um lar, de um domicílio (ou, como grifa Derrida, *domiciliação*), portanto, é fundamental para a noção de arquivo.

Enquanto Derrida está interessado em observar a transição institucional da esfera privada para a pública no que tange à domiciliação dos arquivos de Freud (e se a psicanálise pode ser considerada uma ciência judaica), me intrigam, aqui, também essa linha tênue entre o privado e o público, seus limites ou falta de tal, e o poder conferido à essa consignação. Consignação, como lembra Derrida, não apenas no sentido de consignar, depositar num lugar ou substrato, mas também consignar entendido como reunir, coletar signos. Essa reunião ou coleta de signos e, então, a consignação de arquivos num lugar implicam, além de uma posse, o conhecimento sobre o manuseio do arquivo em questão. Penso, aqui, mais especificamente nos arquivos, filmes ou outros, em estúdios, cinematecas, coleções privadas de rolos e películas (sem, por ora, considerar vídeos caseiros em Super 8 ou outras bitolas), e aí, então, a popularização do uso doméstico com o VHS, o DVD, o Blu-ray, e por entre eles os arquivos digitais com o advento da internet e da partilha de filmes. Poderiam os espectadores e os usuários da internet ser considerados novos arcontes, ao consignarem filmes em

suas próprias casas, prateleiras, computadores, ou plataformas e fóruns especializados na internet?

Essa é uma pergunta que carrega consigo um problema significativo ao poder induzir, em uma resposta imediata e imprudente, o descrédito aos profissionais, também arcontes, mas de outra ordem que trabalham com a preservação, restauração e difusão do acervo de cinematecas⁷, por exemplo. Se, na contemporaneidade, a linha entre o público e o privado, em relação ao arquivo na internet, é cada vez mais tênue, ela antecede o compartilhamento e esse arquivamento digital de filmes (ou mesmo de livros e música): Derrida ressalta que o e-mail está “em vias de transformar todo o espaço público e privado da humanidade” (DERRIDA, 2001, p. 29-30) e, conseqüentemente, mudanças jurídicas e políticas, relacionadas ao arquivo, estão no horizonte. A criação do Napster em 1999, por exemplo, e sua subsequente popularização trouxeram debates calorosos sobre violação de direitos autorais, pirataria, e possibilidades e poderes das novas mídias digitais.

Essa participação ativa na criação de arquivos digitais, sua distribuição, e consumo doméstico, que também gera todo um debate ao redor de filmes, parecem ter possibilitado a formação de um novo público, uma nova cinefilia, e estão em consonância com o que Henry Jenkins (2009) chama de cultura participativa. O avanço das novas tecnologias digitais possibilitou, ou melhor, demandou um “letramento midiático,” ou seja, um conhecimento que, indo além da leitura e escrita, possibilita a participação ativa do indivíduo em comunidades virtuais. O letramento midiático, portanto, é fundamental para a consignação de arquivos e, assim, a partilha deles.

[Rec], do inglês, *record*: registrar e recordar. Ángela e Pablo, ao longo de [Rec], e isso está no cerne de suas profissões, têm uma preocupação patente em registrar tudo o que acontece naquele prédio, mesmo que isso vá contra os protocolos policiais e se justifique a partir de uma feroz e, às vezes, até escusa defesa pela liberdade de imprensa. Assim como Alexandra Heller-Nicholas identifica o YouTube como sendo uma ferramenta determinante para nossa recepção de filmes *found footage*, Claudio Vescia Zanini afirma que “O *found footage* tem [...] uma dependência significativa do aparato tecnológico, e uma análise diacrônica do gênero revela aspectos interessantes sobre o relacionamento das pessoas com os aparelhos e suas potencialidades” (ZANINI, 2016, p. 356). A cultura participativa, portanto, “permite a consolidação e a normatização do *found footage* no século XXI,” (ZANINI, 2016, p. 356) ou seja, uma vez que a relativa democratização de tecnologias e novas mídias transformam as nossas relações em comunidade e possibilitam uma participação ativa na produção e disseminação de conteúdo, o *found footage* acompanhou esse processo tecnológico e social refletindo, em sua própria estrutura, seja ela narrativa ou estilística, o espírito de uma época.

CONCLUSÃO

Longe de ter fenecido por completo, o *found footage*, contudo, depois de sua significativa presença nas últimas duas décadas, parece apresentar sinais de exaustão. Alexandra Heller-Nicholas, no entanto, é mais otimista ao observar que o subgênero não é pretérito e que as mudanças que ocorrem fazem o gênero evoluir e se aprimorar (HELLER-NICHOLAS, 2014, p. 200). Uma das tendências herdeiras do *found footage* é o *desktop film*, também conhecido como *computer screen film*, onde a narrativa do filme se desenrola na própria tela do computador ou de um celular. Dentro do horror, filmes como *Amizade Desfeita* (2014) e *Buscando...* (2018) já são paradigmáticos nesse sentido. Assim como o *found footage*, uma das veias do *desktop film* é documental, podendo adquirir um caráter experimental ou ensaístico, como proposto por Kevin B. Lee, um dos pioneiros do ensaio em formato audiovisual na internet⁸. Esses dois subgêneros, ao incorporar, ou melhor, ao evidenciar dispositivos audiovisuais para contar histórias estão em incondicional consonância com o impacto das tecnologias e novas mídias em nossas vidas, como destacado anteriormente. A cultura participativa é tanto vivida quanto vista, no cinema, por nós, enquanto usuários e espectadores. Ao revisitar esses filmes, ou mesmo tendo um primeiro contato com eles, algumas das perguntas levantadas indiretamente aqui dizem respeito ao nosso envolvimento, durante a atual pandemia, com os arquivos que consignamos conosco e, então, o engajamento comunitário e virtual que temos por causa deles. Como debatemos sobre esses filmes que retratam momentos parecidos com o que vivemos? Será que, isolados socialmente, passamos a participar mais ativamente da vida comunitária e recorreremos com mais frequência aos arquivos consignados aqui e alhures? Ou, ainda, e mais importante: podemos falar desses arquivos digitais, considerando toda a sua reprodutibilidade técnica, como arquivos em termos derridianos?

Além de ter renovado um grande debate sobre o “real,” a verossimilhança, e a violência, por exemplo, o *found footage* trouxe à baila questões caras sobre a forma do filme, como a relação entre decupagem e montagem, a manipulação do espaço e do tempo (seja pelo plano-sequência, seja pela profundidade de campo, para ficar em dois elementos vistos aqui), as potencialidades do dispositivo (todo o aparato tecnológico e econômico do cinema) e *production values*. Se para Noël Carroll (1990, p. 207) determinados ciclos de filmes de horror aparecem por causa de tensões sociais e que medos e ansiedades são reflexos de determinadas circunstâncias históricas, o *found footage* talvez tenha sido mais ambicioso ao se valer da própria materialidade da tecnologia, que faz parte cada vez mais de nossas vidas, para continuar nos assombrando.

NOTAS

1. Tradução minha direta do original, em inglês, assim como as demais citações da autora.
2. Seguindo a onda dos filmes *Snuff*, a Boca do Lixo, polo cinematográfico paulistano, produziu e lançou, já em 1977, *Snuff, Vítimas do Prazer*.
3. De acordo com o website Infopédia, “-demia” é um “elemento de formação pospositivo, de origem grega e caráter nominal, que na terminologia médica exprime a ideia de doença generalizada a uma população.”
4. Essa problematização de Bazin vai tencionar vários posicionamentos: enquanto Acker (2015, p. 6) compartilha da mesma posição de Carreiro, “o aparato se coloca à mostra, muitas vezes evidencia o fazer cinema e condiciona o olhar do espectador com mais ênfase do que nas obras que não têm essa característica. Há uma ruptura na construção da narrativa (vê-se a câmera, tessitura da imagem, mobilidade técnica), porém isso não se traduz em mais liberdade ao espectador: o olhar é fortemente direcionado”; Jacques Rancière (2014, p. 17), ao escrever sobre a emancipação do espectador, afirma que o espectador, está longe de ser passivo, isto é, ele também atua, ele observa, seleciona, compara, interpreta; o espectador é um interpretador ativo do espetáculo oferecido a ele, munido de sua vivência e experiência, o espectador coloca tudo em jogo no processo de interação do olhar.
5. Acker (2015, p. 11) observa: “A fruição com os filmes de horror ocorre de maneira peculiar, especialmente nas obras problematizadas neste texto. Os found footage simulam documentário, amadorismo, usam câmeras frenéticas, trêmulas, enfatizam o estranho, o violento, o sobrenatural das narrativas que apresentam. Ao abordar o tremido na fotografia, Raymond Bellour traz observações peculiares que podem ser usadas para se pensar o fenômeno no cinema: ‘O tremido não diz: eu sou a realidade, no qual é preciso acreditar; tampouco diz: sou a ausência da realidade. Ele propõe uma realidade duplicada por um afastamento em relação a si mesma: um signo reconstruído, um signo de arte que procura exprimir uma pulsão do corpo inscrevendo-se no tempo que se tornou visível. Esta é a magia do tremido: apreender um efeito do real, sem nunca se passar pela realidade’ (BELLOUR, 1997, p. 105).”
6. Tradução minha.
7. A Cinemateca Brasileira, durante esta pandemia de 2020, vive um dos seus momentos mais críticos. Os funcionários da instituição estão sem receber salários desde abril e nenhuma parcela do orçamento de 12 milhões para o ano vigente foi repassada.
8. Uma definição de desktop documentary é proposta pelo próprio Lee em seu website.

REFERÊNCIAS

- ACKER, Ana Maria. O dispositivo no cinema de horror found footage. *Lumina*. v. 9, n. 9, p. 1-17, 2015.
- AUMONT, Jacques. Da cena à tela, ou o espaço da representação. In: AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. Tradução: Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 139-166.
- BAZIN, André. A evolução da linguagem cinematográfica. In: BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. Tradução: Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 66-81.
- CARREIRO, Rodrigo. A câmera diegética: clareza narrativa e legibilidade documental em falsos documentários de horror. *Anais do XXII Encontro Anual da Compós – Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*. Salvador: Compós, 2013a. p. 1-15. Disponível em: http://www.compos.org.br/data/biblioteca_2088.pdf. Acesso em: 11 jul. 2020.
- CARREIRO, Rodrigo. Elogio da imperfeição: [Rec] e a câmera diegética em falsos found footage de horror. *Anais do XXXVI Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*. Manaus, Intercom, 2013b, p. 1-15. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2013/resumos/R8-1326-1.pdf>. Acesso em: 11 jul. 2020.
- CARROLL, Noël. *The philosophy of horror: or, paradoxes of the heart*. New York: Routledge, 1990.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DIE Pest in Florenz. Direção de Otto Rippert. Alemanha: Decla-Bioscop AG, 1919. 1 DVD. (92 min).
- HELLER-NICHOLAS, Alexandra. *Found footage horror films: fear and the appearance of reality*. Jefferson: McFarland & Company, 2014.
- HOLOCAUSTO Canibal. Direção de Ruggero Deodato. Itália: F.F Cinematografica, 1980. 1 DVD. (95 min).
- IN THE JUNGLE: The Making of Cannibal Holocaust. Direção de Michéle De Angelis. Itália: Alan Young Pictures, 2003. 1 DVD (58 min).
- JENKINS, Henry; et al. *Confronting the challenges of participatory culture: media education for the 21st century*. Cambridge: MIT Press, 2009.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. 5.ed. Campinas: Papirus, 2010.
- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.
- [REC]. Direção de Jaume Balagueró. Espanha: Castela Producciones, 2008. 1 DVD (78 min).
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 4.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- ZANINI, Claudio Vescia. A cultura participativa no cinema de horror contemporâneo: apontamentos sobre o found footage. *Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*. Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, p. 343-366, 2016.

10

“MAS TALVEZ FOSSE SEU CORAÇÃO, AFETADO, SEGUNDO ELES, PELA GRIPE”: A SOBREVIVÊNCIA À PANDEMIA DE 1918 EM *MRS DALLOWAY*, DE VIRGINIA WOOLF

MARIA RITA DRUMOND VIANA

Universidade Federal de Santa Catarina
m.rita.viana@ufsc.br

Completam-se cem anos desde que o mundo viu acabar a última onda de uma das mais assustadoras pandemias da era moderna: popularmente conhecida como gripe espanhola, a pandemia de 1918-1920¹ teve um efeito devastador em todo o mundo e vem sendo lembrada de forma mais intensa nos últimos meses em função da emergência da Covid-19. Essa busca por paralelos, sejam eles na história ou nas artes, parece partir de um desejo de fazer sentido nos momentos de crise e de medo e toma forma tanto em reportagens da grande mídia, como o belíssimo especial do UOL em “Como há 100 anos” (TAJRA e MARINS, 2020), quanto da mídia mais especializada, como o artigo para o museu Wellcome Collection “A gripe espanhola e a representação da doença” (MEIER, 2019)², em que são examinadas pinturas de Egon Schiele, Gustav Klimt e Edvard Munch. Tais movimentos são conhecidos e fazem parte do que Charles Rosenberg analisa como uma “dramaturgia das epidemias”, como veremos. No entanto, proponho aqui que seja talvez igualmente, ou mesmo mais importante, pensar no que acontece após o momento epidêmico a quem sobrevive a esses e outros cataclismos.

