

Márcio Venício Barbosa
François Weigel
Josilene Pinheiro-Mariz

Literatura e Doença



...us non deberet sehr erschree
...r seiner Ureguloder Stocken-
...uã loquitur, als wãr er stumm.
...nd deutet sein Consiliũm.
...riemancher Credit ohne Vorsigel
...es ãm tentir ein schwarzen Trãf
...larfepnum heyst seine Höll.



LITERATURA E DOENÇA

À memória das vítimas do coronavírus.

Márcio Venício Barbosa
François Weigel
Josilene Pinheiro-Mariz
(organizadores)

LITERATURA E DOENÇA

Campina Grande – PB
2023



Copyright © 2023
Márcio Venício Barbosa
François Weigel
Josilene Pinheiro-Mariz

Todos os direitos reservados.
LITERATURA E DOENÇA

1ª Edição - OUTUBRO 2023

Reitor: Prof. Dr. Antônio Fernandes Filho

Vice-Reitor: Prof. Dr. Mario Eduardo Rangel Moreira Cavalcanti Mata

Projeto Gráfico e Diagramação: Wellington Donizetti (PROJETIUM)

Capa: Maria Jiennalle Rodrigues Barbosa (UFMG)
e Márcio Venício Barbosa (UFRN)

Pareceristas: Carlos Eduardo do Prado (UERJ)
e Saulo Rios Mariz (UFMG)

Língua Portuguesa: Hudson Alves dos Santos (UFRN)

ABNT: Edineide da Silva Marques (UFRN)

Conselho editorial da EDUFMG

Erivaldo Moreira Barbosa (CCJS)
Janiro Costa Rego (CTRN)
José Wanderley Alves de Sousa (CFP)
Marcelo Bezerra Grilo (CCT)
Mário de Sousa Araújo Filho (CEEI)
Marisa de Oliveira Apolinário (CES)
Naelza de Araújo Wanderley (CSTR)
Railene Hérica Carlos Rocha (CCTA)
Rogério Humberto Zeferino (CH)
Saulo Rios Mariz (CCBS)
Valéria Andrade (CDSA)

Corpo editorial Editora ProjetiUM

Kenia Maria de Almeida Pereira (UFU)
Fernanda Aquino Sylvestre (UFU)
Nelson Luis Ramos (UNESP)
Paulo Cesar Peres de Andrade (UFU)
Claudia Fernanda de Campos Mauro (UNESP)
Josilene Pinheiro-Mariz (UFMG)
Flávia Andrea Rodrigues Benfatti (UFU)
Elisabeth Gonzaga de Lima (Uneb)

L776 Literatura e doenças [livro eletrônico] / Márcio Venício Barbosa, François Weigel, Josilene Pinheiro-Mariz (organizadores). – Campina Grande: EDUFMG, 2023.
745 p. : il. color.

E-book (PDF)
ISBN 978-65-86302-92-9

1. Literatura e Doenças – Relações. 2. Epidemias. 3. Cura. 4. Crítica e Interpretação Literária. I. Barbosa, Márcio Venício. II. Weigel, François. III. Pinheiro-Mariz, Josilene. IV. Título.

CDU 82:616-01

FICHA CATALOGráfICA ELABORADA PELA BIBLIOTECÁRIA SEVERINA SUELI DA SILVA OLIVEIRA CRB-15/225

As opiniões e os conceitos emitidos, bem como a exatidão, adequação e procedência das citações e referências, são de exclusiva responsabilidade dos autores.

É proibida a reprodução total ou parcial | Impresso no Brasil / Printed in Brazil

A comercialização desta obra é proibida

E-book para download gratuito

Agradecimentos

Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da UFRN
Secretaria de Educação a Distância da UFRN

SUMÁRIO

PREFÁCIO	13
INTRODUÇÃO	21
A literatura e as epidemias antes do coronavírus	21
<i>Márcio Venício Barbosa (UFRN)</i>	
<i>François Weigel (UFRN)</i>	
LITERATURA E DOENÇA ATRAVÉS DOS TEMPOS.....	63
Pandemia como distopia: a literatura nos tempos do cólera	65
<i>Deise Quintiliano Pereira (UERJ)</i>	
Contágios na literatura italiana: ontem e hoje.....	85
<i>Patricia Peterle (UFSC/USP/CNPq)</i>	
<i>Andrea Santurbano (UFSC)</i>	
Literatura italiana e epidemias: diferentes abordagens.....	107
<i>Lucia Wataghin (USP)</i>	
Comics para crises: uma metodologia pedagógica e terapêutica	123
<i>Julia Irene López González (Universidad de Sonora, México)</i>	
<i>Javier Gastón-Greenberg (SUNY Stony Brook University, Estados Unidos)</i>	
O ESCRITOR E A DOENÇA	141
De um confinamento a outro: como representar Roland Barthes no sanatório, de 1942 a 1945?.....	143
<i>Andy Stafford (Universidade de Leeds, Reino-Unido)</i>	
Hervé Guibert, a doença em obra.....	167
<i>Bruno Blanckeman (Université Sorbonne Nouvelle – Paris III)</i>	

Linhas que aliviam a dor.....	181
<i>Wellington Júnio Costa (UFS)</i>	
A enfermidade como epifania nas crônicas de Caio Fernando Abreu	199
<i>Hudson Lima Bezerra Rocha (UFRN)</i>	
<i>Márcio Venício Barbosa (UFRN)</i>	
A desintegração do mundo moderno na poética apollinariana.....	219
<i>Karina Chianca Venâncio (UFPB / UFRN - PPGEL)</i>	
Doença, saúde e cosmovisão na poética de Jorge Luis Borges	241
<i>Ramon Diego Câmara Rocha (UFRN)</i>	
<i>Regina Simon da Silva (UFRN)</i>	
<i>A hundred days from now</i> de Steven Corbin: uma representação da tensão dialógica entre marcadores sociais de diferença e Aids	257
<i>Orison Marden Bandeira de Melo Júnior (UFRN)</i>	
Uma prova qualificante: a queimadura da mão que escreve.....	279
<i>Carlos Eduardo Galvão Braga (UFRN)</i>	
“Eu lhe legarei as cólicas”: a doença na vida e na obra de Heinrich Heine.....	299
<i>Wiebke Röben de Alencar Xavier (UFRN)</i>	
Artaud: a questão do nome entre a psicose e a poesia.....	323
<i>Arnaldo Rodrigues Bezerra Filho (UFRN)</i>	
ESCREVER A DOENÇA.....	351
Tempo e espaço literários na pandemia de Covid-19:.....	353
<i>Cristhiano Aguiar (Universidade Presbiteriana Mackenzie)</i>	

“O corre”, de Edyr Augusto, e “Boas novas”, de Nara Vidal	353
<i>Cristhiano Aguiar (Universidade Presbiteriana Mackenzie)</i>	
Em busca do coração da vida real: Uma leitura de Peste e cólera, de Patrick Deville	371
<i>Rosanne Bezerra de Araújo (UFRN)</i>	
<i>Lucas José de Mello Lopes (UFRN)</i>	
A malária no conto “Sarapalha” de Guimarães Rosa	395
<i>Vera Casa Nova (UFRN)</i>	
Loucura e alteridade em Nadja, de André Breton ...	403
<i>Danielle Grace de Almeida (UFRN)</i>	
Pandemia e literatura na poética barroca de Gregório de Matos.....	425
<i>Samuel Anderson de Oliveira Lima (UFRN - PPgEL)</i>	
‘Amor Matris’: o retrato da morte agonizante em Dublinenses e Ulysses, de James Joyce.....	447
<i>Bruce Stewart (UFRN)</i>	
A montanha mágica, de Thomas Mann: doença e morte como condição humana.....	479
<i>Michael Hanke (UFRN)</i>	
Uma epidemia do passado, no presente	495
<i>Maria Elizabeth Chaves de Mello (UFF/CNPq)</i>	
Patologias da memória e arquivamento dos rastros em Patrick Modiano e Bernardo Carvalho	511
<i>Rodrigo Ielpo (UFRJ)</i>	
Doença e medicina em O doutor Pascal, de Émile Zola	533
<i>Robert Ponge (UFRGS)</i>	
<i>Vanessa Costa e Silva Schmitt (AHVN/PMPA)</i>	

A DOENÇA: CRÍTICA E CURA559

Corpos em crise, corpos críticos: doença e formas de vida na produção da literatura contemporânea 561

Miguel Ángel Martínez (Universitat de València)

Eu também vomitei: Victor Klemperer e a filologia no Terceiro Reich597

Paulo Procopio de Araujo Ferraz (USP)

Como encarar a doença? Reflexões sobre a metáfora e o coronavírus 615

Rodrigo Fontanari (PUC-SP)

Litera(cura) natureza Venenos de Deus, remédios do diabo..... 633

Tânia Lima (UFRN)

POSFÁCIO 649

Entre dores e padecimentos: em busca de farmácias literárias e livrarias mágicas para uma biblioterapia e literacura..... 649

Josilene Pinheiro-Mariz (UFCEG)

RESUMOS, ABSTRACTS659

Patricia Peterle (UFSC/USP/CNPq) 665

Andrea Santurbano (UFSC)..... 665

Lucia Wataghin (USP) 666

Julia Irene López González

(Universidad de Sonora – México) 667

Javier Gaston-Greenberg

(SUNY Stony Brook University)..... 667

Andy Stafford (University of Leeds – UK) 669

Bruno Blanckeman (Université de Paris III) 671

Wellington Júnio Costa (UFS) 673

Hudson Lima (UFRN)..... 675

<i>Karina Chianca (UFPB / UFRN)</i>	678
<i>Regina Simon da Silva (UFRN)</i>	680
<i>Ramon Diego Câmara Rocha (UFRN)</i>	680
<i>Orison Marden Bandeira de Melo Júnior (UFRN)</i>	683
<i>Carlos Eduardo Galvão Braga (UFRN)</i>	686
<i>Wiebke Röben de Alencar Xavier (UFRN)</i>	689
<i>Arnaldo Rodrigues Bezerra Filho (UFRN)</i>	691
<i>Cristhiano Aguiar (Univ. Presbiteriana Mackenzie)</i>	693
<i>Rosanne Bezerra de Araújo (UFRN)</i>	696
<i>Lucas José de Mello Lopes (UFRN)</i>	696
<i>Vera Casa Nova (UFRN)</i>	698
<i>Danielle Grace de Almeida (UFRN)</i>	699
<i>Samuel Anderson de Oliveira Lima (UFRN)</i>	702
<i>Bruce Stewart (UFRN)</i>	704
<i>Michael Hanke (UFRN)</i>	707
<i>Maria Elizabeth Chaves de Mello (UFF)</i>	710
<i>Rodrigo Ielpo - UFRJ</i>	713
<i>Robert Ponge (UFRGS)</i>	715
<i>Vanessa Costa e Silva Schmitt (Unidiomas La Salle)</i>	715
<i>Miguel Ángel Martínez (Universidade de Valencia)</i>	718
<i>Paulo Procopio de Araujo Ferraz (USP)</i>	721
<i>Rodrigo Fontanari (PUC-SP)</i>	724
<i>Tânia Lima (UFRN)</i>	726

Sobre os autores 731

PREFÁCIO

Ao longo dos séculos, a literatura tem acompanhado as mazelas da humanidade, transformando em arte as alegrias e os sofrimentos cotidianos e, por vezes, extrapolando o cotidiano para imaginar outros mundos possíveis. Com frequência, porém, a possibilidade de um mundo melhor está também nas páginas literárias sobre o passado, principalmente quando vivemos situações que já tiveram graves precedentes na história, como é o caso das endemias e pandemias. A partir dessa constatação surgiu a ideia de organizar este livro, cuja perspectiva crítica visa confrontar autores e textos frente à doença, seja ela uma experiência individual ou um mal coletivo que se abate sobre grandes agrupamentos humanos.

Nesse sentido, a proposta inicial deste livro tinha como foco as doenças pandêmicas e epidêmicas, em uma reflexão que surgiu diretamente a partir do contexto atual e da pandemia de coronavírus. Porém, não queríamos restringir o livro apenas a esse tipo de doença, tendo em vista que os autores e as obras aqui elencados foram escolhidos sem nenhum direcionamento prévio, imprimindo aos capítulos uma grande diversidade, devido, inclusive, às diferentes áreas de atuação dos colaboradores. Isso, como veremos, nos permitiu ampliar as perspectivas de reflexão e de análise crítica, com capítulos que evocam, por exemplo, patologias da memória em dois romances desse início de século, a loucura como potência literária em *Nadja*, de André Breton, e na criação de Antonin Artaud ou, ainda, deficiências ou sofrimentos físicos que influíram na escrita de dois grandes autores do cânone ocidental, Jorge Luis Borges e Gustave Flaubert.