É bem provável que em suas famílias, leitores e leitoras, haja pessoas em quem a memória da Gripe Espanhola ainda sobreviva por meio de relatos de pais ou irmãos mais velhos. A pandemia alcançou todos os continentes, deixando um total estimado entre 50 e 100 milhões de mortos (JOHNSON; MUELLER, 2002, p. 105-115), a maior parte deles

jovens na faixa de 21 a 30 anos. Minha avó materna não tinha nem nascido quando a Gripe chegou ao Brasil, mas o medo foi passado para ela de forma viva o suficiente, mesmo no interior de Minas Gerais, para que ela, por sua vez, o passasse para mim, que sempre lhe pedia para contar histórias de antigamente. Além dos “causos de vó”, um local privilegiado onde essa recriação imaginativa do passado fica registrada é, obviamente, nas diversas literaturas nacionais dos países afetados pela pandemia – o que, no caso da “espanhola”, são praticamente todos, como mostra a figura 1:

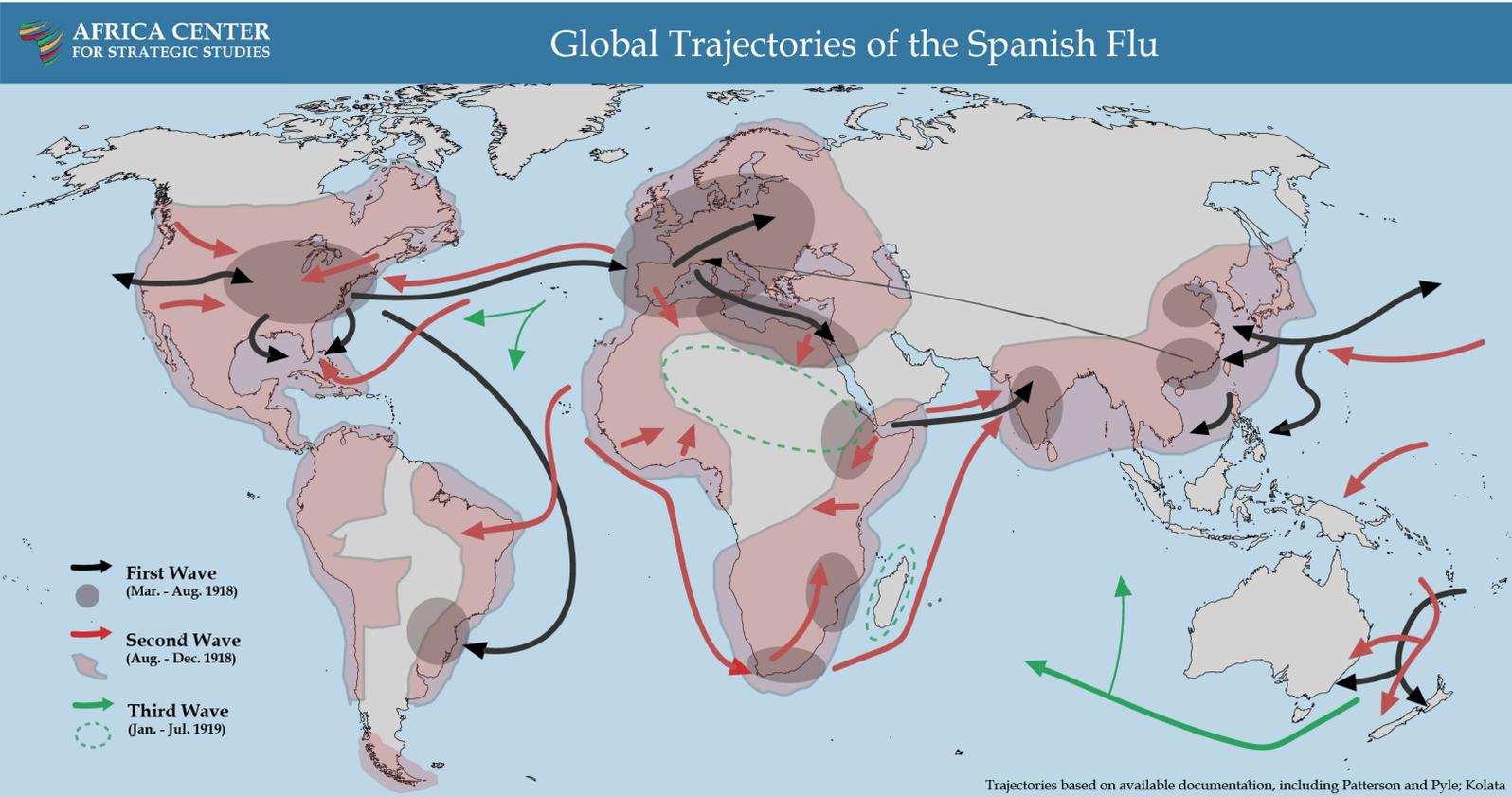


FIGURA 1
 TRAJETÓRIAS GLOBAIS DA GRIPE ESPANHOLA, COM INFORMAÇÕES RECENTES SOBRE OS EFEITOS NA ÁFRICA³

Assim como os cavaleiros do apocalipse são quatro, embora não seja ainda (espero!) o fim dos tempos, as epidemias não vieram desacompanhadas: se hoje vemos também uma crise econômica (que, para tantos, já traz a fome) cavalcando ao lado da peste, a gripe de 1918 veio na retaguarda da Grande Guerra (1914-1918), coincidindo durante os meses de março de 1918, o início da primeira onda da pandemia, a 11 de novembro de 1918, dia do anúncio do armistício no fronte ocidental. Por considerar os desdobramentos dos cataclismos duplos da guerra e da gripe, *Mrs Dalloway*⁴, romance publicado pela inglesa Virginia Woolf em 1925, torna-se uma importante janela por

onde se enxergar como a literatura representa a sobrevivência a ambos em um dia “em meados de junho” de 1923 e é o assunto deste capítulo.

Assim como é clara a xenofobia da insistência em chamar o atual Sars-Cov2 de “vírus chinês” (FELLETT, 2020), a doença causada pelo vírus da influenza A H1N1 em 1918-19 também foi apelidada de gripe “espanhola” não porque se originou na Espanha ou porque matou mais ali, mas porque o governo daquele país, que se manteve neutro durante toda a Primeira Guerra Mundial, não censurava seus meios de comunicação como os governos dos países combatentes. Livre das pressões para não baixar ainda mais o moral da população como parte do esforço de guerra, a imprensa espanhola pôde, portanto, noticiar desde a eclosão inicial da epidemia o número de infectados e mortes e dar a devida cobertura à crise de saúde. Dado que nos jornais espanhóis circulavam informações sobre a pandemia que não estavam disponíveis em jornais de outros países, os casos ibéricos ganharam destaque e a gripe tornou-se “espanhola”.

No entanto, como no “causo de vó”, muito da lembrança dessa gripe ficou confinada às esferas privadas, sem grande reconhecimento público e governamental, diferentemente de sua contemporânea, a guerra. Um dos primeiros livros a trazer a história da “*influenza de 1918*” para um público mais amplo, escrito pelo historiador Alfred Crosby em 1989, 70 anos depois da epidemia, é intitulado justamente “A pandemia esquecida” (CROSBY, 2003). John M. Barry, outro importante estudioso responsável pela divulgação do conhecimento histórico sobre essa gripe, também notou sua menor presença na literatura:

A doença sobreviveu na memória mais do que em qualquer literatura. Quase todas as pessoas que eram adultas durante a pandemia estão mortas agora. As lembranças permanecem apenas na mente de quem ouviu histórias sobre como a mãe perdeu o pai, como um tio ficou órfão, pessoas que ouviram uma tia dizer: “Foi a única vez que vi meu pai chorar” (BARRY, 2020, p. 7469).

O interesse sobre 1918 reacendeu depois do surto de sars em 2002, levando a nova edição do livro de Crosby em 2003 e, especialmente, durante pandemia de gripe suína em 2009, que foi causada principalmente pelo mesmo vírus influenza A da “espanhola”, acrescido da designação do ano: H1N1/09. Esse tipo de comparação e análise retrospectiva faz parte do já mencionado fenômeno da “dramaturgia das epidemias”, originalmente descrita por Rosenberg em 1989 e que domina seu livro de 1992, cujo objetivo, indicado pelo próprio título (ROSENBERG, 1992), é explicar as epidemias como fenômeno central da história da medicina.

A resposta inicial ao “incidente epidêmico como evento dramático” (ROSENBERG, 1992, p. 280) é precedida por um presságio, um acontecimento menor cuja

importância só será entendida em retrospecto e que Rosenberg ilustra com o chute no rato morto dado pelo médico Dr. Bernard Rieux n'A peste (1947) de Albert Camus. Os estágios seguintes, descritos como atos de uma peça de teatro, são enumerados como Ato 1: Revelação progressiva, quando as evidências (em termos de doentes e mortos) vão se acumulando até ficarem inegáveis; Ato 2: Gestão da aleatoriedade, em que se buscam explicações porque algumas pessoas são acometidas e outras não, sendo que a susceptibilidade pode ser entendida tanto por razões constitucionais (“uma pessoa de saúde frágil”) ou comportamentais (especialmente quando associada a “vícios” como consumo de álcool, maus hábitos de higiene, etc); Ato 3: Negociação da resposta pública, em que medidas de saúde pública são propostas, com variados graus de aceitação; e, por fim, o Ato 4: Arrefecimento e retrospecto, em que a diminuição da incidência (seja como resultado das medidas de saúde pública, seja como parte da evolução natural da doença) leva ao fim daquele evento epidêmico que passa a servir, então, como parâmetro de comparação com epidemias do passado e possíveis epidemias do futuro. Esse tipo de julgamento retrospectivo, muitas vezes moral, é o que orienta perguntas sobre o “‘impacto duradouro’ de incidentes específicos e que ‘lições’ foram aprendidas” (ROSENBERG, 1992, p. 287).

Priscilla Wald revisa Rosenberg em sua proposta de uma “narrativa do surto epidêmico”, cujo foco na figura do “paciente zero” como personagem misterioso transforma a dramaturgia em história de detetive e outros gêneros romanescos e cinematográficos (WALD, 2008, p. 27). A despeito dessa atualização, que inclui os filmes de invasão alienígena, o recorte temporal de Wald continua marcando como ponto final da narrativa a diminuição de novos casos. A inclusão do que acontece com sobreviventes das epidemias, em especial daqueles cujo estado geral de saúde se vê temporária ou permanentemente afetado, costuma aparecer somente como parte de estudos dentro do paradigma que vem sendo identificado pelos *Disability Studies* ou mesmo *Crip Theory* na crítica anglófona⁵. Essa nova guinada crítica tem como ponto de partida as ciências humanas e propõe que sejam repensadas as fronteiras entre os conceitos de saúde, doenças crônicas, deficiências e as vidas das pessoas afetadas direta ou indiretamente. Considerar os relatos de sobreviventes da varíola, epidemia que devastou a França no século XIX, seria, para uma estudiosa da área, uma nova forma de “entender o impacto social das epidemias na história. Posto de outra forma, talvez o ato final do drama epidêmico de Rosenberg fosse menos anticlimático se fossem admitidos ao palco atores com deficiências” (KUDLICK, 2014, p. 185).

A consideração sobre a vida de pessoas pós-surto, mais que uma lista de sequelas da epidemia em seus corpos, imunodepressão na aids, a cegueira na varíola, ou as atrofia na poliomielite, permite extrapolar um modelo exclusivamente patológico, que coloca toda a ênfase em fatores como causas, sintomas, modos de transmissão,

cura ou morte e cujas protagonistas humanas limitam-se praticamente só a cientistas, governantes, médicos e seus doentes. Tal “narrativa da epidemia” tende à sua própria perpetuação, já que:

Sua circulação através de gêneros e mídias faz com seja ao mesmo tempo reflexo e princípio estruturante de relatos científicos e jornalísticos, das representações de surtos de doenças transmissíveis na literatura e no cinema, e mesmo na proliferação contemporânea de estudos históricos acerca do papel central das doenças infecciosas na história da humanidade (WALD, 2008, p. 26).

Se para os estudiosos da história das epidemias, a inter-relação dos discursos científicos, jornalísticos e as artes e mídias criativas é estrutural, isso ainda não é tão óbvio para grande parcela do público leigo. Em seu recém-publicado estudo sobre a pandemia de 1918 e as literaturas anglófonas do período entreguerras, Elizabeth Outka declara sua intenção de “investigar um mistério modernista: por que a pandemia de influenza de 1918-1919, extremamente mortal como foi, aparece tão raramente nas literaturas britânica, irlandesa e estadunidense do período?” (OUTKA, 2020, p. 1), uma percepção já apontada por Barry, entre outros. A essa estranha ausência a autora compara a importância central da Primeira Guerra para as mesmas literaturas, no momento contemporâneo a ambas a gripe e guerra e posteriormente. Em sua recente biografia do Rio de Janeiro nos anos 20, *Metrópole à beira-mar* (2019), Ruy Castro ressalta a interligação das duas tragédias em seu prólogo, intitulado “O carnaval da guerra e da gripe”, cujo ímpeto assim justifica: “Poucas semanas antes, estávamos a milímetros da morte. Agora já eram as vésperas de 1919. Quem sobreviveu não perderia por nada aquele Carnaval” (CASTRO, 2019, p. 21). Diferentemente da literatura brasileira, cuja representação da guerra em relação à gripe é, para Castro⁶, inversamente proporcional às anglófonas de um modo geral, sobre as produções culturais inglesas prevalece uma percepção de que a “Grande Gripe” é pouco mais que um epílogo mal-afortunado da “Grande Guerra” – o prego final no caixão da ilusão de progresso de uma sociedade cuja devastação T.S. Eliot viria a retratar poeticamente em *The wasteland* (1922), traduzido pela primeira vez no Brasil como *A terra inútil* (ELIOT, 1956).

O enredo de *Mrs Dalloway*, assim como o outro clássico modernista da mesma década, o *Ulisses* (1922) de James Joyce, desenrola-se ao longo de um só dia, em “meados de junho” (nada da precisão do 16 de junho do contemporâneo irlandês), no centro borbulhante da metrópole londrina. A passagem do tempo é marcada de forma inexorável pelas badaladas do Big Ben, sempre audível pelas diversas personagens, em cujas mentes leitores passam a habitar, por maior ou menor tempo, ao longo da narrativa. As horas, o primeiro título que Woolf tinha dado para o romance em com-

posição, servem como princípio estruturante da prosa experimental da autora, que dispensa capítulos e divisões explícitas em episódios.

Muito pouco, em termos de grandes eventos, acontece nessa “quarta-feira de junho” à sua protagonista-titular: a Sra. Dalloway, pronome de tratamento e sobrenome que ganha após seu casamento com o parlamentar Richard Dalloway, vai às compras pela manhã. Em seu caminho, cruza com diversas figuras, conhecidas, desconhecidas e mesmo anônimas, algumas das quais ela reencontra, ao final do dia, na festa que oferece em sua casa, razão pela qual precisava das flores que sai pra comprar no início do enredo. Há, no entanto, outra personagem principal no romance: trata-se do jovem Septimus Warren Smith, cuja perambulação por Londres também acompanhamos por meio da focalização da narrativa em suas ações e pensamentos.

As formas como os destinos de Clarissa e Septimus estão ligadas é uma questão já bastante explorada pela crítica literária, sendo indicada, mesmo, na introdução que Woolf acrescenta a uma nova edição americana de *Mrs Dalloway*, publicada em 1938. Quase sempre reimpressa em edições contemporâneas, inclusive em traduções, a introdução relembra o processo de criação do romance anos antes e declara: “na primeira versão, Septimus, que mais tarde é concebido como o seu duplo, nem sequer existia; (...) originalmente, a Sra. Dalloway deveria se matar, ou, talvez, simplesmente morrer no fim da festa” (WOOLF, 2013, p. 200). “Concebido como seu duplo”, o fim trágico por suicídio de Septimus dá-se por uma transferência do destino que caberia inicialmente a Clarissa, mas a ligação entre os dois, que nunca se conhecem e talvez apenas se avistem nas ruas, é intensa e central para a concepção do romance.

Woolf é uma arquiteta cuidadosa de suas obras e podemos ver como ela planeja esse aspecto estrutural do romance, dessa vez em seu diário, em 19 de junho de 1923: “Quero oferecer a vida & a morte, sanidade & insanidade; quero criticar o sistema social & mostrar seu funcionamento, em seu momento mais intenso”. Como um jogo de espelhos, é necessário que as duas personagens principais se articulem para revelar diferentes partes do sistema social que Woolf busca criticar e em sua complementaridade, elas também revelam muito sobre si mesmas, por refletirem-se mutuamente. Embora associemos Clarissa aos primeiros termos dos pares de comparação (ela seria a vida e a sanidade) e Septimus aos segundos (a morte e a insanidade), parece-me mais correto pensar que eles se encontram, em diferentes momentos da narrativa, em pontos ao longo de um contínuo entre sanidade e insanidade e entre vida e morte, embora o homem mais jovem morra e a mulher mais velha viva e que um completa o outro (em carta Woolf viria a declarar, anos depois da publicação do romance: “Até onde me lembro, a personagem de Septimus em *Mrs Dalloway* foi inventada para completar a personagem da Sra. Dalloway; eu não teria como passar tudo o que eu queria dizer sobre ela sem ele”) (WOOLF, 1979, p. 36).