Organizamos os capítulos de acordo com temas que nos pareceram recorrentes em diferentes obras ou mesmo em algumas manifestações de epidemias ao longo da história e procuramos, sobretudo, inserir no texto introdutório algumas obras de referência para esse tema que não receberam um capítulo especial. Os capítulos seguem agrupados em seções segundo o viés histórico e socialmente amplo ou, ao contrário, apesar de histórico, intimamente devastador com que as doenças transpassam as vidas e as obras dos autores aqui estudados.

Os quatro capítulos da primeira secção, *Literatura e doença através dos tempos*, abrangem vários autores e oferecem um panorama amplo de obras literárias que, através dos tempos, trataram das doenças. Em seu texto, **Deise Quintiliano Pereira** parte dessa longa tradição literária que conectou ficção e realidade, tecendo relatos distópicos sobre grandes flagelos, epidemias e doenças infectocontagiosas, para logo observar o dialogismo que se estabeleceu em tempos mais recentes, entre a literatura e outras artes e mídias – do cinema distópico às histórias em quadrinho. Descobrimos, para nosso alívio, que os famosos Astérix e Obélix, em uma aventura recente, venceram um vilão denominado Coronavírus, numa corrida de cavalos.

Os capítulos de **Patricia Peterle** e **Andrea Santurbano** e o de **Lucia Wataghin** são complementares, relendo textos da literatura italiana que tratam das epidemias, sem esquecer de fazer incursões em outras literaturas nacionais quando fazem referência às obras de José Saramago ou Mario Vargas Llosa. Nessa cartografia do tema das epidemias em distintas obras, que vão de Boccaccio a Calvino, passando por Manzoni ou De Amicis, os autores não esquecem as produções contemporâneas, aludindo a poetas como Maria Grazia Calandrone ou Fabio Franzin de um lado e, do outro, a um romance de Niccolò Ammaniti, por exemplo.

Quanto a **Julia Irene López González**, psicóloga, e **Javier Gaston-Greenberg**, pesquisador em Estudos Literários,

eles também se interessam na “arte sequencial” – os *comics* e as histórias em quadrinhos –, mostrando que o conceito de crise, relacionado com a doença e as catástrofes epidêmicas, está no centro de muitas narrativas nesse tipo de expressão artística, de tal forma que, durante a pandemia de Covid-19, a leitura e a criação de *comics* foi o impulso de um projeto de apoio e colaboração com estudantes universitários na modalidade de trabalho remoto.

A segunda seção do livro, *O escritor e a doença*, tem como cerne a figura do escritor doente ou do escritor abismado pelo “espetáculo” da morte e da doença. Em que medida a doença, ao acometer alguns autores, afetou seus processos de criação, suas reflexões, suas estéticas e suas obras? São várias as perspectivas propostas aqui, entrando em convergência umas com as outras, apesar de enfoques sobre obras muito diversas. No capítulo de **Andy Stafford**, a leitura de Michelet e a escrita cotidiana de cartas permitem a Roland Barthes, internado em um sanatório para tratamento de tuberculose, estabelecer uma distância frente à angústia da doença, mas também às aflições provocadas pelos acontecimentos históricos e, em particular, pela ocupação nazista da França. **Karina Chianca** estuda como, no grande conflito mundial anterior, a poesia de Apollinaire integrou a desintegração de um mundo que esfacela o adoecimento da natureza e a morte que o poeta observou de perto nas trincheiras, pouco antes de morrer, em 1918, em consequência da gripe espanhola.

Segundo **Bruno Blanckeman**, para Hervé Guibert, vítima da *Aids*, a doença se torna uma matéria literária essencial e dá lugar à experimentação de formas novas, como a autoficção, para narrar, entre a ficção e a realidade, o inominável e o desconhecido. **Hudson Lima** e **Márcio Venício Barbosa**, por sua vez, demonstram que a linguagem, de certa forma, acaba por refletir a contaminação na obra de Caio Fernando Abreu,

que descobriu ser portador da *Aids* em 1994. A doença se transmuta igualmente em matéria literária para Jean Cocteau, que sofria com problemas na pele – como veremos no capítulo de **Wellington Júnio Costa** –, e o mesmo pode se dizer do grande poeta alemão Heine, cuja vida e obra, confundidas por ele para fundar uma das mais influentes expressões líricas da poesia moderna, foram profundamente marcadas pelo sofrimento e pela doença – na análise de **Wiebke Röben de Alencar Xavier**. O capítulo de **Orison Marden Bandeira de Melo Júnior** é centrado no norte-americano Steven Corbin, outro escritor contaminado pela *Aids*, que elaborou um romance multidimensional, “dialógico” no sentido de Bakhtin, no qual as diferentes perspectivas de narração e de linguagens deixam aflorar as tensões discursivas em torno da *Aids* e de conflitos sociais concomitantes, como o racismo ou a homofobia.

A cegueira de Jorge Luis Borges contribuiu para fecundar sua cosmovisão particular e alimentar seu imaginário – questão abordada por **Regina Simon de Silva e Ramon Diego Câmara Rocha** –, ao passo que, no capítulo escrito por **Carlos Eduardo Galvão Braga**, a queimadura da mão direita de Flaubert, provocada por seu pai enquanto o jovem Gustave convalescia depois de ataques epiléticos, foi vivida pelo escritor como uma espécie de prova qualificante, simbolizando a “monstruosidade” que, segundo ele, corresponde à figura do artista impessoal. A impessoalidade, porém, parece não ser uma opção para Antonin Artaud, em seu transtorno psíquico, aqui abordado por **Arnaldo Rodrigues Bezerra Filho**, mostrando a tensão entre um ser delirante e um ser criativo, que leva a uma nova escrita performática a partir da psicose.

Nossa terceira seção, *Escrever a doença*, reúne capítulos com um viés crítico sobre determinadas obras em que a doença é um eixo temático central. Essa seção se inicia com um texto focalizado em obras do nosso presente imediato. Como parte

do seu projeto de pesquisa intitulado *Doença e literatura: representações ficcionais do impacto da COVID-19* e iniciado em julho de 2020, **Cristhiano Aguiar** analisa a representação do coronavírus e de seus impactos sociais e existenciais em dois contos contemporâneos, *O corre*, de Edyr Augusto, e *Boas novas*, de Nara Vidal. **Rosanne Bezerra de Araújo** e **Lucas José de Mello Lopes**, em seguida, fazem uma leitura crítica de *Peste e cólera*, um romance publicado em 2012 pelo francês Patrick Deville, que teceu uma ficção a partir da história real do cientista Yersin, descobridor do bacilo da peste no final do século XIX.

Logo, são várias obras – e doenças representadas pela ficção e pela poesia – que os autores do livro examinam e estudam, por assim dizer, com microscópio, lupas e provetas, tais como Yersins dos Estudos Literários: o conto *Sarapalha*, de Guimarães Rosa, em que um surto de malária assola um vilarejo nas margens do rio Pará (capítulo de **Vera Casa Nova**); *Nadja*, em que o surrealista André Breton explora a voz delirante da protagonista epônima, como sendo reveladora da realidade e de uma outra linguagem (capítulo de **Danielle Grace de Almeida**); a poesia de Gregório de Matos e sua crônica da febre amarela (capítulo de **Samuel Anderson de Oliveira Lima**); a obra de James Joyce, assombrado por muitos fantasmas e particularmente pela morte e doença de sua mãe (capítulo de **Bruce Stewart**); *A Montanha Mágica*, de Thomas Mann, cujo enredo se desenvolve em um sanatório para curar da tuberculose e de outras doenças (capítulo de **Michael Hanke**); *Demerera*, de Wagner G. Barreira, um romance que trata da disseminação da gripe espanhola no Brasil e que, por coincidência, foi publicado em 2020, precisamente o ano em que se alastrou a pandemia de coronavírus (capítulo de **Elizabeth Chaves de Mello**); os romances *Na rua das lojas escuras*, de Patrick Modiano e *Os bêbados e os sonâmbulos*, de Bernardo Carvalho, em que as

patologias da memória sofridas pelos personagens remetem significativamente aos choques da história em períodos traumatizantes, a ocupação nazista na França e a ditadura militar no Brasil (capítulo de **Rodrigo Ielpo**); e, por fim, *O doutor Pascal*, de Émile Zola, romance emblemático de reflexões sobre a doença, a medicina e a ciência no fim do século XIX (capítulo de **Robert Ponge** e **Vanessa e Costa Silva Schmitt**).

A seção final deste livro, *A doença: crítica e cura*, prolonga as pistas lançadas anteriormente e oferece perspectivas reflexivas sobre o conceito de doença e sua relação com a vida sociopolítica, assim como sobre o combate contra a doença e a possibilidade de curar. Nessa ótica, no seu capítulo que analisa a presença de doenças e sua ressonância social em várias obras contemporâneas, **Miguel Ángel Martínez** interroga as tramas e as estratégias formais dessas obras à luz dos conceitos de biopolítica e tanatopolíticas propostos por Michel Foucault, Roberto Esposito e Giorgio Agamben. O autor tenta desvelar em que medida algumas ficções permitem sondar o impacto da medicalização da vida social, assim como o controle sobre a vida exercida pelo biopoder, que reduz as doenças a um funcionamento defeituoso de um organismo ou de uma psique individual. Na sua conclusão, ele menciona obras ficcionais que, diferentemente, permitiriam interrogar a relação entre as doenças e nossos modos de vida, dissolvendo a apreensão individualizante da doença para redescobrir as noções de comunidade e de cuidado com os outros.

Os dois capítulos seguintes, cada um ao seu modo, interrogam as metáforas da doença e os seus usos culturais e sociais. **Paulo Procopio Ferraz** constrói uma reflexão em torno das imagens que, na obra do filólogo Victor Klemperer, associam o nazismo à doença e à contaminação da língua e das ideias. Klemperer, consciente de que tenta dissecar a monstruosidade de um objeto próximo – pois a língua nazista se infiltrou e corrompeu seu próprio idioma, o alemão –, cria,

no entanto, com sua oposição intransigente a qualquer tipo de autoritarismo, uma escrita que funciona como um remédio eficaz, uma cura. Outra forma de cura é proposta por **Rodrigo Fontanari**, numa releitura dos escritos de Susan Sontag à luz do cenário pandêmico atual, desenhado pelo surgimento do coronavírus. Para reverter as imagens que se associam à doença, evitando que o pensamento fique imobilizado nas representações herdadas e na associação contínua entre doença e morte, é preciso encará-la sem desvios ou metáforas, como uma potência transformadora que aguça o sentimento de vida e que leva a uma melhor compreensão do mundo, assim como a outros modos de ser ou de viver.

E um desses modos de ser ou de viver revitalizantes, sem dúvida, nos é oferecido pela poesia ou escrita-movência que ressignifica o mundo e se reaproxima da natureza; uma “literacura” que **Tânia Maria de Araújo Lima**, no último capítulo deste livro, identifica, em particular, nas obras de Raul Bopp, Manoel de Barros, Virginia Woolf, assim como em *Venenos de Deus, remédios do Diabo*, de Mía Couto, um romance no qual, frente a uma epidemia que devasta um vilarejo, a arte de contar memórias e o ato de refabular o mundo nos são apresentados como a melhor das curas!

Concluindo este recolhimento de textos sobre os laços entre a literatura e a doença, no posfácio, de **Josilene Pinheiro-Mariz**, o leitor é convidado a perceber a obra literária em seu poder de analgesia e também observá-la como um incontornável caminho de cura para as mais diversas doenças emocionais ou físicas. A proposta da literacura ou biblioterapia faz ressaltar quão fundamental é a literatura no nosso cotidiano.

Este é, pois, o nosso convite ao conhecimento de outras reações às doenças, em diferentes sociedades e épocas, através da leitura crítica dos autores que colaboram com este livro.

Os organizadores

INTRODUÇÃO

A literatura e as epidemias antes do coronavírus

Márcio Venício Barbosa (UFRN)

François Weigel (UFRN)

Nas últimas décadas, a literatura, assim como outras formas de expressão cultural ou de estudo dessas expressões, tem encontrado pouca aceitação na sociedade. A vida contemporânea, movida pelo imediatismo e pela busca de resultados rápidos, não tem mais tempo para a introspecção e o aprofundamento nas questões humanas, que, de certa forma, dão a sustentação necessária para continuarmos vivendo como humanos que somos.