As duas personagens estão ligadas também em seu status de sobreviventes das calamidades-gêmeas que mudaram, para sempre, suas vidas e de toda a sociedade em que vivem. Há em *Mrs Dalloway* uma diferença, senão de ênfase, certamente de explicitação, entre o *status* de Septimus como sobrevivente da Grande Guerra e a situação de Clarissa. Essa característica do romance da escritora inglesa e publicado nos anos 20 é condizente com a tendência, ressaltada pelos diversos estudiosos já citados, de uma maior representação da Guerra como o grande trauma do período entre os países combatentes europeus. Embora não seja, em sua primeira aparição no enredo, descrito como alguém que servira no exército, a palidez e “um ar atemorizado, instilando temor até mesmo em perfeitos estranhos” (WOOLF, 2017b, p. 34) já marcam Septimus como um elemento irritante, alguém que não se encaixa bem entre os demais transeuntes. Pouco depois de sua apresentação nos termos acima, ganhamos acesso aos pensamentos da personagem pela técnica narrativa conhecida como “fluxo de consciência” ou “discurso indireto livre”, muito usada por Woolf, e podemos perceber como, para o veterano, a guerra não tinha realmente acabado:

E o carro ficou ali parado, com as cortinas baixadas, e elas tinham um estampado curioso, como uma árvore, pensou Septimus, e essa gradual convergência de tudo, diante de seus olhos, para um único centro, como se algum horror houvesse chegado quase à superfície e estivesse prestes a irromper em chamas, deixou-o aterrorizado. O mundo tremia e oscilava e ameaçava irromper em chamas. Sou eu quem está impedindo o trânsito, pensou (WOOLF, 2017b, p. 69).

A passagem do carro oficial desencadeia as mais diversas reações nas testemunhas em Bond Street, todas curiosas para saber que figura importante estaria lá dentro e porque motivo, mas Septimus se fixa no detalhe da cortina e se volta para dentro de si. Provavelmente ainda afetado pelo gatilho psicológico do estouro do escapamento do carro, cujo som também chama a atenção de Clarissa minutos antes, o jovem revive naquele momento prosaico o trauma da guerra, o perigo constante das bombas, sempre prestes a explodir e fazer com que o mundo tremesse e irrompesse em chamas. Nessa e em outras cenas, o veterano de guerra é mostrado em toda sua dificuldade de readaptação à vida civil e ao momento do pós-guerra⁷.

Tanto o estado atual de Septimus quanto seu passado são representados pelos pontos de vista de vários personagens ao longo do romance, deixando claro seu status de veterano da Primeira Guerra. Menções específicas à Guerra aparecem com regularidade na narrativa e várias referências permitem a clara identificação inclusive de onde ele lutara e de sua carreira, como no trecho abaixo, em que destaque tais pontos de identificação:

Lá nas *trincheiras* a mudança que Mr. Brewer desejava quando aconselhou o futebol se produziu instantaneamente; ele desenvolveu virilidade; foi promovido; atraiu a atenção, na verdade a afeição de seu oficial, de nome Evans. (...) Quando Evans foi morto, logo antes do *armistício*, na *Itália*, Septimus, longe de mostrar qualquer emoção ou reconhecer que ali estava o fim de uma amizade, congratulou-se por sentir muito pouco e muito sensatamente. A guerra o ensinara. Era sublime. Tinha atravessado todo o espetáculo, a amizade, a *guerra europeia*, a morte, fora promovido, ainda não tinha 30 anos e estava destinado a sobreviver. Estava bem ali. As últimas *bombas* não o acertaram. Olhava-as explodindo com indiferença. (...) Pois agora que tudo havia se acabado, *a paz estava assinada e os mortos enterrados*, ele tinha, principalmente ao anoitecer, esses súbitos assaltos de medo (WOOLF, 2019, p. 101).

Há uma incongruência entre o homem que se alistara voluntariamente e que olhava as bombas “explodindo com indiferença” e aquele que, de retorno à vida civil em seu país natal, se sobressalta ao ser chamado pela própria mulher. Essa diferença é menos óbvia para ele mesmo, constantemente assombrado pelo passado (e por Evans) como está, mas Lucrezia não reconhece como seu marido aquele homem sentado no banco do Regent’s Park, que vê como covarde: “mas Septimus tinha lutado; ele era corajoso; ele não era Septimus agora” (WOOLF, 2017a, p. 25).

É muito mais sutil a representação do “antes e depois” de Clarissa. A primeira menção à sua mudança ocorre logo no início do romance, quando Clarissa é avistada pelo vizinho Scrope Purvis, que nota “um toque de pássaro nela, de gaio, azul-esverdeado, leve, vivaz, embora estivesse com mais de 50 anos, e muito pálida *desde a doença*” (ênfase minha). Diferentemente da experiência de guerra de Septimus, não é dado a quem lê o romance muito a saber sobre a doença de Clarissa, embora ela seja mencionada algumas vezes e embora seus efeitos marquem, indelevelmente, a rotina da protagonista, como veremos.

De volta à consciência de Clarissa, logo após esse breve encontro com Purvis, descobrimos que o badalar do Big Ben, apesar de sua imensa familiaridade com o som (ela morava em Westminster, nos arredores do parlamento e sua torre), era sempre capaz de afetá-la, produzindo um efeito de “uma parada indescritível; uma suspensão”, efetivamente uma arritmia. O monólogo interior de Clarissa é revelador e traz, no inglês: “but that might be her heart, affected, as they said, by influenza”. Antes mesmo de Outka, Jane Fisher já tinha feito a conexão de que “a proximidade de alusões à guerra e à gripe conectam a doença de Clarissa à pandemia de 1918, especialmente para o público original do romance em 1925, para quem a pandemia de gripe de 1918 continuava a ecoar em suas vidas privadas, como atestam cartas, diários e rituais de luto” (FISHER, 2010, p. 80).

A percepção de que se trata de uma gripe específica é aparente na opção de tradução da mais recente edição brasileira de *Mrs Dalloway*, feita pela dupla Thaís Paiva e Stephanie Fernandes, que traz: “ou talvez fosse só o coração dela, alguma sequela da gripe espanhola, diziam” (WOOLF, 2020, p. 18). Vale cotejar com as duas outras traduções recentes já citadas, de Tadeu e Bottman, respectivamente: “mas podia ser o seu coração, afetado, diziam, pela *influenza*” e “mas podia ser o coração dela, afetado, disseram, pela gripe”. A despeito do certo estranhamento que o termo italiano causa em quem lê a tradução de Tadeu nos dias de hoje, a gripe “espanhola” também era conhecida como “influenza hespanhola”, na grafia da época, como podemos ver em cartum de 1918, em que a continuidade de guerra e gripe nas representações culturais fica inegável:

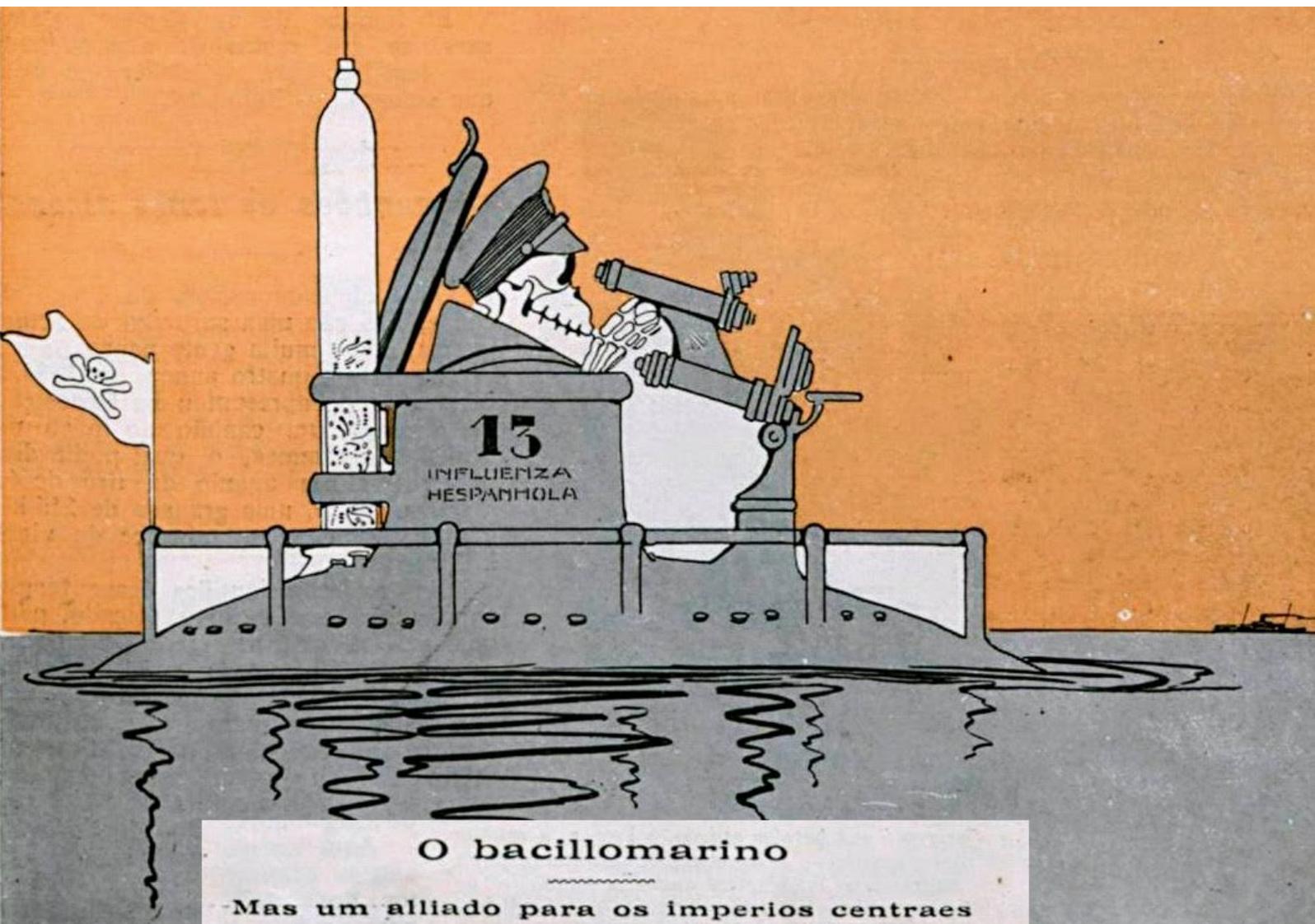


FIGURA 1
REPRODUÇÃO DE CARTUM DA REVISTA A CARETA DE 05/10/1918⁸

Ao deixar o “diziam” para o fim do período, aquelas tradutoras outorgam mais autoridade ao discurso médico, que não se vê interrompido pela especificação do sujeito. Além disso, ao trazerem também o jargão de “sequela”, fica estabelecido o desdobramento da infecção gripal, aguda, no estado geral de saúde de Clarissa, uma condição crônica decorrente da gripe original e que a marca como sobrevivente.

O comprometimento das funções do coração mesmo após a melhora dos sintomas da gripe não era incomum entre sobreviventes da pandemia de 1918. Barry usa o exemplo da cidade estadunidense de Cincinnati para ilustrar algumas das estatísticas disponíveis:

O comissário de saúde de Cincinnati, dr. William H. Peters, disse na reunião da Associação Americana de Saúde Pública, quase um ano após a epidemia, que “frases como ‘não estou me sentindo bem’, ‘não tenho o entusiasmo habitual’, ‘não saio de casa desde que tive a gripe’ tornaram-se comuns”. As agências de saúde pública de Cincinnati examinaram 7.058 vítimas da gripe desde o fim da epidemia e descobriram que 5.264 precisavam de assistência médica; 643 delas tiveram problemas cardíacos, e um número extraordinário de cidadãos proeminentes que tiveram gripe morreu repentinamente no início de 1919 (BARRY, 2020, p. 7446).

Um alto oficial da Cruz Vermelha, em relatório de março de 1919, explicou que “a epidemia de gripe não apenas causou a morte de 600 mil pessoas, como também deixou um rastro de pessoas com a vitalidade reduzida... colapsos nervosos e outras sequelas que agora ameaçam milhares” (BARRY, 2020, p. 7446). Embora a terminologia tenha mudado nos últimos 100 anos, já estão sendo publicados diversos estudos que destacam a relação da Covid-19 com o surgimento de várias outras condições, entre as quais podemos destacar justamente as “alterações neuropsiquiátricas” avaliadas por um grupo de médicos e pesquisadores em recentíssimo estudo de julho de 2020. Assim como o “colapso nervoso” e diversas outras sequelas descritas de formas menos rigorosas por médicos do início do século XX, já se pode declarar que “os dados clínicos preliminares indicam que a síndrome respiratória aguda grave por infecção de coronavírus 2 (SARS-CoV2) está associada a doenças neurológicas e neuropsiquiátricas” (PETERSON et al., 2020, np.) O acometimento do coração já foi também assunto de editorial da edição de cardiologia do *Journal of the American Medical Association* no final do mês de março, em que são apresentados diversos estudos sobre essa relação, inclusive com o desenvolvimento de miocardite entre pacientes sem doença cardiovascular preexistente (BONOW et al., 2020, p. 751).

Se a expectativa do badalar do Big Ben nas ruas de Londres ressalta como o coração de Clarissa poderia ter sido afetado pela pandemia de 1918, outro aspecto dos efeitos duradouros da gripe é vivido na intimidade do quarto: o ritual de descansar no

meio do dia isola a personagem no sótão da casa, onde passa a dormir todos os dias e noites. Para Outka, há também na reclusão ao quarto do sótão a repetição do trauma (OUTKA, 2020, p. 114) da fase aguda da infecção e a própria cama, com seus lençóis “imaculados, firmemente esticados numa larga faixa branca de lado a lado. Estreita, cada vez mais estreita, ficava sua cama” (WOOLF, 2017a, p. 33), lembra um túmulo, enquanto que o vestíbulo da casa, quando Clarissa retorna ao lar para seu repouso, “estava frio como uma cripta” (WOOLF, 2017a, p. 30). A lembrança da morte, publicamente visível em memoriais de guerra espalhados pelo centro de Londres, vê-se transposta para a esfera privada, pelo menos para aquela sobrevivente da gripe.

O isolamento de Clarissa é vivido em termos que a desvestem de sua função de mãe e esposa, de Sra. Dalloway: “Como uma freira se recolhendo ou uma criança explorando uma torre, ela subiu a escada (...). Lá estava um vazio no coração da vida; um quarto no sótão. As mulheres deviam tirar seus belos trajes. Ao meio-dia deviam se despir” (WOOLF, 2019, p. 40). É interessante a mudança súbita para a terceira pessoa do plural: embora tenhamos aqui o ritual de uma pessoa – marcada também por seus privilégios de classe, como uma casa grande suficiente para ter um quarto disponível no sótão e mesmo a possibilidade de fazer essa pausa todos os dias, sem falar nos “belos trajes”, como o chapéu amarelo de plumas – o uso do plural indica que se trata de um ritual compartilhado por uma gama de sobreviventes de doenças debilitantes.

A exclusão dos homens dessa sociedade já é trazida à mente com a menção a freiras, reforçada também pelos lençóis, “imaculados” e que levam à comparação de que “não conseguia se livrar de uma virgindade que sobrevivera ao parto e que grudava nela como um lençol” (WOOLF, 2017a, p. 33). Ao se ver excluída do almoço com Lady Bruton, a Sra. Dalloway sabe que não é vista como igual pela aristocrata e que o “estigma da invalidez” (FISHER, 2012, p. 86) é ainda maior em relação às mulheres:

os maridos tinham dificuldade em persuadir as esposas, e de fato, por mais devotados que fossem, eles mesmos secretamente ficavam em dúvida sobre o interesse dela [Lady Bruton] em mulheres que volta e meia se punham no caminho dos maridos, impediam-nos de aceitar cargos no estrangeiro e tinham de ser levadas ao litoral no meio do ano parlamentar para se recuperar de alguma gripe (WOOLF, 2019, p. 123).