A concorrência com outros discursos não é estranha à literatura. Antes mesmo que a palavra existisse, a atividade literária se via confrontada pelos discursos da religião, da filosofia ou das leis, três grandes áreas que estão na origem do conhecimento formal ocidental. Esses discursos ora se mesclam, ora se separam, abrindo campo para especificações que resultam em novas áreas do conhecimento humano. O registro da história, por exemplo, era bastante marcado, na Antiguidade, pelo discurso religioso. Não se podiam explicar os fatos, sobretudo os inexplicáveis, sem considerar a intervenção divina, até que o século de ouro da civilização grega deu origem a um Tucídides, como veremos. O mesmo ocorria com a filosofia e até mesmo com o discurso jurídico.

Ao longo dos séculos, a maioria quase absoluta dos textos dessas áreas foi superada por novos textos, à medida em que o

conhecimento acumulado pela humanidade foi se tornando cada vez mais específico. Hoje lemos muitos deles pelo interesse histórico ou para o entendimento da evolução de um determinado campo de saber. Na literatura, porém, delimitada com esse nome a partir do cientificismo do século XIX, mantém-se inalterada a relação entre o leitor e o texto. Ler hoje Homero, Virgílio, Petrarca ou Camões, superando-se as dificuldades linguísticas que um leitor moderno pode ter diante desses textos, pode ainda ser algo revelador. Isso porque a forma encontrada pela literatura para concorrer com os demais discursos é bem simples: ela se apropria de todos eles. E o faz porque sua matéria é o próprio homem, qualquer que seja o discurso de que ele se revista. O crítico francês Roland Barthes assim define essa questão: “Se, por não sei que excesso de socialismo ou barbárie, todas as nossas disciplinas devessem ser expulsas do ensino, exceto uma, é a disciplina literária que devia ser salva, pois todas as ciências estão presentes no monumento literário”. (BARTHES, 1980, p. 18).

Isso é o que faz com que busquemos sempre a literatura em ocasiões especiais ou em momentos excepcionais, como o que estamos vivendo neste período de pandemia, pois, segundo Barthes, ela “faz girar os saberes”. Não é, pois, por acaso, que muitos jornais e muitas *lives*, nos últimos meses, têm-se dedicado a mostrar como a literatura tratou o tema da peste ou das epidemias em momentos diversos, sobretudo na cultura ocidental. Mas por que buscar, para isso, os registros literários? É interessante, sim, conhecer os registros oficiais ou históricos das ocorrências de epidemias ao longo dos séculos, mas não somos todos médicos ou historiadores. Os registros científicos do passado serão úteis para o combate direto ao mal contemporâneo, mas não atingem toda a população. O registro literário, porém – e o mesmo se pode dizer hoje do cinema –, fala a todos, qualquer que seja seu nível de conhecimento científico. Buscamos a literatura para entender como as pessoas reagiram em situações semelhantes e, além

disso, o que as pessoas sentiram nessas mesmas situações. Desde os registros mais antigos, veremos que as reações das pessoas, sejam elas individuais ou coletivas, não sofrem muitas alterações, qualquer que seja o avanço científico nas respostas às epidemias e às crises que elas desencadeiam.

A PESTE COMO CASTIGO DIVINO

Ao escrever sobre a Guerra do Peloponeso, Tucídides registrou a chegada da peste a Atenas, no século V a. C. e, sobrevivendo tanto à guerra quanto à peste, relatou com objetividade e detalhamento as origens prováveis da doença desconhecida e seus sintomas, que, segundo ele, desafiavam “qualquer descrição sendo a violência do ataque, em geral, grande demais para ser suportada pela natureza humana” (TUCÍDIDES, 2001, p. 115). Ele prossegue:

Mas o aspecto mais terrível da doença era a apatia das pessoas atingidas por ela, pois seu espírito se rendia imediatamente ao desespero e elas se consideravam perdidas, incapazes de reagir. Havia também o problema do contágio, que ocorria através dos cuidados de uns doentes para com os outros, e os matava como a um rebanho; esta foi a causa da maior mortandade, pois se de um lado os doentes se abstinham por medo de visitar-se uns aos outros, acabavam todos perecendo por falta de cuidados, de tal forma que muitas casas ficaram vazias por falta de alguém que cuidasse deles; ou se, de outro lado, eles se visitavam, também pereciam, sobretudo os altruístas, que por respeito humano entravam nas casas dos amigos sem preocupar-se com suas próprias vidas, numa ocasião em que mesmo os parentes dos moribundos, esmagados pela magnitude da calamidade, já não tinham forças sequer para chorar por eles. Eram os sobreviventes que com mais frequência se apiedavam dos moribundos e doentes, pois conheciam a doença por experiência própria e a essa altura estavam confiantes na imunidade, pois o

mal nunca atacava a mesma pessoa duas vezes, pelo menos com efeitos fatais. Eles não somente eram felicitados por todas as pessoas como, no entusiasmo de sua alegria naquelas circunstâncias, alimentavam a esperança frívola de que pelo resto de suas vidas não seriam atingidos por quaisquer outras doenças. (TUCÍDIDES, 2001, p. 115-116).

Essa descrição, desapegada de explicações religiosas, faz de Tucídides o precursor do estudo científico da história, mas também o aponta como um dos primeiros a identificar a imunidade dos pacientes recuperados da doença, conhecimento que, séculos mais tarde, possibilitaria a descoberta das vacinas.

A literatura que antecede essa postura objetiva diante dos fatos e das calamidades apontava os deuses como a causa dos males. É o que se vê logo no início do primeiro canto da *Iliada*, de Homero, que teria vivido quatro séculos antes. Esse poema épico conta o último ano da guerra dos gregos contra Troia e se abre com a disputa entre dois guerreiros gregos, Aquiles e Agamêmnon, pela posse de uma prisioneira de guerra, Briseida, filha de um sacerdote de Apolo. Ao tentar resgatar a filha apelando pela generosidade dos gregos, o sacerdote é expulso por Agamêmnon e, ao se distanciar do acampamento, faz uma prece a Apolo, pedindo por vingança. O Deus o ouve, como se pode ler ainda no início do poema:

[...] e ouviu-o Febo Apolo.
Desceu do Olimpo, com o coração agitado de ira.
Nos ombros trazia o arco e a aljava duplamente coberta;
aos ombros do deus irado as setas chocalhavam à
medida que
avançava. E chegou como chega a noite.

Depois sentou-se à distância das naus e disparou uma seta:
terrível foi o som produzido pelo arco de prata.
Primeiro atingiu as mulas e os rápidos cães;

mas depois disparou as setas contra os homens.
As piras dos mortos ardiam continuamente.

Durante nove dias contra o exército voaram os disparos do deus.

Ao décimo dia, Aquiles convocou a hoste para a assembleia:

fora isso que lhe colocara no espírito a deusa Hera de alvos braços.

Pois sentia pena dos Dânaos, porque os via morrer.
(HOMERO, 2002, p. 90-91).

A convivência, ainda que indireta, entre homens e deuses, ao longo de todo o poema – assim como na segunda epopeia, *Odisseia*, também atribuída a Homero –, retira da narrativa toda consideração de ordem natural ou, ainda que rudimentar, científica. Nem os fenômenos naturais, nem as calamidades e nem mesmo a engenhosidade humana são vistas com objetividade: tudo se explica pela ação dos deuses, de resto, tão humanos quanto os homens em suas paixões e desejos, mas apenas dotados de poderes especiais. Assim, mesmo que não esteja na origem da Guerra de Troia, a peste é o grande acontecimento que abre aquela que é considerada a primeira narrativa literária do Ocidente. A literatura ocidental começa, portanto, com a peste e com a tragédia da guerra, à qual a peste não raro se associa ao longo da história, aproveitando-se das condições de miséria que se estabelecem durante e após os combates.

As narrativas de Homero e de Tucídides mostram a evolução da cultura grega ao longo de quatro séculos, partindo de uma guerra fantástica, que durante muito tempo acreditou-se não ter ocorrido, até uma guerra real, que também duraria muitos anos e à qual igualmente se associaria à peste, desta vez com registro histórico e não apenas literário. Entretanto, um outro texto literário fundamental para a história da literatura ocidental surgiu nos anos da peste ateniense. Trata-se da tragédia *Édipo Rei*, escrita por

Sófocles apenas dois anos após a guerra e a peste, que tiveram seu fim quase que simultaneamente. Ainda que se utilizando do recurso literário da associação dos males à vontade dos deuses, o que era imposto ao gênero da tragédia, Sófocles não a apresenta, como Homero, a partir da atuação de um deus como personagem. Na história do rei parricida, os deuses castigam a cidade porque o assassino de seu predecessor ainda vivia. E um sacerdote, a pedido do próprio Édipo, descreve a situação de forma muito mais próxima de Tucídides que de Homero:

Tebas, de fato, como podes ver tu mesmo,
hoje se encontra totalmente transtornada
e nem consegue erguer do abismo ingente de ondas
sanguinolentas a desalentada frente;
ela se extingue nos germes antes fecundos
da terra, morre nos rebanhos antes múltiplos
e nos abortos das mulheres, tudo estéril.
A divindade portadora do flagelo
da febre flamejante ataca esta cidade;
é a pavorosa peste que dizima a gente
e a terra de Cadmo antigo, e o Hades lúgubre
transborda de nossos gemidos e soluços.
(SÓFOCLES, 2009, p. 20).

A instância literária e a obediência ao relato do mito, no qual se baseia a tragédia, fazem com que o tragediógrafo carregue ainda mais em efeito a peste que assola Tebas. Ela não atinge apenas as pessoas, como a peste de Atenas que Sófocles também presenciou, ela mata a vegetação, os rebanhos e tudo que antes fora fértil, inclusive o útero das mulheres, como um verdadeiro castigo divino. É uma descrição semelhante a que Virgílio, mais tarde, fará na Roma Antiga, ao compor sua *Eneida*, que conta a viagem do herói troiano Enéias, procurando pelo Mediterrâneo a terra que os deuses lhe prometeram para construir a nova Troia, que viria a ser Roma. Em uma passagem pela ilha de Creta, onde fundou uma cidade acreditando estar ali seu destino, o mesmo

Apolo envia novamente uma peste para indicar ao herói que sua busca ainda não havia acabado:

Já varadas em seco as popas eram;
Cuida-se em bodas, cuida-se em lavouras;
Casas regulo e marco: eis plantas e homens
Salteia corrupção que infecta os ares,
Triste ano, peçonhento às sementeiras.
Ia-se a doce vida, ou se arrastavam
Corpos a definhar: queimando Sírio
Estéreis agros, ressequidas ervas,
Enfezada a seara o pão negava.
Que eu, ressulcando o mar, de novo em Delos
Consulte humilde a Febo exorta Anquises:
Onde o refúgio, o termo a tanta angústia,
Convém tentar, que rota nos prescreva¹.
(VIRGÍLIO, 1854).

Diferentemente de Sófocles, que conheceu a peste de perto, Virgílio não teria passado por essa experiência. A menção à peste na “Eneida” parece ter mais a função de ligar essa epopeia ao poema de Homero, uma vez que o poeta latino tem o nítido objetivo de estabelecer uma afiliação entre os dois textos, como faria também Camões, com seus *Lusíadas*, séculos depois. Na *Eneida*, a consulta ao oráculo de Apolo põe o herói novamente a caminho da Itália e, assim, Virgílio estabelece uma origem nobre para Roma, criada pela vontade dos deuses. Essa mesma Roma viverá outros ataques de peste, um deles aparentando ser a primeira pandemia do Ocidente, por ter se espalhado por décadas em todo o império: a peste antonina. Os sintomas dessa peste foram assim descritos por Galeno, médico e historiador:

¹ Disponível em: <http://www.unicamp.br/iel/projetos/OdoricoMendes/Livro03.rtf>. Acesso em: 6 de abr. de 2022.

Ardor inflamatório nos olhos; vermelhidão sui generis da cavidade bucal e da língua; aversão pelos alimentos; sede inextinguível; temperatura exterior normal, contrastando com a sensação de abrasamento interior; pele avermelhada e úmida; tosse violenta e rouquidão; sinais de flegmasia laringobrônquica; fetidez do hálito; erupção geral de pústulas, seguida de ulcerações; inflamação da mucosa intestinal; vômitos de matérias biliosas; diarreia da mesma natureza, esgotando as forças; gangrenas parciais e separação espontânea dos órgãos mortificados; perturbações variadas das faculdades intelectuais; delírio tranquilo ou furioso e término funesto do sétimo ao nono dia. (LOPES *apud* REZENDE, 2009, p. 76-77).

Semelhante ao mal que se abateu sobre Atenas, a peste pandêmica romana tem a descrição semelhante à que havia feito Tucídides, conforme observa Rezende (2009, p. 77). Essa e outras pandemias que atingiram o Império Romano, entretanto, não tiveram uma repercussão tão grande na literatura, como ocorreu com os textos aqui mencionados.

A INDIFERENÇA DAS ELITES

Os textos antigos, com exceção daqueles de cunho mais histórico, tratam, pois, da peste como um flagelo divino que se abate sobre todos os homens. A partir da peste negra, quando o caráter religioso se afasta da literatura, vemos, aos poucos, a relação dos próprios indivíduos com as epidemias quando essas atingem pessoas próximas, como ocorre com Petrarca, em 1348, diante da morte de seu grande amor platônico, Laura, uma senhora casada que nunca viria a ceder a sua insistência e a quem ele dedicou vários poemas. “Esta alma gentil, que se deposite, / Chamada antes da hora à outra vida” (PETRARCA, 2006, p. 229) faz com que o poeta não deseje outra coisa senão a morte, como se vê nestes versos de um de seus sonetos, quando Laura é levada pela peste:

No teu partir, partiu do mundo Amor,
E Cortesia, e o Sol tombou do céu,
E começou a ficar doce a Morte.
(PETRARCA, 2006, p. 255).

A perda da amada, entretanto, não o impediu de continuar sua carreira pública, em fiel celibato, além de produzir obras que o colocariam, juntamente com seu amigo Giovanni Boccaccio, na origem do italiano como língua literária. Boccaccio foi igualmente tocado pela peste negra, com a morte de uma filha. Mas em seu *Decameron* não vemos uma reação melancólica como a de Virgílio. Ao contrário, ali a peste aparece como um pano de fundo, como se lê no próêmio:

Em socorro e refúgio daquelas que amam, é que escrevo (porquanto, para as outras, bastam a agulha, o fuso e a roca). O que escrevo são coisas contadas, em dez dias, por um grupo honrado de sete mulheres e de três moços, *na época pestilenta da passada mortandade levada a cabo*. Acrescentam-se algumas cantigas das mulheres antes referidas, cantadas a seu gosto. Nas mencionadas novelas, aparecerão casos de amor. Uns serão agradáveis; outros escabrosos. Registrar-se-ão outros acontecimentos felizes, ocorridos tanto nos tempos modernos, como nos antigos. (BOCCACCIO, 2018, p. 26. Grifo nosso).

Não há uma descrição da peste ou de seus efeitos sobre as personagens, ao contrário, o que se vê é uma fuga: dez pessoas honradas, o que significa dizer que pertencem a famílias distintas, que por dez dias contarão dez contos cada uma. O número dez é o que dá o título à obra, pois “*decameron*” significa, em grego, dez dias. As cem histórias apresentadas, fazendo jus ao que o autor anuncia, falam de amor, muitas vezes com um acentuado tom de libertinagem, que levou à censura do livro sobretudo pela Igreja,

dado que alguns dos personagens libertinos são padres e freiras. Os contadores desfiam suas histórias ao passo que a peste faz seu trabalho sem perturbá-los, como se hoje estivéssemos tranquilos em nossas casas a assistir novelas na televisão, mudando de canal a cada início de um telejornal.

Outro exemplo de alienação programada, se assim se pode dizer, apareceria séculos mais tarde, em 1842, com “A máscara da morte escarlate”, de Edgar Allan Poe, que, segundo Susan Sontag (1989, p. 63), teria sido “inspirada em um relato a respeito de um baile realizado em Paris durante a epidemia de cólera de 1832”. Na primeira publicação, o conto chamou-se “The Mask of the Red Death: A Fantasy”. O subtítulo desaparece nas publicações posteriores e, em português, a morte ora é “vermelha”, ora é “rubra”. A tradução “escarlate” parece, em nosso entendimento, dar mais dramaticidade à história, embora a doença ali descrita em nada se aproxime da escarlatina. Alguns estudiosos de Poe a aproximam da peste bubônica, outros da tuberculose. Essa hipótese seria a mais viável, uma vez que o próprio autor acompanhou o desenvolvimento da tuberculose em vários parentes, inclusive sua própria esposa, enquanto ele escrevia o conto. Entretanto, o crítico Roppolo (1967, p. 139-140) apresenta a hipótese mais interessante, dada a carga de simbolismos do conto: a morte escarlate seria uma doença original, inerente a toda a humanidade. A tuberculose, aliás, foi muito presente na literatura do século XIX, sobretudo entre os românticos, atingindo tanto personagens, como Marguerite Gautier, em *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho (2008 [1848]), como escritores, como nosso poeta romântico Álvares de Azevedo (1831-1852). No entanto, a descrição da doença parece também exagerada para a tuberculose, como já se vê no primeiro parágrafo:

A ‘Morte Escarlate’ havia muito devastava o país. Jamais se viu peste tão fatal ou tão hedionda. O sangue era sua revelação e sua marca – a cor vermelha e o horror do sangue. Surgia com dores agudas e súbita tontura,

seguidas de profuso sangramento pelos poros, e então a morte. As manchas rubras no corpo e principalmente no rosto da vítima eram o estigma da peste que a privava da ajuda e compaixão dos semelhantes. E entre o aparecimento, a evolução e o fim da doença não se passava mais de meia hora. (POE, 1995, p. 98).

A história de Poe se passa em uma abadia, propriedade do Príncipe Próspero, que reúne mil nobres sadios e, com eles, se tranca, mandando soldar todas as portas. Ninguém poderia sair, muito menos entrar. Fora dos muros, a população abandonada pelo príncipe era consumida pela peste. No auge do desvario, o príncipe organiza um baile a fantasia em uma sequência de sete salões, cuja decoração ele mesmo havia imaginado, com uma cor predominante em cada espaço, sendo o sétimo o salão negro, no qual havia um relógio cujas badaladas, a cada hora, paralisava o músico e os convivas. Ao soar meia noite, surge um convidado com uma fantasia que desafiava a todos os presentes, pois era a representação da própria peste:

A figura era alta e esquelética, envolta dos pés à cabeça em vestes mortuárias. A máscara que escondia o rosto procurava assemelhar-se de tal forma com a expressão enrijecida de um cadáver que até mesmo o exame mais atento teria dificuldade em descobrir o engano. Tudo isso poderia ter sido tolerado, e até aprovado, pelos loucos participantes da festa, se o mascarado não tivesse ousado encarnar o tipo da Morte Escarlate. Seu vestuário estava borrifado de *sangue* – e sua alta testa, assim como o restante do rosto, salpicada com o horror escarlate. (POE, 1995, p. 102. Grifo do autor).

A reação dos convidados explicita mais uma vez no conto o caráter de exceção assumido pelas pessoas reunidas na abadia. Era inadmissível para aquele seleto grupo qualquer reminiscência do sofrimento que eles haviam isolado do lado de fora. Assim

como seus convidados, o príncipe sente-se indignado e enfrenta o convidado para que ele se revele e seja punido com a morte. No confronto, ele morre ao se aproximar da figura fantasiada. Outros convidados cercam o estranho para retirar-lhe a máscara e, sob as roupas que seguravam violentamente, não havia nada palpável. Assim termina o conto:

E então reconheceu-se a presença da Morte Escarlate. Viera como um ladrão na noite. E um a um foram caindo os foliões pelas salas orvalhadas de sangue, e cada um morreu na mesma posição de desespero em que tombou ao chão. E a vida do relógio de ébano dissolveu-se junto com a vida do último dos dissolutos. E as chamas dos braseiros extinguiram-se. E o domínio ilimitado das Trevas, da Podridão e da Morte Escarlate estendeu-se sobre tudo. (POE, 1995, p. 103).

Para não nos vermos tentados a interpretar o conto de Poe como uma alegoria fundada em uma moralidade ou em uma religiosidade, cujo alcance seria apenas o de uma reflexão passageira, como tantas outras – haja vista a impermeabilidade das pessoas a qualquer tipo de ensinamento, religioso ou científico, nos dias de hoje –, é preciso ver que ele trata ali apenas de uma evidência, que nem a mais obtusa das mentes consegue negar: todos vamos morrer e a morte nos iguala a todos. O efeito da Morte Escarlate nos salões da abadia representa, ainda, uma espécie de metonímia da atuação da peste em sua rapidez, como já havia observado Chateaubriand (1950), em suas *Memórias d'além túmulo*, comparando o surto de cólera de 1817 com as tropas de Napoleão:

O cólera, saído do Delta do Ganges em 1817, propagou-se em um espaço de 2.200 léguas do Norte ao Sul, e de 3.500 do Oriente ao Ocidente; ela desolou 1.400 cidades, ceifou 40 milhões de indivíduos. Há um mapa da marcha dessa conquistadora: ele levou 15 anos

para vir da Índia a Paris: isto é agir tão rápido quanto Bonaparte: este empregou mais ou menos o mesmo número de anos para passar de Cadix a Moscou, mas não fez perecer senão 2 ou 3 milhões de homens. (CHATEAUBRIAND, 1950, p. 62, tradução nossa).²

Os cálculos de Chateaubriand e a metonímia de Poe atestam o aspecto mais aterrorizante das epidemias: a velocidade do contágio. Essa velocidade está diretamente associada à fatalidade do evento das epidemias, pois, se vêm aceleradamente, elas abalam até os sistemas de saúde mais bem estabelecidos, pois sociedade alguma dispõe de cuidados intensivos para grandes parcelas da população de forma simultânea. A rapidez do contágio é a estratégia mais letal das pestes, como se verá, adiante.

Uma abadia hermeticamente fechada, o ambiente noturno, uma personificação da peste com um vestuário “borrifado” de sangue: Edgar Allan Poe, além de ser considerado como um pioneiro do romance policial, abre também, junto com escritores de outras tradições como os autores ingleses de romances góticos, as sendas do medo e do relato fantástico, com assombrações e elementos que provocam no leitor uma “inquietante estranheza”, para retomar os termos freudianos. Nessa vertente da literatura que se nutre de um registro surreal ou estranho, Jack London, em *A Praga Escarlata*, publicado em 1912, se projeta no ano 2073 e conta a vida de uma família de sobreviventes, cinquenta anos depois de uma peste que dizimou o mundo e deixava as peles de uma viva cor escarlata, numa referência implícita ao conto de Poe.

Ondas descontroladas e rápidas de contágio, elementos mórbidos, cenários apocalípticos que abalam a humanidade:

2 Le choléra, sorti du Delta du Gange en 1817, s’est propagé dans un espace de 2 200 lieues du Nord au Sud, et de 3 500 de l’Orient à l’Occident ; il a désolé 1 400 villes, moissonné 40 millions d’individus. On a une carte de la marche de ce conquérant : il a mis 15 années à venir de l’Inde à Paris : c’est aller aussi vite que Bonaparte : celui-ci employa à peu près le même nombre d’années à passer de Cadix à Moscou, et il n’a fait périr que 2 ou 3 millions d’hommes.

tais são, nas epidemias, alguns dos elementos que fascinaram toda uma linha de escritores apegados ao terror, ao macabro ou à projeção científica - e o cinema contribui também amplamente pela difusão de tal tipo de imaginário. Entre eles, Stephen King, em *A dança da morte*, de 1978, imagina a propagação de um vírus provocado por um erro de computação do exército americano; e Richard Matheson, em *I am Legend*, publicado em 1954, descreve um inquietante universo no qual o protagonista Robert Neville, imunizado por uma mordida de morcego, é o único ser humano que não foi transformado num zumbi por um misterioso bacilo. Para esses romances da segunda metade do século XX, há de se considerar, evidentemente, que os relatos sobre epidemias traduzem implicitamente uma série de medos sociais novos, relacionados, no caso dos Estados Unidos, com o pavor ideológico propagado pelo macarthismo, ou, de maneira mais ampla, com a força letal das bombas atômicas e de experimentações genéticas em micro-organismos.