Estigmatizado por Bruton, o isolamento, ou nos nossos termos atuais, o distanciamento social, de esposas como Clarissa, que se torna necessário durante o curso da doença e como sua consequência por tempo ilimitado mesmo após a recuperação, é visto como um entrave às tarefas mais masculinas de legislar e governar a nação. No entanto, o enclausuramento (para trazer de volta a imagem da freira) da personagem

no quarto do sótão possibilitam uma pausa da agitação constante das ruas movimentadas da metrópole. Fisher considera que esses estados de isolamento “tradicionalmente desvalorizados, proporcionam distância epistemológica e clareza” (FISHER, 2012, p. 33) e que o quarto da doente, mais que um espaço de invalidez, pode ser visto como um local de aprendizado nas obras de autoria feminina:

As autoras de narrativas sobre a pandemia de 1918 também sugerem fortemente que há algo construtivo e não apenas destrutivo, no final das contas, na natureza de doenças e enfermidades para quem as sobrevive. De forma extremamente oposta ao impacto desastroso da Primeira Guerra Mundial, a pandemia de 1918 teve, em última análise, um impacto generativo inesperado nas personagens mais diretamente envolvidas, tornando-as mais corajosas, reflexivas e focadas no futuro. Tais essas narrativas ressaltam, enfim, não apenas uma alteração de papéis de gênero, mas também a natureza mutável da própria subjetividade, em resposta à destruição ligada a guerras e doenças (FISHER, 2012, p. 36).

Mrs Dalloway retrata em mais de uma forma a continuidade das trajetórias de Clarissa Dalloway e de Septimus Warren Smith como sobreviventes, respectivamente, da Guerra e da Gripe, anos depois dos “atos finais” de ambas. Na parte final do romance, a reflexão desencadeada pela notícia do suicídio de Septimus opera uma mudança em Clarissa, que se distancia do espaço público da sala e de sua função como anfitriã e *socialite* para isolar-se em outro quarto. Sozinha, ela considera a “loucura” (sua e de Septimus) e renova seu desejo de viver. Trata-se aqui de uma inversão da continuidade do trajeto que ambos traçam no mapa do centro de Londres. Embora Clarissa em nenhum momento encontre-se pessoalmente com o seu duplo, seus caminhos se completam, dado que ambos se movimentam na direção sul-norte: ele parte para o Regent’s Park do mesmo ponto em que ela encerra sua caminhada matinal (CUDDY-KEANE, 2020, p. 222). Quando Septimus interrompe sua vida, Clarissa pode continuar a sua, ao reconhecer no jovem um tipo de alma-gêmea e na velha senhora da casa em frente, um futuro possível:

Era fascinante, com as pessoas ainda rindo e gritando na sala de estar, observar essa velha senhora, indo, muito calmamente, deitar-se. Agora ela fechou a cortina. O relógio começou a bater. O jovem tinha se matado; mas ela não o lamentava; com o relógio batendo as horas, uma, duas, três, ela não o lamentava, com tudo isso acontecendo. Pronto! a velha senhora tinha apagado as luzes! a casa inteira estava agora no escuro, com tudo isso acontecendo, repetiu ela, e lhe chegavam as palavras: Não mais temas o calor do sol. Ela devia voltar para eles. Mas que noite extraordinária! Ela se sentia, de alguma maneira, muito como ele – o jovem que se matara. Sentia-se feliz

por ele tê-la acabado; por tê-la jogado fora enquanto eles continuavam vivendo (WOOLF, 2017a, p. 188).

Ao seguir o fluxo de consciência de Clarissa nesse instante de isolamento do burburinho da festa, a narrativa possibilita que Clarissa seja capaz de entender a motivação de Septimus e sua condição mental melhor que seus próprios médicos. Woolf também ressalta como experiência da doença pode mudar como nós pensamos sobre nós mesmos em “Sobre estar doente”, publicado em periódico no ano seguinte a *Mrs Dalloway*. Nesse ensaio, que considero central à obra da autora, é demonstrado espanto por não haver mais romances sobre as várias enfermidades a que está sujeito o corpo humano, “[c]onsiderando quão comum é a doença, quão terrível é a mudança espiritual que ela traz, quão espantosos, quando as luzes da saúde se apagam, são os países ignotos que são então revelados, quais ermos e desertos da alma uma simples gripe torna visíveis” (WOOLF, 2015, p. 67). O que será que a Covid-19 vai tornar visível para a nossa sociedade – e será que seremos capazes, a exemplo das escritoras da pandemia de 1918, de tornarmo-nos pessoas mais corajosas e reflexivas após seu arrefecimento?

NOTAS

1. Embora o ano de 1919 seja considerado o fim da epidemia na maior parte do mundo, houve lugares em que ela persistiu ou retornou até 1920, segundo Johnson e Mueller (2002, p. 107).
2. Esta e todas as traduções do inglês sem indicação específica de tradutor/a são de minha autoria.
3. Fonte: Africa Center for Strategic Studies, 2020.
4. O uso ou não do ponto após “Mrs” do título varia dependendo do país de publicação (Reino Unido ou Estados Unidos) e da edição. Das quatro traduções brasileiras recentes utilizadas neste capítulo, somente a de Tomaz Tadeu para a Autêntica mantém a convenção britânica, que eu também adoto quando cito o original da Hogarth Press.
5. Há, obviamente, estudos que consideram diversos aspectos das “deficiências”, com abordagens multidisciplinares e de crítica à própria designação de deficiência, visível, por exemplo, na força teórica e do ativismo de comunidades surdas no Brasil (ver, por exemplo, Stroebel, 2008). Só não nos parece haver, em português, uma equivalência mais próxima dessa área de estudos como uma escola de pensamento mais coeso dentro das humanidades e por isso foi mantida a designação em inglês. Na filosofia, o livro de Roberto Parmeggiani foi traduzido recentemente para a Editora Nós como *Desabilidade* (2018), mas o termo não parece ter sido adotado de forma mais ampla, aparecendo em busca da base da SciELO, em apenas três artigos em busca de 10 de julho de 2020.
6. Ele compara: “Apesar disso, a literatura brasileira não produziu nenhum texto significativo sobre a guerra. Aliás, a consequência mais notável da mobilização no front doméstico se deu no... futebol” (p. 14) com obras de Pedro Nava (p. 19), menção a Olavo Bilac (p. 20) e mesmo a marchinha assinada por Pierrot (provavelmente Bastos Tigre), que incitava “Quem não morreu na Espanhola/ quem dela pôde escapar/ não dê mais tratos à bola/ toca a rir, toca a brincar” (p. 21).
7. Na verdade, entreguerras, mas em 1923, o tempo presente do romance, a Segunda Guerra ainda não parecia como uma continuação quase inevitável da Primeira, que tinha sido vendida pelo presidente americano Woodrow Wilson em 8 de janeiro de 1918, como “a guerra para acabar com todas as guerras”.
8. Fonte: *Careta*, 1918. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=083712&pasta=ano%20191&pesq=hspanhola&pagfis=20554>. Acesso em: 08 out. 2021.

REFERÊNCIAS

AFRICA CENTER FOR STRATEGIC STUDIES. Lessons from the 1918-1919 Spanish Flu pandemic in Africa. 13 maio 2020. Disponível em: <https://africacenter.org/spotlight/lessons-1918-1919-spanish-flu-africa/>. Acesso em: 5 jun. 2020.

BARRY, John M. *A grande gripe: a história da gripe espanhola, a pandemia mais mortal de todos os tempos*. Tradução: Alexandre Raposo *et al.* edição digital. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2020.

BONOW, Robert O. *et al.* Association of coronavirus disease 2019 (COVID-19) with myocardial injury and mortality. *JAMA Cardiology*, v. 5, n. 7, p. 751-753, 2020.

CARETA, n. 541, 1918, p. 16. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=083712&pasta=ano%20191&pesq=hespanhola&pagfis=20554>. Acesso em: 6 jun. 2020.

CASTRO, Ruy. *Metrópole à beira-mar: o Rio moderno dos anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

CROSBY, Alfred W. *America's forgotten pandemic: the influenza of 1918*. 2. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

CUDDY-KEANE, Melba. Experiencing the modernist storymind: a cognitive reading of narrative space. In: JAMES, David (ed.). *Modernism and close reading*. Oxford: Oxford University Press, 2020.

ELIOT, Thomas Stearns. S. *A terra inútil*. Tradução: Paulo Mendes Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1956.

FELLET, João. "Vírus chinês": como Brasil se inseriu em disputa geopolítica entre EUA e China sobre pandemia. 19 mar. 2020. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-51963251>. Acesso em: 6 jun. 2020.

FISHER, Jane Elizabeth. *Envisioning disease, gender, and war: women's narratives of the 1918 influenza pandemic*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2012.

JOHNSON, Niall; MUELLER, Juergen. Updating the accounts: global mortality of the 1918-1920 "Spanish" influenza pandemic. *Bulletin of the History of Medicine*, v. 76, n. 1, p. 105-115, 2002.

JOYCE, James. *Ulysses*. Paris: Sylvia Beach, 1922.

KUDLICK, Catherine. Smallpox, disability, and survival in nineteenth-century France: rewriting paradigms from a new epidemic script. In: BURCH, Susan; REMBIS, Michael (eds.). *Disability Histories*. Chicago: University of Illinois Press, 2014, p. 185-200.

MEIER, Allison. *Spanish flu and the depiction of disease*. 16 out. 2019. Disponível em: <https://wellcomecollection.org/articles/XabLWhAAACEAnUH2>. Acesso em: 3 jun. 2020.

OUTKA, Elizabeth. *Viral modernism: the influenza pandemic and interwar literature*. Nova York: Columbia University Press, 2020.

PARMEGGIANI, Roberto. *Desabilidade*. São Paulo: Editora Nós, 2018.

PATERSON, Ross *et al.* The emerging spectrum of COVID-19 neurology: clinical, radiological and laboratory findings. *Brain: a journal of neurology*. Publicação eletrônica *ahead of print* em 8 jul. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/brain/awaa240>. Acesso em: 8 jul. 2020.

ROSENBERG, Charles. *Explaining Epidemics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

TAJRA, Alex; MARINS, Carolina. *Como há cem anos*. 2020. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/reportagens-especiais/ao-superar-35-mil-mortes-covid-19-se-torna-mais-letal-que-gripe-espanhola-no-brasil/#como-ha-100-anos>. Acesso em: 7 jun. 2020.

WALD, Priscilla. *Contagious: cultures, carriers, and the outbreak narrative*. Durham: Duke University Press, 2008.

WOOLF, Virginia. *The letters of Virginia Woolf, vol. 5 1932-1935*. Ed. Nigel Nicolson e Joanne Trautmann. Nova York: Harcourt Brace, 1979.

WOOLF, Virginia. *Mrs Dalloway*. Tradução: Tomaz Tadeu. 2. ed., Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Tradução: Claudio Alves Marcondes. São Paulo: Companhia das Letras, 2017b.

WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Tradução: Denise Bottmann. 2ª reimp, Porto Alegre: L&PM, 2019.

WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Tradução: Stephanie Fernandes e Thaís Paiva. São Paulo: Editora Antofágica, 2020.

WOOLF, Virginia. Sobre estar doente. In: TADEU, Tomaz (ed., org.). *O sol e o peixe*. Tradução: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 67-86.



DE FLORES E DRAGÕES

GABRIEL ALBUQUERQUE

Universidade Federal do Amazonas
gasalbuq@gmail.com

QUESTÕES PRÉVIAS

Na década de 80, não era simples adquirir livros se você era um adolescente em Manaus. Contudo, por volta de 1986, era possível adquirir algumas obras em duas boas livrarias e os livreiros eram gentis, conheciam seus clientes, faziam recomendações de títulos e, numa dessas conversas, fui informado sobre uma editora que fazia circular um informativo chamado *Primeiro Toque* (Editora Brasiliense) contendo resenhas de obras (poesia, ficção, não ficção) que auxiliavam na escolha de títulos que a própria editora mandava para os assinantes. A partir daí, minha vida de jovem leitor se abriu para muitas possibilidades: Jack London, J. D. Salinger, Jack Kerouac, Ryu Murakami, Alice Ruiz, Raduan Nassar, Paulo Leminski, Hilda Hilst e um jovem escritor que eu não conhecia. Chamava-se Caio Fernando Abreu e publicara naquela editora o livro *Morangos mofados* (1982). Amargando o desencanto diante de utopias que as gerações dos anos 60 e 70 viram ser abandonados ou postos em dúvida (desbunde, contracultura, a força da flor...) mediante um projeto político que as elites e a ditadura brasileiras construíram a ponto de, reverberando ainda hoje, levar ao poder um genocida, *Morangos Mofados* é revelador quando, desde o conto de abertura, demonstra a falibilidade dos diálogos e a impossibilidade de nos entendermos. É uma consciência autoral que atravessa todo o livro, anunciando um caminho que o autor vinha construindo desde *O ovo apunhalado* (1975). Essa consciência trabalha com formas dialogadas do conto, arrisca uma sintaxe estranha à tradição da narrativa brasileira de base realista ou regionalista e não parece ter medo do vocabulário que

nomeia a corporalidade. Tínhamos então o seguinte quadro de valor sócio geográfico: o jovem leitor em Manaus buscava compreender o autor nascido no Sul.

Tempos depois, chegaria às minhas mãos *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988), livro de Caio Fernando Abreu que melhor traduziu o medo diante da morte quando do ápice da ocorrência da aids no Brasil. Quem perdeu amigos durante o ápice de acometimentos por HIV, quem apavorado diante da possibilidade de ser infectado fez exames de prova e contraprova, quem viu as formas de exclusão impostas aos/às portadores/as do HIV saberá do que falo.

Mas *Os dragões não conhecem o paraíso* se constrói como obra para além do adoecimento e da morte, abrindo espaço para se discutir a incomunicabilidade entre os que vivem nas grandes cidades e também para os que vivem nas províncias, trazendo à luz o medo como um tema, apontando de maneira discreta formas de sobrevivência diante da intolerância. É possível, a partir desse ponto, propor algumas formas de aproximação entre o momento em que o HIV aparece no Brasil, pondo fim a certa liberdade sexualmente experimentada nas décadas de 70 e 80 como também o momento em que vivemos quando já não são os “comportamentos de risco sexual” que nos condenam ao medo da morte, mas um vírus cuja manifestação nos leva a viver a experiência do distanciamento social e o desamparo diante da possibilidade de que haja uma segunda onda da Covid-19, causando um número maior de mortes para além das 80.120 mortes registradas no Brasil até o dia 21 de julho de 2020 (MINISTÉRIO DA SAÚDE, 2020).