Entre os zumbis ou mortos-vivos, os vampiros merecem uma observação especial no que tange a essa temática das epidemias. Foi um escritor irlandês, Bram Stoker, que imortalizou a figura de Drácula, retomando lendas e crenças da Europa do Leste e em particular da Transilvânia, onde o personagem tinha seu castelo. Embora haja uma luta maniqueísta entre o bem e o mal, e mesmo que a questão das pulsões sexuais e da relação entre Eros e Thanatos esteja no cerne do romance, Drácula também pode ser visto como uma alegoria da infecção e da doença. Stoker foi marcado pelas cartas de sua mãe, nas quais ela lhe contava a epidemia de cólera em 1832, na Irlanda. O autor, que se interessava muito pelos debates científicos da época, publicou *Drácula* em 1897, três anos depois da descoberta do bacilo da peste por Yersin e num período em que a virologia e a epidemiologia estavam ganhando muita força (sem esquecer que, nesse mesmo ano, Freud começou a escrever seus primeiros textos sobre a psicanálise, o que nos remete a outra chave de leitura desse romance).

Nas palavras do crítico Martin Willis (2007, p. 302. Tradução nossa), “*Drácula* examina as mudanças em direção à teoria dos germes em seu retrato do vampiro e em sua construção da oposição ao vampirismo pelas autoridades científicas do texto, Abraham Van Helsing e John Seward”. De fato, *Drácula*, que encarna as práticas ocultas e que vive rodeado de morcegos, ratos ou cães sujos, vai ser derrotado pela ciência e pelo higienismo da ciência médica. A perspectiva, portanto, está no oposto da condenação às derivas da ciência que existe num outro romance fantástico canônico, *Frankenstein* (1823), de Mary Shelley. Por fim, notamos que o cinema vai prolongar essas questões epidemiológicas. No filme do expressionista Murnau, *Nosferatu* (1922), livremente inspirado de *Drácula*, uma legião de ratos acompanha o vampiro num barco que, chegando no porto de Brema, vai disseminar a peste entre os moradores. E quando Werner Herzog faz eco ao seu conterrâneo Murnau no filme *Nosferatu, fantasma da noite* (1979), a peste e o contágio remetem claramente ao espectro histórico do nazismo. Já quando Francis Ford Coppola realiza em 1992 sua própria versão de *Drácula*, os temas das pulsões sexuais e da contaminação fazem eco, indiretamente, ao grave contexto de transmissão do HIV.

O CENÁRIO SOCIAL DA PESTE

Do lado de fora dos muros da alienação, dependendo da intensidade do contágio e dos efeitos da doença, o cenário pode ser infernal. Assim vemos a descrição da peste, por exemplo, na ficção *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago (2001). O autor português cria uma sociedade atingida por um mal surpreendente: sem que se saiba o porquê, todos ali ficam cegos. Uma cegueira que, em vez de mergulhá-los na escuridão, como sempre se diz da cegueira, fazia com que o mundo lhes parecesse branco. Propagada essa doença estranha, sem causa aparente de contágio senão pelo contato humano, mas sem que se soubesse como se dava, a vida social vai, aos poucos, tornando-se complicada. Todos estão

incapacitados, exceto a protagonista, que precisa fingir também estar cega para sobreviver.

A deterioração das relações sociais se apresenta como efeito colateral da doença, fazendo com que os valores de toda ordem sejam questionados e os desvios de caráter sejam exacerbados, como se o cego, “por ter perdido a luz dos olhos, perdesse o farol do respeito” (SARAMAGO, 2001, p. 164). A narrativa opõe os “cegos bons” aos “cegos maus”, estes caracterizando-se como os aproveitadores em cata de riquezas, uma vez que ninguém os enxergava para aplicar-lhes uma punição. Mas chega ao ponto em que até mesmo a protagonista, uma “cega boa”, se vê obrigada a matar:

Tinha sangue nas mãos e na roupa, e subitamente o corpo exausto avisou-a de que estava velha, Velha e assassina, pensou, mas sabia que se fosse necessário tornaria a matar, E quando é que é necessário matar, perguntou-se a si mesma enquanto ia andando na direcção do átrio, e a si mesma respondeu, Quando já está morto o que ainda é vivo. (SARAMAGO, 2001, p. 189).

Este é o grande risco das epidemias que fogem ao controle ou cuja dimensão é desprezada, assim como das situações de grande opressão: o que tem a perder quem já está morto em vida? Mesmo ficcional, o romance de Saramago consegue mostrar aonde pode levar uma situação tão extrema: um mundo sem leis, sem segurança, sem solidariedade.

O escritor francês Antonin Artaud, num texto de 1938, *O teatro e seu duplo*, também se interessou pelas epidemias por esse mesmo fato de que essas situações-limites desvendam todas as aparências, permitindo revelar o âmago das existências individuais e da vida em sociedade. A analogia entre o teatro e a peste é reveladora:

A ação do teatro, como a da peste, é benfazeja, pois, levando os homens a se verem como são, faz cair a máscara, põe a descoberto a mentira, a tibieza, a baixeza, o engodo; sacode a inércia asfixiante da matéria que atinge até os dados mais claros dos sentidos; e, revelando para coletividades o poder obscuro delas, sua força oculta, ela as convida a assumir uma atitude heroica e superior, que, sem isso, jamais assumiriam. (ARTAUD, 2006, p. 29).³

A perspectiva de Artaud, metafórica e poética, é profundamente paradoxal e provocadora, no espírito do movimento surrealista, do qual ele participou durante algum tempo: fazendo referência à desorganização social e ao caos que a peste provocava na Idade Média ou na cidade de Marselha em 1720, Artaud almeja, simbolicamente, a criação de um teatro radicalmente novo, o “Teatro da crueldade”, também chamado de “Teatro da peste”, que possa, catarticamente e sem discurso moral preestabelecido, liberar as pulsões e o corpo, revelar “as possibilidades perversas do espírito” (ARTAUD, 1964, p. 44, tradução nossa)⁴ e despertar todos os sonhos.

Em 1947, poucos anos depois, e no intervalo da Segunda Guerra Mundial à qual remete alegoricamente, foi publicado o famoso romance de Albert Camus (1947), *A peste*. Camus retoma a ideia da peste como reveladora de atitudes humanas, mas com uma perspectiva radicalmente diferente do “Teatro da Crueldade”, a de

3 L'action du théâtre comme celle de la peste pousse les hommes à se voir tels qu'ils sont, elle fait tomber le masque, elle découvre le mensonge, la veulerie, la bassesse, la tartuferie; elle secoue l'inertie asphyxiante de la matière qui gagne jusqu'aux données les plus claires des sens; et révélant à des collectivités leur puissance sombre, leur force cachée, elle les invite à prendre en face du destin une attitude héroïque et supérieure qu'elles n'auraient jamais eue sans cela. (ARTAUD, 1964, p. 46).

4 Les possibilités perverses de l'esprit.

um filósofo e moralista que se interroga sobre o combate contra o mal, o totalitarismo e aquilo que Camus caracteriza como o “absurdo” da condição humana - sua existência rotineira, a certeza de que não pode escapar à morte, sua incapacidade em satisfazer seu desejo de clareza e compreensão do mundo.

A narrativa se configura como uma crônica, escrita por um médico, o doutor Rieux, que conta a aventura coletiva da cidade de Oran, na Argélia, assolada pela peste. Camus também se apoiou na leitura de *Um diário do ano da peste*, publicado em 1722 por Daniel Defoe, o autor de *Robinson Crusoe*. Este último emaranha conselhos profiláticos e reflexões morais para descrever a epidemia de peste que provocou cerca de 70.000 mortes em Londres, no ano de 1665. Embora seja uma obra ficcional, o texto de Camus, da mesma forma, abrange diversas facetas relacionadas com uma situação de epidemia: descreve os sintomas da doença, relata os tropeços e acertos das autoridades para conter a epidemia, caracteriza o “exílio” que sentem as pessoas em quarentena - um exílio do amor, dos laços humanos e um sentimento de vida tolhida - ou, ainda, evoca os diferentes discursos, e em particular a voz da Igreja ou as explicações da ciência, que se espalham pela cidade a fim de interpretar a epidemia.

Os ratos, aos poucos, começam a morrer nas ruas da cidade, e logo, o doutor Rieux encontra os primeiros pacientes com problemas de náuseas, dores nas articulações, aumento dos gânglios, taquicardia etc. Rapidamente, a epidemia se espalha pela cidade, os médicos alertam sobre o risco para as autoridades, as quais, querendo evitar assustar a população, demoram para reagir e fechar os muros da cidade. Camus se interessa pela dimensão coletiva da epidemia e cria uma galeria de personagens arquetípicos, cada um representando atitudes distintas. Por exemplo, Cottard é o cínico que faz prosperar um comércio informal de produtos e Rambert, jornalista que faz tudo para sair da cidade e reencontrar sua amante, encarna a busca de um amor incondicional, mas exclusivista e egoísta.

Porém, apesar dessa denúncia de comportamentos individuais e sociais, e muito embora *A peste* retrate uma luta extremamente precária do ser humano contra a morte e as injustiças do mundo, o romance continua a ecoar singularmente em nossa época pela ideia da “revolta”, termo essencial da filosofia de Camus, que se elabora em torno da noção de empatia e daquilo que, em *La Peste*, o narrador chama “a ternura humana” (“*la tendresse humaine*”). Assim sendo, Camus dá conta tanto dos comportamentos mais mesquinhos e oportunistas quanto da sua capacidade de resiliência através dos afetos, da empatia e da solidariedade. O médico Rieux, que é o próprio narrador, traça, junto com seu ajudante Tarroux, essa linha de ação solidária e de preservação da vida:

Mas, no entanto, sabia que esta crônica não podia ser a da vitória definitiva. Podia, apenas, ser o testemunho do que tinha sido necessário realizar e que, sem dúvida, deveriam realizar ainda, contra o terror e sua arma infatigável, a despeito das feridas pessoais, todos os homens que, não podendo ser santos e recusando-se a admitir os flagelos, se esforçam, no entanto, por ser médicos. (CAMUS, 1947, p. 278, tradução nossa)⁵.

Evidentemente, se essas palavras constituem uma bela homenagem aos trabalhos dos médicos e enfermeiros, elas alertam, dois anos depois do fim da Segunda Guerra mundial, para o fato que a “revolta” e a luta devem ser incansáveis, contra todo tipo de mal ou opressão.

O cenário terrível de Oran na ficção de Camus vai ao encontro da situação de muitas cidades assoladas por epidemias

⁵ Mais il savait cependant que cette chronique ne pouvait pas être celle de la victoire définitive. Elle ne pouvait être que le témoignage de ce qu’il avait fallu accomplir et que, sans doute, devraient accomplir encore, contre la terreur et son arme inlassable, malgré leurs déchirements personnels, tous les hommes qui, ne pouvant être des saints et refusant d’admettre les fléaux, s’efforcent cependant d’être des médecins.

na vida real. Há cem anos, com a gripe espanhola, alguns recantos do planeta estiveram à beira de um colapso social. A rapidez do contágio e a impossibilidade de tratamento em massa impõem um estado de coisas em que reina a impotência e instaura-se a banalização da morte. Assim descrevem a gripe espanhola no Rio de Janeiro dois escritores conhecidos, um principalmente por sua produção teatral, o pernambucano Nelson Rodrigues; outro por sua obra memorialística, o mineiro Pedro Nava.

A então capital federal, mesmo depois de reformas urbanas, ainda estava muito próxima do século XIX em seu urbanismo, o que equivale a dizer que, mesmo na privilegiada Zona Sul, alguns bairros ainda apresentavam problemas sérios de infraestrutura. Nesse cenário, a gripe espanhola encontrou campo fértil, como conta Nelson Rodrigues:

Morrer na cama era um privilégio abusivo e aristocrático. O sujeito morria nos lugares mais impróprios, insuspeitados: — na varanda, na janela, na calçada, na esquina, no botequim. Normalmente, o agonizante põe-se a imaginar a reação dos parentes, amigos e desafetos. Na espanhola não havia reação nenhuma. Muitos caíam, rente ao meio-fio, com a cara enfiada no ralo. E ficavam lá, estendidos, não como mortos, mas como bêbados. Ninguém os chorava, ninguém. Nem um vira-lata vinha lambê-los. Era como se o cadáver não tivesse nem mãe, nem pai, nem amigo, nem vizinho, nem ao menos inimigo. (RODRIGUES, 1993, p. 55).

Em um cenário tão tenebroso, não só a morte é banalizada, mas toda e qualquer relação social é posta à prova. Eventos de tal forma extremos exigem ordem e planejamento dos poderes públicos, o que não houve há cem anos, como não há na presente pandemia. Em outro trecho, Rodrigues mostra o nível de desumanidade a que se chegou então:

Mas eis o que eu queria dizer: — vinha o caminhão de limpeza pública, e ia recolhendo e empilhando os defuntos. Mas nem só os mortos eram assim apanhados no caminho. Muitos ainda viviam. Mas nem família, nem coveiros, ninguém tinha paciência. Ia alguém para o portão gritar para a carroça de lixo: — ‘Aqui tem um! Aqui tem um!’ E então, a carroça, ou o caminhão, parava. O cadáver era atirado em cima dos outros. Ninguém chorando ninguém. (RODRIGUES, 1993, p. 56).

O horror não terminava no caminhão coletor. Ao chegar ao cemitério, os corpos eram empilhados para serem enterrados em valas comuns, sem nenhuma distinção de classe social. Segundo Pedro Nava, quando os coveiros também morreram, contrataram primeiro amadores e, posteriormente, impuseram o trabalho aos detentos:

Espalharam-se então horrores. Descreviam-se os criminosos cortando dedos aos cadáveres, rasgando-lhes as orelhas para roubar os brincos, os anéis, as medalhas e os cordões que tinham sido esquecidos. Às moças mortas, arrancavam as capelas e levantavam as mortalhas para ver as partes. Que curravam as mais frescas antes de enterrá-las. Melhores as que estavam ficando moles: eram tiradas dos caixões e comidas de beira-de-cova. Referia-se que, se no meio de monturo de mortos aparecia algum agonizante mandado por engano, acabavam-no a golpes de pá na cabeça ou mais simplesmente, enterravam-no vivo. Que um dia o acúmulo de insepultos foi tal que queimaram-nos aos montões nos fundos do cemitério. (NAVA, 1976, p. 197).

Cenas como essas não são comuns sequer nas piores narrativas de terror. No entanto, só precisam do descaso dos governantes para voltarem a ocorrer. Nos tempos que vivemos, era de se esperar que os avanços tecnológicos e o aperfeiçoamento da gestão pública fossem capazes de evitar um tal colapso, mas mesmo assim já vimos, por exemplo, em Guayaquil, no Equador, há poucos meses, os mortos estendidos na calçada, por falta de serviços funerários suficientes. E nem mesmo os países mais desenvolvidos foram poupados do colapso de seus sistemas de saúde. Isso sem falar no desserviço prestado por pessoas inescrupulosas que tratam o mal com leviandade ou tentam lucrar com remédios de efeito incerto. Estamos nos referindo ao que vemos nos jornais de hoje, mas ela ecoa singularmente com a descrição pormenorizada de Pedro Nava, digna do médico que foi:

Além da comida, eram disputados os remédios. Faltavam, mas essa falta não teria agravado muito a situação, se olharmos numa crítica retrospectiva o que foi o tratamento da gripe naquela época. Codeína, terpina, benzoato de sódio. Pós de Dower. Poção alcoólica de Todd. Vá lá. Sempre servia. Mas a questão é que a grande maioria dos médicos ativos na ocasião era de homens nascidos e criados dentro da tradição da ‘biliosa palustre’ e do quinino — que logo reinou com a potestade que vemos hoje outorgada aos antibióticos, aos anti-inflamatórios, aos corticosteroides. Forma gástrica, quinino. Nervosa, quinino. Renal e urêmica, quinino. Pneumônica e broncopneumônica, quinquinquino quinquinquino. Além dos sofrimentos da doença — vinham os da panaceia: zoeiras nos ouvidos, vertigens, surdez, urinas de sangue, vômitos. Não tinha importância. Estava nos livros. Uma das indicações é também a gripe. E tome quinino. As opiniões médicas dividiam-se. Uns queriam os sais básicos e achavam os neutros inoperantes. Era Hipócrates dizendo sim. A metade preferia os sais neutros e tratava de homicidas os

colegas que prescreviam os básicos. Galeno dizendo não. A adinamia, a tendência sincopal, o colapso eram tratados a essência de canela, óleo canforado, cafeína, esparteína e digital. Ou então, com o velho álcool: champanha, vinho do Porto ou a alternância, cada duas horas — ora dum copázio de leite, ora duma palangana de grog. Fórmulas industriais bestas fizeram verdadeiras fortunas. Os jornais proclamavam as excelências do *Contratosse* e do *Quinium Labarraque*. Na busca de uma medicação eficaz, de um preventivo que valesse, apelou-se até para a vacinação j Jenneriana! O governo abriu postos para sua administração onde a aglomeração, como as das distribuidoras de leite, de alimentos e as procissões imensas de São Sebastião, das Irmandades de Nossa Senhora das Dores e São Pedro da Gamboa — só serviam para juntar gente, para favorecer o contágio. (NAVA, 1976, p. 202. Grifo do autor).

Nava descreve ainda a forma como os médicos eram perseguidos pela população, em busca de tratamento, chegando a entrar disfarçados em casa para conseguirem repousar antes de retomar o trabalho árduo nos hospitais. No longo trecho acima, entretanto, o que fica patente, além do terror dos cemitérios anteriormente mencionado, é outro dano colateral, que não vem da doença, mas de uma praga endêmica na humanidade: a ganância e a capacidade de buscar o lucro mesmo nas circunstâncias mais aterradoras. A essa ganância, associa-se a decisão apressada do governo em adotar medicamentos não comprovados para o tratamento da doença, alimentando falsas esperanças na população e expondo-a letalmente ao contágio nas aglomerações provocadas pela oferta de uma solução mágica.

OS EFEITOS DA PESTE NA VIDA DAS PESSOAS

O poder instituído não é o único a propor, acreditando ou não nisso, uma solução mágica. Muitas vezes, essa solução vem das credices ou da própria religião, que buscam os responsáveis por uma provável ofensa a Deus ou aos deuses, nos moldes do que se costumava fazer na Antiguidade: procura-se um bode expiatório para que, sacrificado, aplaque a fúria divina. Cumpre observar, porém, que, contrariamente aos costumes pagãos, as narrativas bíblicas, em grandes episódios de destruição, não buscam os culpados, mas salvam do castigo apenas os bons. Assim ocorre com Noé, que escapa com sua família ao dilúvio (Gn 6-9); com Ló durante a destruição de Sodoma e Gomorra (Gn 19, 1-29); ou com os hebreus, que permanecem imunes às pragas que se abatem sobre o Egito (Ex 7-12). O imaginário popular, entretanto, apesar das referências bíblicas e da religiosidade do povo, procura de forma atávica um bode expiatório, seja ele um africano de hábitos nocivos no interior de uma floresta, um chinês afeito a cardápios exóticos ou um laboratório com finalidades escusas. Ainda que as acusações permaneçam no discurso, longe dos sacrifícios humanos em honra a Apolo descritos nas epopeias clássicas, há pessoas que se veem prejudicadas diante desse fenômeno, sobretudo quando a um pretense culpado se associa toda uma etnia ou toda uma nação.

Essa prática social é exemplificada por La Fontaine na fábula “Os animais enfermos da peste”, na qual relata o surgimento de um mal entre os animais, que, reunidos pelo leão, ouvem sua determinação:

— Nossos pecados, nossos vícios,
são responsáveis por tudo isto.
Para aplacar o cólera dos céus, insisto
que serão necessários alguns sacrifícios,
ou pelo menos um: que morra o mais culpado,

pois a História nos tem mostrado
que assim deve ser feito. Nada de indulgência:
examinemos a consciência.
(LA FONTAINE, 1989, p. 24).

O próprio leão começa contando seus pecados, de imediato perdoados pela assembleia. A ele se seguem outras feras assassinas, todas perdoadas por estarem na obediência de seus instintos naturais. Até que o ingênuo burro confessa ter comido, uma única vez, a grama do terreno sagrado do mosteiro. Ele é imediatamente condenado:

Um lobo falastrão recrimina a arrogância,
a estupidez daquele maldito animal,
um sarnento, de quem provinha todo o mal.
Seu pecadilho foi julgado imperdoável.
Comer erva sagrada! Crime abominável!
Que morra esse ser detestável!
O veredito foi de aceitação geral.
(LA FONTAINE, 1989, p. 26).

O autor acrescenta ao final a moral da fábula — “Segundo o teu estado, rico ou miserável, / branco ou preto serás perante o tribunal” (LA FONTAINE, 1989, p. 26) —, que denuncia a hipocrisia social ao se relativizarem os danos de acordo com a pessoa que os comete.

Uma das coisas fascinantes dos estudos literários é a “intertextualidade”, ou seja, as relações diretas ou indiretas estabelecidas através dos tempos entre diversas obras. Ora, numa crônica da secção “A Semana”, que Machado de Assis assinava na *Gazeta de Notícias*, o Bruxo do Cosme Velho lembrou da fábula de La Fontaine ao levantar uma reflexão sobre a transferência da capital para o interior do país, como previsto na carta constitucional de 1891.

Podeis redargüir que, convertida em Estado, esta cidade teria o seu governador, a sua Constituição as suas câmaras; mas também se vos pode replicar que se o nosso Rio de Janeiro,

Ce Pelé, ce galeux, d'ou vient tout le mal,

tem por perigo o cosmopolitismo, este mesmo cosmopolitismo seria um aliado inerte da rebelião, e a autoridade de um pequeno Estado poderia menos, muito menos, que a do próprio governo federal. (ASSIS, 1959, p. 194-195).

Machado de Assis foi um leitor voraz de textos literários escritos em diversas línguas e uma das grandes características de sua arte ímpar consistiu na reapropriação de diversas tradições literárias para inventar sua marca própria. Reproduzindo os anátemas lançados contra o coitado do burro na fábula – “*Ce pelé, ce galeux*” (esse descascado, esse sarnoso) –, Machado de Assis remete à iniquidade das decisões tomadas pelo poder contra os interesses da sociedade e sugere uma marginalização dos habitantes do Rio de Janeiro, associados a palavras que conotam a sujeira e a doença.

A literatura é como um palimpsesto, ou seja, um pergaminho que pode ser raspado, rasurado e reescrito infinitas vezes. Se Machado de Assis faz alusão a La Fontaine, esse último se inspira das tradições da Antiguidade. Como em *Édipo Rei* de Sófocles, La Fontaine dá à peste o valor de um mal supremo, um castigo divino que desola a natureza, e a dinâmica narrativa reside na inexorabilidade do destino e na suposta necessidade trágica de levar um membro da comunidade à morte, para expurgar a sociedade. Édipo, cego, sai de Tebas; o burro, na fábula, é sacrificado: pouco importa, no fundo, se a pessoa é realmente a culpada, mas a comunidade encontra no sacrifício de um indivíduo ou de um grupo social uma maneira de dissimular a violência e de garantir a coesão na pólis. No século XX, o antropólogo René Girard relê os mitos e fábulas como relatos que visam a

distanciar a violência coletiva. Essa violência se deflagrou em vários momentos históricos, e Girard lembra dos estigmas contra os leprosos, os marginais, os judeus, ou ainda das caças às bruxas, nos fazendo rememorar das perseguições que aconteceram depois de episódios terríveis de epidemias, como a peste bubônica no século XIV. “Todos esses infelizes foram indiretamente vítimas das tensões internas engendradas pelas epidemias de peste e outras catástrofes coletivas, sendo designados por seus perseguidores como os responsáveis”. (GIRARD, 2011, p. 30, tradução nossa)⁶.

Esses diferentes fenômenos antropológicos e sociais se encontram em situações diversas, mas ganham tons de urgência na ocorrência das pestes. A literatura aí está, pois, para mostrar que acontecimentos como as epidemias são atravessados por diversos discursos, todos acolhidos por ela. Inclusive aquele que costuma identificá-la com maior frequência na concepção popular: o discurso amoroso.