OS GIRASSÓIS E OS JASMINS

Assim como vinha fazendo desde *Morangos Mofados* (1982), Caio Fernando Abreu constrói *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988) estabelecendo uma série de relações entre os contos que, muitas vezes, parecem trazer os mesmos personagens para o primeiro plano, deixando ao leitor a impressão de que o autor trabalhou durante certo tempo com tema e variações. Nessa linha, é possível estabelecer relações de similitude quanto ao diálogo telefônico em “Pela passagem de uma grande dor” (MM – *Morangos mofados*) e “A outra voz” (DNCP – *Os dragões não conhecem o paraíso*), quanto ao encontro entre diferentes masculinidades em “Terça-feira gorda” (MM) e “O rapaz mais triste do mundo” (DNCP) ou quanto ao realismo amargo em “Os sobreviventes” (MM) e “Dama da noite” (DNCP). Impõe-se, aqui, uma observação: se a consciência da perda das ilusões é a mola propulsora de MM, para além das ilusões perdidas, a própria existência está em curso de perda em DNCP, daí sua tonalidade predominantemente melancólica. Contudo, em que pese tanto a consciência autoral quanto o desencanto

das personagens não se perde de vista a possibilidade redentora do afeto. A fim, talvez, de permitir que o leitor respire com certo alívio ao longo dos contos de DNCP, Caio Fernando Abreu auxilia quase professoralmente na nota de abertura do livro:

Se o leitor quiser, este pode ser um livro de contos. Um livro com 13 histórias independentes girando sempre em torno de um mesmo tema: amor. Amor e sexo, amor e morte, amor e abandono, amor e alegria, amor e memória amor e medo, amor e loucura. Mas se o leitor também quiser, este pode ser uma espécie de romance-móvil. Um romance desmontável onde essas 13 peças talvez possam completar-se, esclarecer-se, ampliar-se ou remeter-se de muitas maneiras umas às outras, para formarem uma espécie de todo. Aparentemente fragmentado mas, de algum modo suponho completo (ABREU, 1988, p. 3).

Generosamente, o autor dá as dicas: 1) o livro pode ser lido tanto como um conjunto de contos quanto como um “romance-móvil”. Abreu faz menção a uma terminologia própria às artes plásticas. Móviles são objetos artísticos, considerados esculturas móveis e se tornaram mais conhecidos a partir dos objetos criados pelo artista plástico Alexander Calder. Ao tratar de esculturas, somos, geralmente, levados a pensar na estatuária com seu valor de representação realista passando por gregos, romanos, chegando à Renascença e sendo desestruturada a partir do Séc. XIX. A arte de Calder, ainda que considerada uma forma de expressão escultórica, traz um elemento modificador, o movimento no/do objeto escultórico. Daí passar-se a chamar os móveis de arte cinética, ou seja, a que admite o movimento como um de seus elementos constitutivos. O conceito de arte cinética, bastante aplicado entre os anos 30 e 50 do Séc. XX, quando relacionado à literatura, aponta para a possibilidade de considerarmos que há “movimento” no conjunto que o livro (DNCP) apresenta. Em outras palavras: se há movimento na arte escultórica moderna, é possível estabelecer uma relação de mobilidade entre os contos. E assim como o emprego de conhecimentos da matemática, da engenharia e da física contribuíram para a criação dos objetos cinéticos, levando-se em conta o equilíbrio, a estrutura das partes que os compõem e os efeitos ópticos por eles causados quando expostos ao vento e à luz, os contos de DNCP, quando considerados pelo olhar do leitor, poderão revelar diferentes possibilidades formais e estruturais; 2) são contos de amor que leremos, sendo esse (caso aceitemos de pronto a assertiva de Abreu) o seu ponto de equilíbrio temático enquanto morte, loucura, sexo, medo, abandono, alegria e memória seriam aspectos desse núcleo temático como partes estruturantes de um móvil.

Não se pode negar que alguns dos contos de DNCP guardam uma promessa de felicidade de que os dois exemplos fortes são “Mel e girassóis” e “Pequeno Monstro”.

No primeiro, dá-se o encontro entre um casal em férias durante o verão. Os símbolos da alegria estão espalhados ao longo de toda a narrativa: o sol, as noites cálidas de verão, o mar, os momentos de descanso, porém toda essa aura de beleza e encantamento é, vez ou outra, levemente anuviada pelas histórias prévias de ambas as personagens, pois têm clareza de que o encontro será nada mais, nada menos, que um hiato nas suas existências marcadas por experiências amargas que são, no máximo, sugeridas para não nublar por completo o ambiente solar ao qual a mulher e o homem se entregam. Além dessa consciência da falibilidade do amor, a mulher toma cuidados porque “afinal, estavam de férias. E livres, mas esse maldito vírus impõe prudência”. Além do céu nublado de suas existências, esse casal, em especial a mulher, lembra-se dos perigos que o HIV representa.

Já em “Pequeno monstro”, ainda que haja o ambiente solar (a narrativa se passa em uma casa de praia durante as férias de verão) as personagens não parecem dispostas a quebrar a predominante má vontade que, no início, permeia a narrativa, tensionada, de um lado, pelos pais e, de outro, pelo filho que se autodenomina Pequeno Monstro. Explica-se a nomeação por duas forças complementares. A primeira se deve ao fato de que, adolescente, Pequeno Monstro está inconformado com o próprio corpo “que tinha começado a crescer para todos os lados, de um jeito assim meio louco. Pernas e braços demais, pelos nos lugares errados, uma voz que desafinava igual de pato”. Já a segunda diz respeito ao gosto por confrontar os pais, afastar-se das demais pessoas e demonstrar, movido pela insatisfação consigo, a insatisfação com os outros. Essa “marra” se quebra com a chegada de um primo, Alex – atenção aos nomes – que simplesmente ignora a atitude de Pequeno Monstro e, de quebra, ainda lhe ensina alguns fatos da vida. Ao final do conto, o primo parte para cursar medicina em Porto Alegre enquanto o adolescente começa a entrar no mundo dos homens, reconhecendo a si mesmo como pessoa e não mais como monstro, ou seja, embora tenha consciência de si, o adolescente passa por um processo de crescimento ao encontrar o primo e constrói, a partir desse encontro, uma maneira outra de interagir consigo e com os que o cercam.

O aspecto solar e idílico dessa narrativa poderia simplesmente predominar, fechando esse verão de revelações, mas, novamente, ainda que de maneira conciliadora, Caio Fernando Abreu nos coloca diante da experiência amorosa que não parece ter tempo para perdurar, para se fixar uma vez que, como flores, os amores, nessas narrativas, estão destinados ao fenecimento. Um dado interpretativo de interesse para esse momento da leitura por mim proposta é a ocorrência das flores em ambos os contos. Em “Mel e girassóis”, as flores aparecem desde o título e o girassol passa a ser uma das comparações de que se valerá a mulher para designar o homem que, ela suspeita, começa a

amar. Em “Pequeno Monstro”, a flor assume um valor noturno: “embaixo daquela lua enorme, o cheiro enjoativo dos jasmims entrando pela janela aberta...”. Esse ambiente noturno é não só propício às reflexões de Pequeno Monstro, mas, também, apelo erótico e metáfora para a falta de conhecimento sobre si mesmo (os jasmims abrem à noite). Se os girassóis são diurnos e se conectam à experiência vivida às claras pelo homem e pela mulher na praia, os jasmims são noturnos e abraçam as angústias e aprendizagens do adolescente instruído pelo primo mais velho. Essa educação erótica e sentimental é promessa de que o adolescente poderá trilhar outros caminhos – “aí ele contou que a Mãe tinha falado que andava pensando em me mandar estudar em Porto Alegre” (ABREU, 1988, p. 133). O primo Alex também sairá da pequena cidade onde mora com a mãe, irá estudar medicina em Porto Alegre, especializando-se em psiquiatria e, nesse ponto, atente-se para a escolha por medicina uma vez que não se trata apenas do desejo de ascensão social, mas da vontade que Alex tem de “ser um grande médico desses modernos que curam a cabeça dos outros pra deixar todo mundo feliz o tempo todo pra sempre sem nenhuma culpa” (ABREU, 1988, p. 133). O fato de que Alex escolhe a medicina, sendo ele alguém que ensina sobre o amor entre iguais a Pequeno Monstro, aponta para a possibilidade de que a “cura” se dá pela superação da ignorância.

Quando escreveu *Os dragões não conhecem o paraíso*, Caio Fernando Abreu já deveria ter observado, e vivido, muito do que a síndrome da imunodeficiência adquirida causava de medo, de segregação e de culpa. Seu trabalho de observador e de portador da imunodeficiência adquirida levou à escrita dos contos de modo que esse amplo painel que o autor nos apresenta é também fruto de uma vivência que, não sendo necessariamente pessoal, está ligada à forma como a heteronormatividade lidou com o HIV, uma “doença de gays”. A dinâmica amorosa em “Mel e Girassóis” aponta um tanto para isso; o casal pode se abraçar, pode demonstrar afeto, permite-se dançar até alta madrugada enquanto os dois rapazes de “Pequeno Monstro” permitem-se o afeto apenas em espaços privados.

A julgar pelos livros da coleção Terramarear, lidos por Pequeno Monstro, pela menção à cantora Maysa e a Elvis Presley, o conto se passa entre 1955 e 1960. Um período culturalmente rico no Brasil, tendo como seu painel sociopolítico os anos JK. Essa memória cultural ecoa em “Mel e girassóis” uma vez que o casal menciona, entre outras tantas referências, canções de Nara Leão e João Gilberto. Em outras palavras: estamos em dois momentos muito ricos do Brasil, ao tempo de “Pequeno Monstro”, está posta a mudança de costumes presente nas menções a Presley e Maysa e, ao tempo de “Mel e girassóis”, narrado em período posterior, como comprova a referência ao vírus HIV, o Brasil começa a criar políticas públicas a fim de diminuir a vulnerabilidade social de diferentes grupos. Neste último caso, poderá haver coincidência com o ano

de lançamento de *Os dragões não conhecem o paraíso*, 1988, um ano fundamental para se compreender a ocorrência do HIV e as formas de manifestação do vírus em terras brasileiras. Segundo dados do Ministério da Saúde, em 1988:

- No Brasil, uma portaria assinada pelo ministro da Saúde, Leonardo Santos Simão, passa a adotar o dia 1º de dezembro como o Dia Mundial de Luta contra a aids.
- Morre o cartunista Henrique de Souza Filho, o Henfil, aos 43 anos, em decorrência da aids.
- É criado o Sistema Único de Saúde.
- O Ministério da Saúde inicia o fornecimento de medicamentos para tratamento das infecções oportunistas.
- É diagnosticado o primeiro caso de aids na população indígena.
- Os casos notificados no Brasil somam 4.535 (MINISTÉRIO DA SAÚDE, 1988).

Ainda que a literatura de Caio Fernando Abreu lide com certo realismo, a fatura dos contos não opera com dados que comprovam os desdobramentos que o adoecimento causado pelo HIV causou entre os brasileiros. Não se trata tão só da morte de artistas, gays ou não, vitimados pela imunodeficiência, mas de uma forma de adoecimento que atingiria diversas populações como os indígenas, mulheres grávidas e crianças. O grau de severidade quanto à contaminação e mortalidade acabava por desmentir a ideia de que somente homossexuais eram grupo de risco enquanto eram, na verdade, vítimas preferenciais daí que as medidas para a criação do SUS, hoje tão atacado, dão as condições necessárias para que se construíssem redes de atendimento aos doentes por meio de testes e fornecimento de medicamentos para tratar infecções oportunistas. Porém, se a dimensão dramática que a imunodeficiência alcançou em terras brasileiras se manifesta nos dados oficiais de forma fria, na literatura, essa dimensão alcança um patamar estético que não poupa os leitores.

A DAMA DA NOITE...

Entre os contos que compõem *Os dragões não conhecem o paraíso*, provavelmente “Dama da noite” é o que mais ficou conhecido pelo público que não era necessariamente leitor de Caio Fernando Abreu. Parte dessa fama se deveu à adaptação teatral feita pelo ator gaúcho Gilberto Gawronski, amigo do escritor, dando vida à personagem que, na adaptação teatral, aparece como uma drag queen enquanto, no conto, define-se como “uma mina meio coroa, porra-louca demais” ou “Mulher pirada e meio

coroa”. A peça ficou em cartaz durante 15 anos e viria a marcar época ao criar uma atmosfera na qual o público se reconhecia ao se considerarem os riscos representados pelo HIV. Muito da encenação deverá ter captado os aspectos mais dolorosos e dramáticos (emprego a palavra em seu sentido teatral) do conto. A ambiência não é estranha a outras narrativas de Abreu; em “Dama da Noite”, como já insinuado pelo título, é a atmosfera noturna dos bares que prevalece e, mais que isso, a narração em primeira pessoa na qual essa mina-mulher-pirada-meio coroa dialoga com um rapaz “Inocente porque nem sabe que é inocente”. Nesse monólogo no qual o leitor presume as respostas do rapaz às sentenças da Dama, pululam informações que situam a narrativa nos anos 80 do Séc. XX, mais precisamente na cidade de São Paulo: dark, o gosto por vestir preto, o corte de “cabelo arrepiadinho”, a menção às camisas Mr. Wonderful, o filme *Veludo Azul* (1986), estrelado por Isabela Rossellini e, parte das referências acadêmicas próprias ao pós-moderno, a ideia de simulacro.

Predomina na narrativa a busca de Dama definir-se e definir o outro com quem dialoga tendo de permeio um conjunto temático relacionado ao que ela define como a “roda gigante”, uma metáfora para como ela vê a vida da qual se sente apartada uma vez que parece ter desaprendido “a linguagem que eles usam para se comunicar quando rodam assim e assim por diante nessa roda gigante. Você tem um passe para a roda gigante, uma senha, um código, sei lá” (ABREU, 1988, p. 83). Desde o parágrafo de abertura, esse é o elemento central dessa fala monológica que presume um diálogo. É a busca do ato de comunicação que se impõe no discurso de Dama e retira o “boy” do conforto dado pela juventude e pelo sentimento de pertencer a um grupo. Distantes na idade e na maneira de ver o mundo que os cerca, Dama ensina ao “boy” aquilo que, ela sabe, irá chegar também a ele. Nesse ponto, a inocência precisa ser questionada e o processo empregado por Caio Fernando Abreu consiste em um jogo de perguntas feitas ao rapaz. Dama vai preparando o terreno para que o monólogo abarque gradualmente aspectos da existência ainda estranhos ao inocente:

Assim: deixa a vida te lavar a alma, antes, então a gente conversa. Deixa você passar dos 30, 35, ir chegando nos 40 e não casar e nem ter esses monstros que eles chamam de filhos, casa própria nem porra nenhuma. Acordar no meio da tarde, de ressaca, olhar sua cara arrebetada no espelho. Sozinho em casa, sozinho na cidade, sozinho no mundo. Vai doer tanto, menino (ABREU, 1988, p. 85).

A começar pelo processo de envelhecimento, Dama vai pedagogicamente apresentando ao rapaz um mundo estranho àquele no qual ele habita. Parte desse estranhamento consiste em chocar. Desde o vocabulário que oscila entre a agressividade

calculada até ao enlevo poético, Dama constrói um percurso que busca mostrar como se forjam socialmente formas de exclusão que vão desde a vulnerabilidade econômica à perda de referências afetivas, portanto, o amor só poderá aparecer como um simulacro cuja contraface verdadeira é o sexo obtido por meio de dinheiro: “Quanto custa? Me diz que eu pago. Pago bebida, comida, dormida. E pago foda também, se for preciso” (ABREU, 1988, p. 84).

Nesse universo no qual tudo se define pelo mascaramento social, aqui aplicado menos à pessoa e mais à persona, a exclusão acontece porque Dama vem de um mundo no qual as utopias se perderam. No curto espaço de ocorrência do conto, vai-se de pouco em pouco conhecendo as referências da “mina meio coroa e porra-louca demais”, à exceção de o que ela faz para sobreviver, pois ela não o revela. Ainda que não haja clara alusão às perdas que o Brasil pós-abertura vai colecionando no campo social, há amargura nas constatações de Dama: “a gente teve a ilusão, mas vocês chegaram depois que mataram a ilusão da gente” (ABREU, 1988, p. 86) ou “Já nasceu de camisinha em punho, morrendo de medo de pegar aids. Vírus que mata, neguinho, vírus do amor. Deu a bundinha, comeu cuzinho, pronto: paranoia total” (ABREU, 1988, p. 86), ou ainda “amor mata amor mata amor mata”. (ABREU, 1988, p. 87). Sendo um livro cujas narrativas tratam predominantemente do amor, DNCP associa, nessas passagens de “Dama da Noite”, algumas das preocupações transversais à obra de Caio Fernando Abreu tendo na constatação da perda das utopias seu aspecto mais veemente e, nesse livro em especial, a perda da vida em consequência da aids. Parte do móbil contístico ou do romance desdobrável, a morte aqui comparece como uma força com a qual as personagens estão em constante confronto. Em “Dama da Noite”, esse confronto é muito claro a partir do diálogo sobre a morte, quando Dama pergunta ao “garotão” se ele já presenciou a morte, sendo que, ela mesma, Dama, associa-se à morte como uma *femme fatale*: “Eu sou a dama da noite que vai te contaminar com seu perfume venenoso e mortal. Eu sou a flor carnívora e noturna que vai te entontecer e te arrastar para o fundo de seu jardim pestilento” (ABREU, 1988, p. 87).

Mais que tudo, essa declaração é uma das formas como Dama se apresenta ou vê a si mesma sendo que a postura *fatal* é um dos aspectos que compõe uma persona múltipla a desdobrar-se diante do leitor. Tendo consciência de que seu lugar de fala é o de quem, sobrevivendo em uma grande cidade, paga pelo que for preciso, Dama se sabe excluída seja pela falta da plena juventude, seja porque ela acredita que o amor, ainda que associado à morte, é possível: “eu ainda sou babaca, pateta e ridícula o suficiente para estar procurando O Verdadeiro Amor” (ABREU, 1988, p. 84). Essa procura pelo Verdadeiro Amor (as maiúsculas remetem tanto ao aspecto próprio das formas substantivas quanto a uma dimensão romântica) não perde de sua visada a noção de

valor material porque, segundo Dama “é assim que as coisas são: ca-pi-ta-lis-tas, em letras góticas de neon” (ABREU, 1988, p. 84). Como se pode ver, ao contrário do que se possa imediatamente pensar, não se trata apenas de uma personagem em busca de amor ou de alguém que desmerece a noção de amor romântico, mas de uma persona comprimida entre a possibilidade de realização da experiência amorosa e a consciência da falibilidade desse desejo.

Assim como a flor da qual recebe o nome, Dama da Noite vive na escuridão noturna, mas tem clareza de que o dia virá e, pedindo a jaqueta ao boy, ela sai de cena sabendo que, lá fora, faz “um puta frio” e lança nesse momento a última possibilidade de definição para si mesma, “uma criança assustada” como todos que, durante a pandemia de HIV, isolavam-se por medo, por exclusão, por falta de acolhimento. Será que estamos distantes desse sentimento de perda, medo e exclusão, sabendo que a pandemia que assola o Brasil e o mundo em 2020 ainda não acabou porque, sequer, temos clareza de como a Covid-19 se comporta?

...E OS DRAGÕES.

Os elementos pré-textuais de *Os dragões não conhecem o paraíso*, a começar pela capa concebida pelo artista plástico Guto Lacaz, que mostra um homem em queda livre sobre círculos concêntricos, deixam entrever o terreno em que o leitor irá pisar uma vez que, após a nota de abertura com as orientações dada por Caio Fernando Abreu, está a dedicatória feita a escritores, escritoras, poetas, artistas plásticos, atores, cenógrafos, cantores, pesquisadores e professores de literatura, enfim, um conjunto de pessoas dedicadas, de algum modo à arte. E todas essas pessoas estão mortas. A expressão “à memória de” está conectada à declaração final da dedicatória “À Vida, any way”. Se a morte se apresenta ao leitor desde a dedicatória e está sugerida pela vertiginosa capa, é a vida que fecha essa dedicatória “seja como for”. E, muito provavelmente, a escolha temática pelo amor justifique perguntar “onde está, ó morte, tua vitória”?

Sendo a linha temática predominante em DNCP, o amor surgirá, como já dito, associado a outros temas. No conto de abertura “Linda, uma história horrível”, o amor surge numa difícil conversa entre mãe e filho. A matéria narrada vai deixando ver que se trata de uma volta à casa de origem, à casa da família, em uma cidade gaúcha inventada por Caio Fernando Abreu, o Passo da Guanxuma, mencionado em outros contos do livro. Esse encontro, cheio de sugestões e silêncios, é assistido apenas por uma cadela velha e doente, Linda. A mãe, também velha e um tanto ranzinza, inspeciona o filho, “muito mais magro” e se preocupa porque “diz que tem umas doenças novas aí, vi na tevê. Umas pestes”. A tríade formada pela mãe, pela cadela e pelo filho doente,

posta em um ambiente onde tudo se esgarça e envelhece, situa o leitor em um plano que é o das perdas existenciais (vida, saúde, juventude) e sociais conforme sugerido pela folha de jornal que encobre uma rachadura no vidro do basculante da cozinha: “País mergulha no caos, na doença e na miséria”. Há duas dimensões aí que merecem consideração, a do público e a do privado. Na dimensão pública, estão as notícias dadas pelo jornal e pela TV, mas esse mergulho no caos, na doença e na miséria alcança a dimensão pessoal e se manifesta na forma como os três personagens nos são apresentados. A mãe não quer contato com a filha e com o genro por considerá-los soberbos, o filho se desloca de São Paulo para Passo da Guanxuma a fim de dizer à mãe que é portador daquela doença nova e a própria mãe constata o nível de solidão em que todos se encontram: “Tua avó morreu só. Teu avô morreu só. Teu pai morreu só, lembra?”.

O senso comum considera o fenômeno do morrer uma experiência solitária. De fato, a experiência de morrer é intransferível e inenarrável, porém as formas como os processos de adoecimento e morte se dão podem estar plenas de solidariedade e de companhia. Se o Brasil dos anos 80 do Séc. XX, ao enfrentar a epidemia de aids estava mergulhado no caos, na doença e na miséria, não é menos verdade que essa frase seja aplicável ao ano de 2020 quando, em 28 de julho, havia se chegado a 88.017 mortes confirmadas e sem um posicionamento claro do estado brasileiro para contenção da pandemia por Covid-19. Temos, portanto, uma situação de vulnerabilidade social e de derrelição existencial na qual não importa se a arte imita a vida ou se esta é um espelho daquela.

No que diz respeito à derrelição, os contos de abertura e fechamento do livro são exemplares. Em “Linda, uma história horrível”, a derrelição não poupa nenhuma das personagens e, ao final, temos o filho sozinho na sala decadente da casa paterna, acariciando as manchas que se espalham sobre o peito e chamando a cadela Linda para perto de si; ele com sarcoma de Kaposi e ela, com sarna enquanto a mãe, no início da narrativa exibe ceratoses. Já em “Os dragões não conhecem o paraíso”, caminhamos por um terreno que não é estranho a Caio Fernando Abreu cujo sabido gosto pelo oculto não raro aparece em alguns de seus contos seja de forma explícita, seja de forma velada.

O conto que dá título ao livro se abre com uma citação retirada do Livro das Mutações e, após a dedicatória a Marion Frank, menciona “os dragões de Alex Flemming”, artista plástico cuja elaboração visual para estação Sumaré do metrô, em São Paulo, é provavelmente, sua obra mais conhecida. A menção aos dragões no Livro das Mutações diz respeito ao hexagrama, Ch’ien, o criativo, representação daquilo que origina a vida, sendo associado ao céu que, derramando a chuva, fecunda a terra. Essa força criativa, impulsionadora e masculina é o elemento de abertura do Livro das Mutações

e sua parte inicial, mas em DNCP está posto na abertura do último conto. Essa inversão, tão criativa quanto curiosa, conecta-se tanto à ideia de arte como romance-móvil (a citação a Alex Flemming retoma a associação entre artes plásticas e literatura) quanto à ideia de mutação, indicando que o conto final não é necessariamente um fim, mas parte de um conjunto de peças intercambiáveis entre si.

Contudo tratamos de derrelição e se faz necessário retomar a matéria narrada na qual um homem solitário confessa receber a visita de um dragão que permanece com ele por algum tempo. O conto consiste em explicar a alguém com quem esse homem solitário fala (em última instância o leitor) como é que esse ser mitológico se comporta e como é conviver com ele. Dado importante: “Os dragões são invisíveis, você sabe. Sabe? Eu não sabia. Isso é tão lento; tão delicado de contar - você ainda tem paciência?” (ABREU, 1988, p. 141). Em se tratando de um homem solitário, que confessa ser uma pessoa banal, a imagem do dragão seria como seu oposto. Majestoso, mítico, cuspidor de fogo, o dragão é uma figura mitológica que ocorre tanto no Ocidente quanto no Oriente, ora personificando o mal (o dragão morto por São Jorge, por exemplo), ora personificando a grandeza e o bem como consta na mitologia chinesa. Trata-se, pois, de uma imagem contraditória tanto quanto complexa da qual não podemos afastar o tempo em que o conto foi escrito.

Durante os anos 80 do Séc. XX, era comum uma sentença bem-humorada entre a comunidade gay: um dragão sempre deixa uma unha à mostra. A frase fazia referência aos que não tinham feito o *outing* ou, canhestamente, buscavam disfarçar a orientação sexual. Sempre dita em um contexto de humor essa frase pode ser lida como um chiste, a declaração bem humorada que se manifesta sobremodo como “forma inteligente de lidar com a dor e o sofrimento e ainda tirar prazer disto” (MORAIS, 2008, p. 118). Alinhando a sentença bem-humorada ao universo da narrativa de Caio Fernando Abreu, pode-se considerar, para além do aspecto místico comum ao conto em análise, uma dimensão que encontra suas origens no espaço em que ocorrem a derrelição e a morte: as frases debochadas de *Dama da Noite*, a atitude ranzinza da mãe em “Linda, uma história horrível” e a resposta da mulher ao amante covarde de “Sapatinhos vermelhos” comprovam isso. Mesmo na mais terrível das situações pelas quais passem as personagens, o humor se manifesta ainda que não necessariamente levando o leitor ao riso. Afinal, o conto que fecha DNCP lida com a complexidade e contradição própria à imagem do dragão.

Caminhando para um fechamento possível da leitura aqui proposta, não se deve fugir das relações estabelecidas entre os contos inicial e final. Se “Linda, uma história horrível” traz o confronto de três indivíduos com a morte, “Os dragões não conhecem o paraíso” coloca-nos diante da insólita metáfora representada no dragão que, a um só

tempo, é promessa de beleza e vida como também de perda, morte e derrelição. Provavelmente nasce daí a ideia de que os dragões “fogem do paraíso que nós, pessoas banais, inventamos (ABREU, 1988, p. 146)”. Havendo correspondência entre os dragões e os solitários, os doentes e os estranhos, estamos diante de uma representação da própria complexidade humana, livre na sua diversidade que independe de aprovação ou da promessa de um céu que tudo redime. Por fim, sem perder de vista o gosto de Caio Fernando Abreu pela beleza e pelo bom humor, digamos que, neste exato momento de dor e sofrimento que atravessamos, a literatura, ainda que os temas sejam amargos, opera com o prazer: flores e dragões se complementam.

REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. *Os dragões não conhecem o paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

ABREU, Caio Fernando. *Morangos mofados*. São Paulo: Agir, 1982.

MINISTÉRIO DA SAÚDE. Painel Corona Vírus Brasil. 2020. Disponível em: <https://covid.saude.gov.br/>. Acesso em: 21 jul. 2020.

MINISTÉRIO DA SAÚDE. História da aids. 1988. Disponível em: <http://www.aids.gov.br/pt-br/noticias/historia-da-aids-1988#:~:text=No%20Brasil%2C%20ouma%20oportaria%20assinada,o%20Sistema%20%C3%9Anico%20de%20Sa%C3%BAde>. Acesso em: 21 jul. 2020.

MORAIS, Marília Brandão Lemos. Humor e psicanálise. *Estudos de Psicanálise*. Belo Horizonte, n. 31, p. 114-124, out. 2008. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-34372008000100014&lng=pt&nrm=iso. Acessos em: 28 jul. 2020.

12

A PESTE DE CAMUS, DE PUENZO E A NOSSA: MEDO E DESAMPARO

IVONETE PINTO

Universidade Federal de Pelotas
ivonetepinto02@gmail.com

A última pandemia que exigiu isolamento no Brasil, a da gripe espanhola, aconteceu em 1918. Natural que mais de 100 anos depois o episódio venha se esfarelando na memória de sucessivas gerações. Portanto, não é de estranhar a dificuldade que temos em aceitar as drásticas mudanças provocadas pelo novo coronavírus. Nesse sentido, escrever este artigo enquanto acontece o isolamento é uma experiência absolutamente distinta e tensa. Nossa imersão em um texto reflexivo é de outra ordem, pois estamos o tempo todo, mesmo que inconscientemente, relacionando os fatos ao nosso contexto. E se temos como perspectiva real o risco mesmo da morte, esta convergência entre literatura e vida real nos soa estimulante, ainda que assustadora. A despeito de todas as metáforas contidas em *A Peste* (1947), de Albert Camus, há algo que grita de modo sufocado: amanhã poderemos estar contaminados; amanhã poderemos estar mortos.

Procuramos aqui estabelecer diálogo entre o livro de Camus, sua adaptação para o cinema e nossa realidade na pandemia. Somada a isso, a experiência de ter vivenciado o início da então epidemia em viagem à China (PINTO, 2020), nos deixa talvez com uma sensibilidade particular para o vertiginoso crescimento do vírus no Brasil e a certeza de que todos nós cumprimos o ofício de preservar a memória deste momento histórico. Uma memória coletiva, social e trágica, pois como defende Didi-Huberman (1998; 2017), quem escreve, quem registra, traz a memória de todos.

Os que defendem que neste momento, como medida terapêutica, deveríamos nos ocupar com entretenimento que nos faça esquecer, ou ao menos desligar a mente do que

acontece no mundo, ler *A Peste* agora deve parecer puro masoquismo. Sem querer removê-los da ideia, sugiro apenas conhecer esses números: as palavras *morte* e *morrer*, somadas, aparecem 100 vezes em *A Peste*, contra 98 vezes das palavras *viver* e *vida*. Isso teria significado algum, a não ser talvez um indício de que vida e morte têm o mesmo peso e ter medo da morte seria uma bobagem. Mas o próprio Camus reforça em algumas passagens do texto a gravidade da contaminação, quando o número de mortes dobra a cada dia. Disse ele que a epidemia perdera sua “eficiência matemática” quando os números começaram a cair e, enfim, os condenados à morte escapassem ao seu destino. São expressões fortes que o autor utiliza através de seu narrador e que acionam o sentimento mais imediato, que é o medo. Epicuro (341 - 271 a.C.) nos liberou desse medo ao dizer que enquanto a pessoa existe, a morte então não existe; e quando ela existe, a pessoa já não existe mais. Mas é possível, humanamente, termos esse distanciamento epicurista lógico-filosófico?