Já mencionamos o efeito da peste sobre casais reais, como Petrarca e Laura, ou fictícios, como Marguerite Gautier e Armand Duval, e há vários outros exemplos da fatalidade das epidemias sobre a vida amorosa dos casais. Jean Giono (1951), em *O cavaleiro sobre os tetos* [*Le hussard sur le toit*], arquiteta uma história de paixão amorosa, no contexto de uma epidemia de cólera que dizima a região da Provence, cenário de praticamente todos os romances de Giono, ao ponto que ele foi rotulado pela crítica como um “autor regionalista”. O estilo de Giono sobressai nas descrições pictóricas, com cores e relevos, mas no *Cavaleiro sobre os tetos* isso se observa não apenas na representação das paisagens típicas da Provence, mas também na caracterização mórbida dos efeitos da morte sobre os corpos. Desta forma, Giono, habitualmente um escritor do sol, dos campos de lavanda e da vitalidade do sul da França, estabelece contrastes muito fortes e

6 Tous ces malheureux se retrouvèrent indirectement victimes des tensions internes engendrées par les épidémies de peste et autres catastrophes collectives dont ils étaient tenus responsables par leurs persécuteurs.

privilegia as tintas fortes da imaginação, fugindo várias vezes do rigor documentário na descrição dos efeitos do cólera:

Temos o hábito de associar o sol à ideia de alegria e de saúde. Quando o vemos, na realidade, comportar-se como um ácido nas carnes semelhantes às nossas (e consequentemente sagradas) sob o simples pretexto de que estão mortas, temos, bruscamente, da morte uma ideia justa e que é muito desagradável ter. E novas ideias sobre o sol, a cor do outro que ele dá a tudo, que nos agrada tanto. O céu azul é rudemente belo. Um rosto azul causa um efeito estranho, eu lhes garanto. É, entretanto, o mesmo azul, com pouca diferença. Em todo caso, parecido em todo ponto àquele que dorme sobre as profundezas do mar. Em um lugar arenoso, uma mina onde eu tinha ido escavar para tentar me abrigar de uma tempestade, encontrei cadáveres secos, sem um grama de podridão, dourados da cabeça aos pés. (GIONO, 1951, p. 425, tradução nossa.)⁷

Porém, à desolação provocada pela morte, Giono opõe a força do heroísmo e de um amor casto e puro, semelhante ao amor cortês dos romances de cavalaria. Depois de ter matado um oficial austríaco, Angelo, aristocrata e soldado que lutou pela constituição de uma Itália unida e mais democrática, tem que fugir para a cidade francesa de Manosque onde, em plena epidemia de cólera, vai encontrar Pauline, sua grande paixão

⁷ On a l'habitude d'associer le soleil à l'idée de joie et de santé. Quand nous le voyons en réalité se comporter comme un acide dans des chairs semblables aux nôtres (et par conséquent sacrées) sous le simple prétexte qu'elles sont mortes, nous avons brusquement de la mort une idée juste et qu'il est très désagréable d'avoir. Et de nouvelles idées sur le soleil, la couleur de l'or qu'il donne à tout, qui nous plaît tant. Le ciel bleu, c'est rudement beau. Un visage bleu fait un drôle d'effet, je vous le garantis. C'est pourtant le même bleu, à peu de chose près. En tous cas, semblable en tout point à celui qui dort sur les profondeurs de la mer. Dans un endroit sablonneux, une carrière où j'étais allé fureter pour essayer de m'abriter d'un orage, j'ai trouvé des cadavres secs, sans une once de pourriture; dorés de la tête aux pieds.

platônica. Afrouxando as regras estritas que se impunham para evitar o contágio, Pauline acaba por adoecer e, com grande dedicação, Angelo consegue curá-la desse mal. Esse episódio é contado no romance como uma espécie de grande epifania amorosa, como se a luta contra a morte fosse um revelador desse amor profundo, mas impossível, que une os dois protagonistas.

No entanto, o romance de Giono não se limita a uma trama amorosa. Como em *A peste* de Camus, um outro romance escrito poucos depois da Segunda Guerra, a evocação do cólera, embora se inspire de acontecimentos históricos no século XIX, tem também um valor alegórico e permite ao escritor explorar os cantos e recantos escuros da alma humana, o egoísmo, o medo, a covardia. A epidemia rompe com algumas barreiras morais. Um personagem joga o corpo do seu pai na soleira de sua casa, esquecendo qualquer noção de respeito pelos mortos e pelos laços de família; um outro busca as causas da doença no céu e nas águas, disseminando o ódio e a loucura. Inocentes são acusados e linchados, e o próprio Angelo, por ser estrangeiro, é o alvo de vis perseguições, tendo que escapar nos tetos da cidade depois de ter sido acusado de envenenar a água dos chafarizes.

“Ele jogou veneno na fonte dos Observantins. É um complô para colocar o povo em perigo. É um estrangeiro. Ele usa botas de nobre”. (GIONO, 1951, p. 123, tradução nossa) ⁸

O narrador, aqui, reproduz as vociferações do povo, que se espalham pela cidade com a mesma velocidade contagiante das *fake news* nas redes sociais, em nossa contemporaneidade. Frente a essa violência desenfreada, Angelo, no entanto, se mantém firme e opõe à barbárie seu amor, mas também ao seu idealismo e as suas ações heroicas para salvar e proteger os doentes, neste relato que – longe do registro mais dialógico e reflexivo de Camus, em *La peste* – se assemelha a um romance de aventura, uma narrativa de capa e espada.

8 Il a jeté du poison dans la fontaine des Observantins. C’est un complot pour faire périr le peuple. C’est un étranger. Il a des bottes de milord.

Em *O amor nos tempos do cólera*, de Gabriel García Márquez, porém, ao contrário dos seus desafortunados predecessores, a doença é o que vai unir o casal Fermina Daza e Florentino Ariza. Fugindo do cólera, a pequena Fermina vai se instalar com o pai em Cartagena das Índias, onde encontra Florentino, que se apaixona por ela desde o primeiro momento. Quando se encontra com a mulher que já amava, em uma ocasião furtiva, enquanto ela bordava, ele entrega uma carta. Mais tarde, enquanto esperava

[...] a resposta à sua primeira carta, sua ansiedade se complicou com caganeiras e vômitos verdes, perdeu o sentido da orientação e passou a sofrer desmaios repentinos, e a mãe se aterrorizou porque seu estado não se parecia com as desordens do amor e sim com os estragos do cólera. [...] Bastou ao médico um interrogatório insidioso, primeiro a ele e depois à mãe, para comprovar uma vez mais que os sintomas do amor são os mesmos do cólera. (MÁRQUEZ, 1995, p. 49).

O pai de Fermina, entretanto, não queria um carteiro na família e separa os dois. Quando volta à cidade, já não quer mais ver Florentino e, devido a um novo surto de cólera, durante o qual se contamina, ela conhece Urbino, o médico especializado em epidemias, com quem se casa. Eles permanecem casados por mais de cinquenta anos. Durante todo esse tempo, Florentino não havia se esquecido de Fermina, até que Urbino sofre uma queda fatal:

Foi uma morte memorável, e não sem razão. Mal acabados seus estudos de especialização na França, o doutor Juvenal Urbino se tornou conhecido no país por haver conjurado a tempo, com métodos inovadores e drásticos, a última epidemia de cólera morbo que flagelou a província. A anterior, quando ele ainda estava na Europa, causara a morte da quarta parte da população urbana em menos de três meses, incluindo aí seu pai, que foi também um médico muito estimado. (MÁRQUEZ, 1995, p. 36).

O cólera já havia se tornado quase endêmico na região caribenha da Colômbia e García Márquez assim descreve a situação local, que apresenta semelhanças com os relatos de Pedro Nava e Nelson Rodrigues sobre a gripe espanhola no Rio de Janeiro:

A epidemia de cólera morbo, cujas primeiras vítimas tombaram fulminadas nos charcos do mercado, causara em onze semanas a maior mortandade da nossa história. Até então, alguns mortos insígnies eram sepultados debaixo das lajes das igrejas, na vizinhança esquiva dos arcebispos e dignitários, e os menos ricos eram enterrados nos pátios dos conventos. Os pobres iam para o cemitério colonial, numa colina ventosa separada da cidade por um canal de águas áridas, cuja ponte de argamassa tinha uma marquise com um letreiro esculpido por ordem de algum prefeito clarividente: *Lasciate ogni speranza voi ch'entrate*. Nas duas primeiras semanas do cólera o cemitério transbordou, e não ficou um único lugar nas igrejas, apesar de haverem passado ao ossuário comum os restos carcomidos de numerosos próceres sem nome. O ar da catedral ficou rarefeito com os vapores das criptas mal lacradas, e suas portas só vieram a se abrir três anos depois, por volta da época em que Fermina Daza viu Florentino Ariza de perto pela primeira vez na missa do galo. (MÁRQUEZ, 1995, p. 85).

A população convive com esse mal ao longo de toda a narrativa, que cobre os mais de 50 anos de espera de Florentino. Após a morte de Urbino, ele se aproxima novamente de Fermina e embarca na mesma viagem que ela faria, sendo ele o responsável pela embarcação. Para que pudesse ficar a sós com ela, ordena ao capitão que faça descer toda a tripulação sob pretexto de cólera a bordo e os dois entregam-se finalmente ao amor, protegidos pela bandeira amarela que servia de advertência às populações ribeirinhas.

Obviamente, é ter uma imaginação literária sem limites, como a de Gabriel García Márquez, para escolher um período histórico como esse, marcado por epidemias, a fim de ambientar uma história de amor. Não estaríamos mentindo ao afirmar que esta, talvez, seja a única história em que uma peste não só possibilita um encontro amoroso como também trabalha para que ele seja bem-sucedido. A maioria das histórias cede facilmente aos efeitos inevitáveis das pestes: o medo, o terror, a segregação, a separação e a morte.

Esses são os ingredientes das narrativas que tratam do surgimento da Aids, que, bem mais próxima dos nossos dias, se mostraria, talvez, a mais diretamente nociva a um grupo determinado de indivíduos, pelo menos nos primeiros anos de contágio. A identificação da doença com um grupo mais ou menos restrito, no caso da Aids, os homossexuais e os usuários de drogas, fez com que esses grupos se tornassem os bodes expiatórios da então chamada “peste rosa”. Susan Sontag compara essa reação social àquela observada no século XIX com relação à tuberculose:

A tuberculose, em sua identidade de doença dos pobres (e não dos ‘sensíveis’), também era associada ao alcoolismo pelos reformadores do final do século. As recomendações motivadas por doenças associadas ao pecado e à pobreza sempre incluíam os valores de classe média: hábitos regulares, produtividade e autocontrole emocional; e o alcoolismo era o principal obstáculo à sua adoção. A própria saúde terminava sendo identificada com esses valores, religiosos tanto quanto mercantis, pois a saúde era sinal de virtude, assim como a doença era sinal de depravação. (SONTAG, 1989, p. 65).

Assim como a tuberculose, a Aids também foi logo associada ao pecado e tentou-se, de início, atribuir o contágio através do ato sexual apenas às práticas homossexuais, o que, com a outra forma de contágio verificada então, a da partilha de agulhas infectadas entre

os usuários de drogas, direcionava o castigo divino exatamente a grupos proscritos pela religião e pela moral. Com a evolução do conhecimento sobre a Aids, descobriu-se que, mesmo contagiados pelo vírus, alguns indivíduos não desenvolviam a doença e, com isso, viria seu pior efeito colateral, a segregação social, conforme mostra Sontag:

O conceito de ‘contaminado, porém não doente’, da maior importância na medicina clínica (o organismo está contaminado por inúmeros agentes), está sendo substituído por conceitos biomédicos que, qualquer que seja a sua justificação científica, na prática têm o efeito de trazer de volta a lógica anti-científica da conspurcação, e faz com que a expressão ‘contaminado, porém saudável’ se torne contraditória. Mas esse novo conceito de ‘estar doente’ tem muitas consequências práticas. Algumas pessoas estão sendo despedidas quando vem à tona que são portadoras do HIV (embora, nos Estados Unidos, seja ilegal despedir um empregado por esse motivo), de modo que os portadores devem sentir-se fortemente tentados a esconder o fato. (SONTAG, 1989, p. 39).

Ainda não era a sociedade informatizada que impera hoje, mas isso não impediu que as denúncias se tornassem públicas, forçando debates e a aplicação das leis contra a discriminação dos soropositivos no trabalho. É na arte, porém, que esses debates foram mais contundentes, sobretudo no cinema, ao expor a vida de pacientes, algumas vezes, em seus últimos momentos. Essa, talvez, seja, na literatura, a peste que apresenta um maior número de narrativas em primeira pessoa, mas não como um narrador observador e sim como protagonista infectado. A literatura permitiu conhecermos em detalhes o sofrimento dos portadores da Aids até o estágio da deformação física, que nos assombrava sobretudo quando atingia celebridades muito admiradas pelo público. É Sontag, ainda, quem mostra isso claramente:

Ao contrário da morte suave atribuída à tuberculose, a Aids, como o câncer, leva a uma morte sofrida. Todas as doenças metaforizadas que atormentam a imaginação coletiva levam a uma morte sofrida, ou se imagina que o façam. Não basta a doença ser letal para que cause terror. (SONTAG, 1989, p. 46).