O CONTEXTO

Camus foi criticado por Jean-Paul Sartre, por não ter tido um engajamento maior na luta contra o nazismo, por não deixar claras as metáforas em *A Peste*, pois ele não teria sido explícito o suficiente sobre qual era o mal em questão. Como se o mal em questão fosse um só, que se pudesse restringir. Camus escreveu inspirado no caso real de uma epidemia de peste bubônica em Oran, na Argélia, e em narrativas sobre a Peste Negra, também conhecida como Peste Bubônica, que foi a pandemia mais devastadora de todos os tempos, na qual morreram cerca de 100 milhões de pessoas, tendo reduzido a população da Europa de 30% a 60% , entre os anos de 1347 e 1351. A figura do rato, portanto, é o poder do mal, pois que a bactéria se instala em roedores e pulgas, sendo que a mortalidade dos ratos é o prenúncio da peste. Mas de que ratos Camus está a falar? Não esqueçamos que o argelino é autor de outras obras que deveriam compor com *A Peste* um quadro da sua visão sobre o terror dos estados totalitários, sobre o absurdo, sobre *o outro*, em especial *O Estrangeiro*, que ganhou memorável versão para o cinema assinado por Luchino Visconti (1967).

A Peste não é dos romances mais autobiográficos de Camus; estes seriam *A Queda*, de 1956, e o inacabado *O Primeiro Homem* interrompido em função da súbita morte do escritor aos 46 anos. Mas há também elementos autobiográficos fáceis de identificar em *A Peste*, como os diálogos referentes à grande paixão do autor pelo futebol (Camus foi goleiro e a primeira entrevista que dá após ganhar o Prêmio Nobel de Literatura, em 1957, é em um estádio, durante uma partida de futebol). Como o personagem central, o médico Bernard Rieux, também era ateu. Mais do que isso, Camus foi um militante pela não existência de um deus. Diante do sofrimento humano, colocado no

limite em situações como uma epidemia que não poupa crianças, ele não podia aceitar que se invocasse a religião para explicar qualquer coisa. Antes, o absurdo se revelaria como propulsor desse mal. E quando vemos no livro que o personagem do padre é um jesuíta erudito, a quem Rieux respeita, nos ocorre que, daqui deste país tropical, nos restam apenas os pastores neopentecostais, ignorantes e fanáticos. Em comum entre as religiões de lá e de cá, há a crença na punição, no castigo divino e que só a fé pode curar. O paralelo entre religião e absurdo é proporcional no grau de irracionalidade. No Brasil, sem que precisemos entrar em detalhes quanto ao desgoverno atual, fomos assaltados por ambos.

O fato de Camus buscar como alter ego um médico e não um escritor como ele, nos faz pensar que se trata inclusive de um didatismo. Rieux diz com todas as letras que sua grande contribuição naquele momento seria “ser decente”, e ser decente significa fazer o seu trabalho. No caso, salvar vidas. Seria, talvez, complexo e menos plausível afirmar que escritores podem salvar vidas fazendo o seu trabalho. Já médicos são como santos.

Em outro nível de análise, além das questões filosóficas, seria imperioso inter-relacionar *A Peste* com a biografia de Camus ligada à sua condição de *outro*, pois ali entenderemos melhor as metáforas que Sartre não via.

Oran fica na Argélia, país da África do Norte, a segunda maior daquele país e importante como porto para o Mediterrâneo. É, à época do livro, uma cidade francesa, pois a Argélia foi colônia da França até sua independência em 1960. Camus, um argelino filho de pai francês e mãe de origem espanhola, escreveu o livro entre 1942 e 1947. Chegou a morar em Oran e descreve os cenários com alma. Dessa forma, o livro precisa ser visto como retrato de um contexto histórico, onde o colonialismo é o pano de fundo, tendo-se sempre em perspectiva que a população argelina é árabe. Há o fosso a separar pobres e ricos, o fosso étnico a separar franceses de árabes e por último, mas não menos importante, a religião que coloca cristãos e muçulmanos em campos opostos.

Camus expõe o mal-estar a partir de sua dupla experiência como marginalizado. Filho de estrangeiros, mas da classe operária urbana que sobrevivia com muitas dificuldades, foi morar em Paris a partir dos 25 anos (era solidário à causa da independência argelina, porém ao mesmo tempo contra o terrorismo que se insurgia como única forma de luta). Como francês na Argélia e como árabe na França, acumulou a vivência de estar num país ocupado durante a invasão nazista na França. Foi “o outro” em pelo menos dois sentidos. *A Peste* é, com essas duas dimensões, plena de metáforas sobre poder, ocupação, autoritarismo, fronteiras fechadas, terror, racismo e pobreza. Se a peste bubônica no livro atinge a todos, na vida real somos todos suscetíveis à Covid-19, mas há os que sofrem mais porque são marginalizados, desfavorecidos que

enfrentam o isolamento sem condições estruturais mínimas. Camus nunca deixa de iluminar a questão social:

A especulação interviera e oferecia, a preços fabulosos, os gêneros de primeira necessidade que faltavam no mercado habitual. As famílias pobres viam-se, assim, numa situação muito difícil, enquanto às ricas não faltava praticamente nada (CAMUS, 2019, p. 3008¹).

Quando volta à Argélia para visitar a mãe, Camus é hostilizado, chamado de traidor. A relação colonizado-colonizador preenche as entrelinhas de *A Peste*, como também de *O Homem Revoltado* (1951), e é compulsória sua conexão com um dos maiores teóricos dos estudos descoloniais, Frantz Fanon. Fanon defendia que a descolonização seria sempre um fenômeno violento. Lançou *Os Condenados da Terra* (prefácio de Sartre), em 1961, e mais do que ter lido *A Peste*, lançado 14 anos antes, trabalhou na Argélia como médico psiquiatra no hospital do exército francês. Nascido na Martinica, também colônia francesa, viu de perto os horrores da guerra contra o domínio colonial francês na Argélia. Naturalmente, no cotejo com Sartre que também muito militou para a independência das colônias francesas, sobretudo a da Argélia, o lugar de fala de Fanon está mais para Camus do que para Sartre².

O pensamento de Camus sobre *o outro* habita seus personagens e é em *O Estrangeiro* (1942) que ele vai explorar mais filosoficamente a relação do *outro* com o absurdo. O absurdo, junto com a revolta, são os dois grandes temas de sua literatura, tornando-se o principal traço do existencialismo camusiano³, distanciando-se nesse sentido do existencialismo sartreano. Em Camus, o absurdo, como observou Horácio Gonzales (1982), é uma “categoria literária”, e com seus personagens agindo dentro dessa lógica, Meursault, protagonista de *O Estrangeiro*, é sua representação maior⁴. Em *A Peste*, o absurdo está no mote mesmo de morrer por causa de um rato.

A VISÃO DE PUENZO

A Peste (The Plague, 1992) do argentino Luis Puenzo, coprodução argentina, francesa e do Reino Unido, em uma primeira visada parece uma adaptação bastante fiel ao livro. A abertura traz as mesmas palavras do narrador de Camus, exceto na identificação do país. No filme, Oran é uma cidade de colonização europeia situada ao Sul da América do Sul. E embora Puenzo se esforce para vincular o enredo à obra literária (os créditos iniciais trazem inclusive o nome da editora do livro, a Gallimard) não deixa de mostrar pessoas dançando tango em cenários dos anos 90. O que prevalece é um claro propósito de dialogar com os conflitos políticos da América Latina e de como enfrentar a morte quando o fascismo está à espreita.

Se em Camus há a metáfora da ocupação nazista, em Puenzo há a alegoria da ditadura militar argentina, que poderia ser a chilena, a uruguaia, a brasileira. No filme, um dos lugares montados para o isolamento dos contaminados é um estádio esportivo, que remete ao Estádio Nacional, utilizado na capital chilena em 1973, como um campo de concentração para prisioneiros políticos, quando do golpe do General Augusto Pinochet. A prefeitura da Oran do livro assume suas responsabilidades, na do filme o governo é instalado em outra cidade.

Entretanto, não é por deslocar os acontecimentos de tempo e lugar e propor novas metáforas, que Puenzo pode ser questionado em sua adaptação. É por criar um personagem que não está no livro. Intrinsecamente, há uma espécie de valor literário desigual e seria inapropriada a comparação, pois cada linguagem tem as suas especificidades. Ou seja, um roteiro é um outro texto. Há uma transcrição, uma transformação do texto, cuja legitimidade artística não nos interessa qualificar (ou desqualificar). Esta análise se permite, apenas, chamar a atenção para algumas opções envolvendo o enredo (a história) e certos padrões narrativos. Os pequenos delitos segundo Wolf:

Existe um caminho inevitável que se ocupa em enumerar o que o analista convertido em investigador entende que sejam as pistas do delito: cenas que estavam no texto e desapareceram no filme, personagens que se chamavam, dizem ou eram de certa forma e agora são de outra, a ação que transcorria em um lugar e agora se situam em outro (WOLF, 2001, p.21, [tradução nossa]).

O narrador, o médico Bernard Rieux, no filme é interpretado pelo americano William Hurt. O diretor argentino gozava de reconhecimento à época, pois havia conquistado o Oscar de Filme Estrangeiro por *A História Oficial* (1985) e tinha cacife para contratações internacionais. Os outros personagens centrais são interpretados também por astros do cinema internacional dos anos 90, Sandrine Bonnaire, Raul Julia, Jean-Marc Barr e Robert Duvall. A versão original é falada em inglês, mas foi lançado também dublado em espanhol.

A literatura vista através do cinema produziu inúmeras teorias, num confronto sem fim, e lança mão de uma grande variedade de metodologias. Sabemos dos desafios, principalmente quando os discursos do narrador são abstratos, quando se trata de transformar pensamentos em imagens. A imersão em estudos da narratologia em adaptações tem em Robert Stam um dos seus expoentes. Stam é filiado à tradição do multiculturalismo e não lhe escapam aspectos ligados à diversidade e ao respeito ao *outro* (o teórico norte-americano é também um brasilianista, tendo produzido relevantes pesquisas em torno do cinema e da literatura nacionais). Não queremos incorrer no erro apontado por Stam (2008) de que a crítica discrimina adaptações

“utilizando termos como ‘infidelidade’, ‘traição’, ‘deformação’, ‘violação’, ‘vulgarização’, ‘adulteração’ e ‘profanação’” (STAM, 2008, p. 20). Muito embora o teórico tenha gastado um dicionário para detratar a crítica que trata das adaptações, este é um tema sempre atual, sempre motivador de debates.

Por isso, e problematizando questões mais específicas, este texto igualmente levanta procedimentos do filme que parecem funcionar satisfatoriamente, considerando-se o meio de produção. Ou seja, estamos falando de um filme de orçamento internacional, destinado a amplas plateias, e seria ingênuo cobrar fidelidade nessa adaptação. E devemos, claro, resistir à compulsão intelectual de afirmar que tal romance é *melhor* que o filme. Contudo, quando um roteiro cinematográfico adota ferramentas narrativas análogas à obra original e valoriza já nos créditos o livro (“based on Albert Camus’ *The Plague*”), trazendo até o nome da editora da obra nesses créditos, nos parece que há um deliberado desejo de comparação.

Se buscasse total independência e autonomia, Luis Puenzo teria apresentado outra roupagem para narrar a história. Procurando um exemplo de como imprimir em uma adaptação o estilo autoral e a compreensão própria de um realizador, podemos citar a versão cinematográfica de um dos maiores clássicos da literatura, *Crime e Castigo* de Fiodor Dostoiévski (1866) assinada pelo russo Alexander Sokurov. Nem mesmo o título Sokurov manteve, deu ao filme o nome de *Páginas Ocultas* (1994). Na simplificação das categorias, chama-se a isso de “livremente inspirado em”. A infidelidade de Sokurov, que abandonou em sua versão quase todo o enredo do livro, resultou em filme reconhecido pela crítica, inclusive pela vigorosa releitura do texto.

Por ora, vamos nos concentrar na figura do narrador de Camus-Puenzo.

O(S) NARRADOR(ES)

A *Peste* possui um narrador interno, o próprio Camus, pois é quem “apresenta” o narrador da peste, o médico Rieux. O narrador interno é figura literária, que no livro se estabelece como do tipo onisciente, que sabe tudo o que acontece, mesmo sem ter estado em todos os lugares. Faz, com isto, o uso do discurso indireto livre. Alterna a primeira pessoa com a terceira e muitas vezes o leitor é confundido sobre qual narrador está a expressar-se. Há ainda um personagem que também narra, mas sob a perspectiva de Rieux. É Jean Tarrou, viajante que documenta a peste, torna-se amigo do médico narrador e aparece no livro sempre com seus pensamentos entre aspas, pois se trata do conteúdo de seu diário da pandemia. A esse diário Rieux tem acesso. O narrador-autor (Camus) diz lá pelas tantas que o narrador-personagem (o médico), ocupado com outros chamados, não presenciou determinado fato e assim precisa recorrer ao diário de Tarrou.

A presença de “narradores” é a todo momento lembrada no livro. Tudo isso se perde no filme, compreensivelmente.

No livro, o narrador dialoga com o leitor, referindo-se a ele mesmo como “sou o narrador”. No filme, valorizando a relação com a narrativa clássica hollywoodiana, o narrador não quebra a quarta parede, exibindo-se. Ou, dito de outro modo, como na montagem invisível, não chama a atenção para si. Em termos de estilo e linguagem, o narrador também se vê ora como cronista do seu tempo, ora como historiador. Atribui-se de um lado uma importância de alguém que, com metodologia, registra os fatos, de outro lado restringe seu olhar ao cronista que apenas comenta com subjetividade os mesmos fatos. Quando esse narrador tem tecido, corporeidade e, mais grave, uma persona como a de William Hurt defendendo o personagem, as coisas ficam mais complicadas. O leitor do presente artigo, se jovem, talvez não conheça a fama do ator de mal-humorado, irascível até. Pois à época – basta olharmos a fortuna crítica do filme – esse dado não era desprezado e, muitas vezes contestava-se a escolha do ator, por impregnar seu lado abúlico, indiferente, ao personagem do médico humanista. Mais do que contaminar o personagem com a *persona* do ator, o espectador do filme é apresentado com uma ameaça de par romântico, inexistente no livro.

Segundo pesquisa de Bordwell, Steiger e Thompson (1985), há um padrão narrativo nos roteiros hollywoodianos. De 100 filmes analisados por eles, 95 apresentavam trama romântica em ao menos uma das linhas de ação. Por isso, não espanta que *A Peste* do cinema tenha enxertado essa trama através de personagem que não existe no livro, a repórter de televisão vivida pela atriz francesa Sandrine Bonnaire. Na verdade, a personagem chama-se Martine Rambert, pois incorpora a personagem do jornalista Raymond Rambert, que desaparece do filme. O jornalista no filme, por sua vez, incorpora o cronista da peste, Jean Tarrou.

Expediente das adaptações, a junção de personagens é considerada legítima e necessária. O que causa objeção é a feitura de uma personagem de origem forçada, a da mulher, que está ali por uma concessão ao gosto médio do público, ávido por romance. Inclusive há cenas de nudez dessa personagem, totalmente gratuita. Cabe notar que se trata de uma coprodução, onde o elenco costuma ser moeda de troca importante. O saldo positivo desse enxerto, se podemos encontrar algum, é que essa personagem seja a oportunidade de reforçar o caráter incorruptível do doutor Rieux, pois por mais que a repórter tente envolver-se (sexualmente) com o médico, por mais que fique tentado, ele não sucumbe. Seu pensamento está voltado para a esposa que faz tratamento em um hospital na capital. E Rieux está especialmente preocupado com o seu dever de médico, de se dedicar à doença, à cura das pessoas (para isso, o diálogo com o padre merece redobrada atenção). Claro está que a personagem de Sandri-

ne Bonnaire carrega a lógica da narrativa clássica hollywoodiana: cumpre papel na necessidade de par romântico no enredo e reitera uma característica do protagonista que precisa, por suposto, ficar “desenhada” para o espectador envolver-se e ligar o mecanismo de identificação.

OUTRAS APROXIMAÇÕES

Nesse esforço de aproximação de linguagens, convém ressaltar que ao lermos um livro, acionamos nossa imaginação. O autor apenas descreve, com mais ou menos detalhes, uma situação, a aparência física de um personagem, uma rua, etc. Os leitores é quem criam, projetam aromas e texturas. Então, o filme *A Peste* nasce com essa limitação de origem. Por mais que a cenografia tenha tentado criar a atmosfera do hospital com uma luz escura, com cenários e figurinos em tons bege, resultando em uma sensação de abafamento, tristeza e desolação, não é o hospital que cada leitor, nos confins de sua imaginação, recria a partir do texto. O “nosso” hospital pertence ao autor e à nossa capacidade de criação; enquanto que o espectador audiovisual recebe toda uma carga de informação pronta. Grosso modo, no cinema, a imagem “providenciada” pelo aparato da produção substitui – ou ao menos empobrece – a imaginação do espectador. No livro, a partir das palavras engendradas pelo autor, a imaginação voa sem intermediários.

Ainda nesse exercício de transpor épocas e cenários, da peste do livro, passando pelo filme, até nossa própria circunstância como isolados, o aspecto das condições tecnológicas de comunicação é ilustrativo de como evoluímos (ou não). Um trecho de *A Peste* traz a seguinte informação do narrador: “[...] um novo decreto proibiu a troca de qualquer correspondência, a fim de evitar que as cartas pudessem transformar-se em veículos de infecção” (CAMUS, 2019, p.875). No filme, há também a presença das cartas, porém o telefone residencial ocupa espaço maior e esse problema da contaminação desaparece. Em compensação, nos anos 40 do século passado em que se passa a história do livro, houve momentos de perigoso congestionamento de pessoas querendo usar as cabines telefônicas (antes da proibição pelas autoridades), e o telegrama passou a ser utilizado. O recurso remete às limitações do Twitter, pois o custo de um telegrama considerava o número de palavras: “Seres ligados pela inteligência, pelo coração e pela carne ficaram reduzidos a procurar os sinais dessa comunhão antiga nas maiúsculas de um telegrama de dez palavras” [...] “Estou bem. Penso em ti. Saudades” (CAMUS, 2019, p. 875), eram as palavras que resumiam os sentimentos.

Há infindáveis relações que podemos estabelecer com o nosso tempo, com as nossas angústias no cotejamento da ficção com a realidade e no contexto político. Por exemplo, os boletins informativos com os números de doentes e os números de

mortos; o governo querendo esconder informações para não alarmar a população e para escamotear sua incompetência diante dos óbitos; o estado de sítio para permitir a quebra da lei. O que nos leva a uma tristeza infinita não é apenas a comparação das situações, mas, no Brasil, é a certeza de que estamos em pior ambiente do que a Oran da ficção. Lá, ao menos, não há a divisão ideológica que gera violência e lá a prefeitura fechou as fronteiras, controlou o isolamento e ofereceu segurança à população. Havia uma gestão da crise. Um conforto mínimo que os brasileiros não têm. Se é possível comungar com o romance os clichês que os personagens repetem, como “vai passar”, eles desmoronam quando confrontados com o cenário sombrio das milhares de mortes que aqui não precisavam ter acontecido.

Mas para além dos lugares-comuns, observamos que em Camus há uma profunda reflexão sobre o eterno retorno da peste (do mal). No filme, a forma encontrada para mostrar em imagem esse pensamento é personificar e concentrar o mal em um personagem, Cottard, e fazê-lo agir como um agente do mal, ligado à ditadura militar. Uma solução narrativa que simplifica a complexidade da ideia de Camus, mas que procura a eficiência do diálogo com o público. O fato de o médico embarcar na ambulância na sequência final do filme, é a mensagem clara do autor Puenzo, sua leitura do livro de que embora o mal retorne sempre haverá alguém para se ocupar da resistência.

Puenzo teve sensibilidade para manter no filme um dos mais belos, trágicos e premonitórios finais de livros. Esse fecho é dado por Rieux; já no livro, há um afastamento de ponto de vista, e cabe ao narrador interno, Camus, elucubrar sobre a ameaça que nos rodeia.

Na verdade, ao ouvir os gritos de alegria que vinham da cidade, Rieux lembrava-se de que essa alegria estava sempre ameaçada. Porque ele sabia o que essa multidão eufórica ignorava e se pode ler nos livros: o bacilo da peste não morre nem desaparece nunca, pode ficar dezenas de anos adormecido nos móveis e na roupa, espera pacientemente nos quartos, nos porões, nos baús, nos lenços e na papelada. E sabia, também, que viria talvez o dia em que, para desgraça e ensinamento dos homens, a peste acordaria seus ratos e os mandaria morrer numa cidade feliz (CAMUS, 2019, p.3921).

Metáfora da condição de “Outro” em relação à ocupação francesa na Argélia, metáfora do nazismo que ocupou Paris em 1942 e que havia acabado de perpetrar o holocausto quando Camus lançou o livro, *A Peste* é acima de tudo o pensamento do autor sobre a ideia de que sempre haverá pragas e que a condição de existirmos é inegociavelmente transitória. Muitas epidemias já haviam dizimado populações, e de tempos em tempos o mundo renova essas mensagens. Podemos morrer de uma doença

grave, de um ataque cardíaco, dos ferimentos de uma guerra, de uma ocorrência qualquer. Albert Camus, que sofreu de tuberculose toda a vida, acabou morrendo em 1960 naquele acidente “bobo”, quando resolveu desistir de uma viagem de trem, para a qual já havia comprado o bilhete, e trocá-la por uma carona no carro de amigos, editores da Gallimard. O absurdo foi seu companheiro neste final que nos diz que a vida pode.

NOTAS

1. Para fins de localização, este texto usou a versão e-book Kindle do livro *A Peste*, onde o número da página é substituído pelo número da posição.
2. Para um aprofundamento do papel destes três pensadores, ver o ensaio “Jean Paul Sartre, Albert Camus and Frantz Fanon on the topic of decolonization and the French occupation of Algeria”, Sophie Duhnkrack, Ben Gurion University, 2003.
3. Vale lembrar que a filosofia de Camus é influenciada por Kierkegaard, que refletiu sobre o absurdo a partir da parábola bíblica de Abraão, aquele que aceitou cegamente a ordem de Deus para sacrificar o filho Isaac.
4. A relação de opressão vinculada à ocupação francesa é desenvolvida com profundidade em *O Estrangeiro* e tem destaque também na adaptação de Visconti. Ali percebemos o jogo de forças entre os colonos donos de terras e os sem-terra, os árabes donos de seus negócios e os Cabilas, tribos da África (do Saara) e que representavam a classe mais subalterna de todas.

REFERÊNCIAS

- A HISTÓRIA oficial. Direção de Luis Puenzo. Argentina: Historias Cinematograficas Cinematografía, 1985. 1 DVD (112 min).
- A PESTE. Direção de Luis Puenzo. França: Compagnie Française Cinématographique, 1992. 1 DVD (148 min).
- BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1985.
- CAMUS, Albert. *O estrangeiro*. São Paulo: Record, 1992.
- CAMUS, Albert. *A queda*. São Paulo: Record, 1996.
- CAMUS, Albert. *O primeiro homem*. São Paulo: Nova Fronteira, 1994.
- CAMUS, Albert. *O homem revoltado*. São Paulo: Record, 2017.
- CAMUS, Albert. *A peste*. Tradução: Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 2019. E-book.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. São Paulo: Editora 34, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DUHNKRACK, Sophie. *Jean Paul Sartre, Albert Camus and Frantz Fanon on the topic of decolonization and the French occupation of Algeria*. Tel Aviv: Ben Gurion University, 2003.
- FANON, Frantz. *Os condenados da Terra*. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2005.
- O ESTRANGEIRO. Direção de Luchino Visconti. Itália: Dino de Laurentiis Cinematografica, 1967. 1 DVD (104 min).
- PÁGINAS ocultas. Direção de Aleksandr Sokurov. Rússia: Eskomfilm, 1994. 1 DVD (77 min).
- PINTO, Ivonete. Relato: viagem pela China em meio ao coronavírus. Parêntese. *Matinal Jornalismo*, 29 jan. 2020. Disponível em: <https://matinal.news/relato-viagem-pela-china-em-meio-ao-coronavirus/>. Acesso em: 10 jun. 2020.
- STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- WOLF, Sergio. *Cine/Literatura: ritos de pasage*. Buenos Aires: Paidós, 2001.

SOBRE AS AUTORAS E AUTORES

ANA BOFF DE GODOY

E-mail: boffdegodoyana@gmail.com

Doutora em Letras e Professora do Departamento de Educação e Humanidades (DEH) da Universidade Federal de Ciências da Saúde de Porto Alegre (UFCSPA).

DEMÉTRIO ALVES PAZ

E-mail: demetrio.paz@uffs.edu.br.

Professor associado de Teoria Literária e Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS), em Cerro Largo, RS.

GABRIEL ALBUQUERQUE

E-mail: gasalbuq@gmail.com

Professor titular na Universidade Federal do Amazonas (UFAM) onde trabalha com literaturas lusófonas e teoria literária. Escreveu *Deus, Amor, morte e as atitudes líricas na poesia de Hil-da Hilst* (2012) e organizou o livro *Poesia e Ficção na Amazônia Brasileira* (2017).

IGOR LAPSKY

E-mail: igorlapsky@gmail.com

Doutor em História Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professor adjunto do Departamento de História da Universidade de Pernambuco/Campus Mata Norte e docente do Programa de mestrado profissional em ensino de História (PROFHISTÓRIA UPE).

IVONETE PINTO

E-mail: ivonetepinto02@gmail.com

Doutora em Cinema pela ECA/USP, professora associada no curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Pelotas, editora da revista Teorema e presidente da Abraccine (Associação Brasileira de Críticos de Cinema).

LUIZ BARROS MONTEZ

E-mail: lmontez@letras.ufrj.br

Professor titular do Depto. de Letras Anglo-Germânicas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) é graduado em Português-Alemão pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, mestre em Língua e Literatura Alemã na UFRJ, doutor em Língua e Literatura Alemã na Universidade de São Paulo. Fez estágios de Pós-Doutorado na Universidade de Viena (2009/2010) e na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (2018).

MARIA RITA DRUMOND VIANA

E-mail: m.rita.viana@ufsc.br

Professora do Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras da Universidade Federal de Santa Catarina (DLLE/UFSC) e membro permanente dos Programas de Pós-Graduação em Inglês (PPGI/UFSC) e em Estudos da Tradução (PGET/UFSC). Realizou pós-doutorado na Universidade de Toronto, Canadá, com pesquisa sobre as cartas de Virginia Woolf, sob supervisão da Profa. Dra. Melba Cuddy-Keane. Possui doutorado pela Universidade de São Paulo (DLM/USP), com período sanduíche na Universidade de Oxford (Wolfson College), tendo sido orientada pela Profa. Dra. Munira Mutran e pelo Prof. Dr. R. F. Foster, com tese sobre a correspondência do escritor irlandês W. B. Yeats. Realiza pesquisa na área de literatura, com ênfase nas literaturas em língua inglesa, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura irlandesa, gêneros não-ficcionais, epistolografia, romantismo e modernismo ingleses, especialmente W. B. Yeats e Virginia Woolf, e tradução literária, com enfoque da sociologia da tradução, edição e história do livro.

MATHEUS BATISTA MASSIAS

E-mail: massiasmatheus@hotmail.com

Graduado em Língua Inglesa pela Universidade Estadual do Pará (UEPA) e mestre em Inglês: Estudos Linguísticos e Literários pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Tem experiência em literatura e cinema, é membro da SOCINE desde 2014, contribuiu com um capítulo para o livro David Lynch, Multiartista (2017), e nos últimos anos tem pesquisado sobre cinema brasileiro e de horror.

MICHELLE VASCONCELOS OLIVEIRA DO NASCIMENTO

E-mail: michellevasc@hotmail.com

Licenciada em Letras Língua Portuguesa e Literaturas pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Licenciada em Letras Espanhol pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG), Bacharel em História pela Universidade Federal do Rio Grande. Mestre e Doutora em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal do

Rio Grande do Norte. Doutoranda em História das Sociedades Ibéricas e Americanas pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

RODRIGO DE OLIVEIRA LEMOS

E-mail: rodrigostyx@yahoo.com.br

Doutor em Letras e Professor do Departamento de Educação e Humanidades (DEH) da Universidade Federal de Ciências da Saúde de Porto Alegre (UFCSPA).

RODRIGO SANTOS DE OLIVEIRA

E-mail: oliv.rod@hotmail.com

Licenciado em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFGRS). Mestre e Doutor em História das Sociedades Ibéricas e Americanas pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Professor Adjunto no Instituto de Ciências Humanas e da Informação da Universidade Federal do Rio Grande (ICHI/FURG). Editor da Revista *Historiæ* (ISSN 1519-8502).

VALÉRIA SABRINA PEREIRA

E-mail: valeriasabrinap@gmail.com

Mestrado e doutorado em Literatura Alemã pela Universidade de São Paulo (USP; atualmente professora de Língua Alemã na graduação e de Literaturas Modernas e Contemporâneas na pós-graduação da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

VÍCTOR LEMUS

E-mail: victormlemus@gmail.com

Possui graduação em Letras Hispânicas pela Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), mestrado e doutorado em *Teoría Literária* pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). É autor de trabalhos sobre literaturas hispânicas contemporâneas. Atualmente é professor do Departamento de Letras Neolatinas da UFRJ.

A trilogia *Viver e Morrer na Peste* foi pensada como forma de contribuir para a compreensão do momento dramático vivido por toda a humanidade desde a eclosão da pandemia da Covid-19, doença causada pela propagação do vírus SARS-CoV-2. Penso que as Artes e as Humanidades têm muito a dizer e a fazer pensar – fazer ver, ouvir, sentir – sobre as experiências de vida e de morte frente às epidemias que solapam as sociedades desde os primórdios da História.

Neste contexto, a coletânea *Viver e Morrer na Peste*, com seus três volumes, oferece múltiplas perspectivas, no horizonte das Artes e Humanidades, para se pensar a experiência humana de enfrentamento das epidemias e seus vetores. Acreditamos que o leitor encontrará textos informativos e formativos, com dados necessários e interessantes, com reflexões contemporâneas, úteis para estudantes e professores, do ensino básico e universitário, para pesquisadores, para profissionais da imprensa e agentes públicos, assim como para o público em geral, público mais do que nunca ansioso por conhecer sobre como o ser humano age ao longo da História para compreender e enfrentar as pandemias.

FÁBIO VERGARA CERQUEIRA
(COORDENADOR DA COLEÇÃO)

APOIO