E esse terror nos é mostrado pelo próprio doente, como o escritor Caio Fernando Abreu, que escreveu suas “Cartas para além do muro” quando se encontrava em tratamento no hospital. Essas cartas, publicadas em jornal primeiramente, têm como interlocutor a própria população. O fato de ele se dirigir a esse interlocutor na segunda pessoa do singular faz com que cada leitor se sinta tocado, como se um amigo estivesse falando:

É com terrível esforço que te escrevo. E isso agora não é mais apenas uma maneira literária de dizer que escrever significa mexer com funduras — como Clarice, feito Pessoa. Em Carson McCullers doía fisicamente, no corpo feito de carne e veias e músculos. Pois é no corpo que escrever me dói agora. Nestas duas mãos que você não vê sobre o teclado, com suas veias inchadas, feridas, cheias de fios e tubos plásticos ligados a agulhas enfiadas nas veias para dentro das quais escorrem líquidos que, dizem, vão me salvar. Dói muito, mas eu não vou parar. A minha não-desistência é o que de melhor posso oferecer a você e a mim neste momento. Pois isso, saiba, isso que poderá me matar, eu sei, é a única coisa que poderá me salvar. Um dia entenderemos talvez. (ABREU, 2006, p. 106).

O escritor já não conta agora com uma metáfora. A dor da existência, que muitos alegam ser a força que os impele a escrever, transforma-se em dor na própria carne. A visão das próprias mãos no computador, deformadas pela doença e pelo aparato hospitalar, impõe a presença da morte, primeiramente ao próprio autor, para depois se imprimir em seu texto e, finalmente, no leitor. Essa narrativa põe-nos irremediavelmente diante de nossa própria finitude.

Caio Fernando Abreu fala também do momento em que o paciente passa de sua vida costumeira a uma vida de pessoa infectada. Esse momento, no relato de muitos pacientes, é marcado por um rito de passagem que passou a ser visto como algo macabro: o teste de HIV.

Voltei da Europa em junho me sentindo doente. Febres, suores, perda de peso, manchas na pele. Procurei um médico e, à revelia dele, fiz O Teste. Aquele. Depois de uma semana de espera agoniada, o resultado: HIV Positivo. O médico viajara para Jokorama, Japão. O teste na mão, fiquei três dias bem natural, comunicado à família, aos amigos. Na terceira noite, amigos em casa, me sentindo seguro — enlouqueci. Não sei detalhes. Por auto-proteção, talvez, não lembro. Fui levado para o pronto Socorro do Hospital Emílio Ribas com suspeita de um tumor no cérebro. No dia seguinte, acordei de um sono drogado num leito da enfermaria de infectologia, com minha irmã entrando no quarto. Depois, foram 27 dias habitados por sustos e anjos — médicos, enfermeiras, amigos, família, sem falar nos próprios — e uma corrente tão forte de amor e energia que amor e energia brotaram dentro de mim até tornarem-se uma coisa só. O de dentro e o de fora unidos em pura fé. (ABREU, 2006, p. 112)

Poucos têm, como Abreu teve, uma rede de apoio de familiares e amigos. Sobretudo nos primeiros anos dessa doença, o preconceito afastava a todos. Isso quando o próprio paciente não decidia se isolar, tanto para evitar ser alvo de olhares piedosos, como para poupar os amigos, como cogita o escritor francês Hervé Guibert:

Senti a morte chegar no espelho, em meu olhar no espelho, muito antes que ela realmente ali se tivesse alojado. Eu já projetava essa morte, através do meu olhar, nos olhos dos outros? Não tinha contado a

todos. Até então, até o livro, eu não tinha contado a todos. Como Musil, gostaria de ter a força, o orgulho insensato, inclusive a generosidade de não contá-lo a ninguém, para deixar as amizades viverem livres como o ar, e descuidadas e eternas. (GUIBERT, 1995, p. 12).

O autor, em *Para o amigo que não me salvou a vida*, primeiro de uma série de livros em que trataria do tema da Aids, expõe sua própria vida em narrativas de autoficção, narrativas em que a vida do autor é contada por ele mesmo como em um romance, e não como em uma autobiografia. Através de sua obra, que inclui um filme feito poucos dias antes de morrer, pode-se conhecer todo o universo da Aids, o contágio, as reações da sociedade, as formas de tratamento, os sintomas e a evolução da doença. Grande parte da qualidade literária desses escritos, de Abreu, Guibert e muitos outros, reside no fato de estarem em primeira pessoa, sim, mas uma primeira pessoa ancorada na realidade. O narrador que nos fala é o mesmo que vive o que nos conta e é inegável a força de ensinamento que têm esses textos, mesmo que não tivessem nenhum objetivo didático. Essas obras fazem um grande apelo à solidariedade, pois expõem, em última análise, a grande dificuldade que temos para conviver de perto com quem está tão próximo à morte. Há os que se dedicam aos doentes, por laços de amizade ou de família, há os que cuidam dos doentes profissionalmente ou por caridade, mas há também os que se afastam ou, pior ainda, os que julgam, como observa Caio Fernando Abreu, lembrando os versos do poeta Cazusa, também vítima da Aids: “Sei também que, para os outros esse vírus de science fiction só dá em gente maldita. Para esses, lembra Cazusa: ‘Vamos pedir piedade, Senhor, piedade para essa gente careta e covarde’”. (ABREU, 2006, p. 112).

Depois da Aids, o mundo conheceu outras doenças que se propagaram com efeitos letais em epidemias controladas antes que atingissem níveis exorbitantes, como o Ebola, a

Sars e as diversas gripes, muitas causadas por essa família de vírus que agora está em sua mais ampla atuação. O ineditismo da atual pandemia, só visto anteriormente nas narrativas de ficção científica, será evidentemente tratado com exatidão pela literatura, pois muitos são os fios que se oferecem para tecer as narrativas: o risco de surgirem novos vírus, as decisões políticas mal planejadas, o abalo nas relações entre países, o isolamento social, o negacionismo, enfim, a situação geral da pandemia que tem na guerra sua metáfora mais utilizada, como mostra Sontag:

Enquanto antes era o médico que empreendia a *bellum contra morbum*, a guerra à doença, agora é toda a sociedade que o faz. De fato, a utilização da guerra como oportunidade para a mobilização ideológica em massa faz da ideia de guerra uma metáfora adequada para designar qualquer campanha cujo objetivo seja apresentado como a derrota de um “inimigo”[...] (SONTAG, 1989, p. 15).

Estarmos em guerra contra um inimigo comum justifica todos os atos, dos mais sensatos, pela via científica, com investimentos na busca de uma vacina, até os mais desvairados, baseados em soluções mágicas que se revelam verdadeiros efeitos colaterais nocivos. Permanecendo nessa metáfora, precisamos de estratégias de combate eficazes, que não nos ponham a repetir erros para que não estejamos, daqui a alguns anos, a reler nas narrativas da COVID-19 os mesmos enredos que vemos em quase todas as narrativas das pestes. A estratégia é mais importante do que a identificação de um culpado, que possamos apontar e, se possível, sacrificar. Já vimos como a busca de um culpado pode ter resultados nefastos e, se juntarmos à atual pandemia outras pestes que vem assolando a humanidade, como o racismo, o terrorismo e a destruição ambiental, todas elas mantidas por fortalecerem o liberalismo econômico, estaremos, coletivamente, na mesma situação do desgraçado Édipo. Hoje o próprio homem é o seu mais nocivo agente patológico.

REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. *Pequenas Epifanias*. Rio de Janeiro: Agir, 2006. p. 106–114. Originalmente publicadas em O Estado de São Paulo em 21/08/1994, 4/09/1994 e 18/09/1994. Disponíveis no site: <<https://medium.com/@augustomennabarreto/cartas-para-a1%C3%A9m-do-muro-4885c9c0a828>>. Acesso em 19 jul. 2020.

ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double*. Paris: Gallimard, 1964.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Obras Completas de Machado de Assis*. São Paulo: Jackson, 1959.

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1980.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulinas, 1981.

BOCCACCIO, Giovanni. *O Decamerão*. Trad. Raul de Polillo. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

CAMUS, Albert. *La peste*. Paris: Gallimard. 1947.

CHATEAUBRIAND, René de. *Mémoires d'Outre-tombe*. Paris: Flammarion, 1950. Tome II.

DEFOE, Daniel. *Um diário do ano da peste*. Trad. Eduardo San Martin. Porto Alegre: Artes Ofícios. 2002.

DUMAS FILHO, Alexandre. *A Dama das Camélias*. Trad. Renata Cordeiro. 3.ed. São Paulo: Nova Alexandria, 2008.

-
- GIONO, Jean. *Le hussard sur le toit*. Paris: Gallimard, 1951.
- GIRARD, René. *Sanglantes origines. Entretiens avec Walter Burkert, Renato Rosaldo et Jonathan Z. Smith*. Paris: Flammarion, 2011.
- GUIBERT, Hervé. *Para o amigo que não me salvou a vida*. Trad. Mariza Campos da Paz. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.
- HOMERO. *Iliada*. Trad. Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin, Companhia. 2002. p. 90-91.
- KING, Stephen. *A dança da morte*. Trad. Gilson Soares. São Paulo: Suma das Letras, 2013
- LA FONTAINE, Jean de. Os animais enfermos da peste. In: *Fábulas de La Fontaine*. Trad. Milton Amado e Eugênio Amado. Il. Gustave Doré. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989. v. II, p. 23-26.
- LONDON, Jack. *Praga Escarlata*. Trad. Roberto Denice. São Paulo: Conrad, 1983.
- LOPES, Octacílio de Carvalho. *A Medicina no Tempo*. São Paulo, Edusp/Melhoramentos, 1969.
- MATHESON, Richard. *Eu sou a lenda*. Trad. Delfin. São Paulo: Aleph, 2015.
- MÁRQUEZ, Gabriel García. *O amor nos tempos do cólera*. Trad. Antonio Callado. 15. ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- NAVA, Pedro. *Chão de ferro*. Memórias 3. 2. ed. Rio de Janeiro; Agir, 1976.
- PETRARCA, Francesco. *Vinte sonetos de amor e uma canção de despedida*. Trad. Pedro Lyra. ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. *Revista Brasileira*, Fase VII, n. 48, jul.-ago.-set. 2006,

p. 213-264. Disponível em: < https://www.academia.org.br/sites/default/files/publicacoes/arquivos/revista-brasileira-48_0.pdf>. Acesso em 26 jul. 2020.

POE, Edgar Allan. A máscara da morte escarlate. In: *O escaravelho de ouro e outras histórias*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Ática, 1995. p. 98-103.

REZENDE, Joffre Marcondes de. “As grandes epidemias da história”, *A sombra do plátano: crônicas de história da medicina*. [online]. São Paulo: Editora Unifesp, 2009, p. 73-82. ISBN 978-85-61673-63-5. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.

RODRIGUES, Nelson. *A menina sem estrela*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ROPPOLO, Joseph Patrick. “Meaning and ‘The Masque of the Red Death’”. In: REGAN, Robert (Ed.). *Poe: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1967.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. 17ª reimp. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

SÓFOCLES. *A Trilogia tebana. Édipo Rei. Édipo em Colono. Antígona*. Trad. Mário da Gama Cury. 15ª reimp. Rio de Janeiro, Zahar, 2009.

SONTAG, Susan. *A Aids e suas metáforas*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

STOKER, Bram. *Drácula*. Trad, Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras. 1997.

TUCÍDIDES. *História da Guerra do Peloponeso*. Trad. Mário da Gama Kury. 4. 4d. Brasília: Editora da UnB, 2001.

VIRGÍLIO. *Eneida brasileira*. Trad. Manuel Odorico Mendes. “Projeto Odorico Mendes”. Livro III. Disponível em: www.unicamp.br/iel/projetos/OdoricoMendes. Acesso em: 19 jul. 2020.

WILLIS, Martin. “‘The Invisible Giant’, Dracula, and disease”. In *Studies in the Novel*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press (University of North Texas), Vol. 39, No. 3, 2007, p. 301-325.

**LITERATURA E DOENÇA
ATRAVÉS DOS TEMPOS**

Pandemia como distopia: a literatura nos tempos do cólera

Deise Quintiliano Pereira (UERJ)

NA TRILHA DA LITERATURA EPIDÊMICA

Dos clássicos à ficção contemporânea, a literatura revela-se um importante fio condutor que nos permite analisar as relações entre surtos pandêmicos e a maneira como o homem se relaciona com seus efeitos. Da praga ateniense, de 430 a.C., à gripe espanhola, de 1918; do surto vivenciado nos reinados de Décio (249-251 d.C.) e Treboniano Galo (251-253 d.C.), em que a pestilência eclode no Egito infectando todo o império romano, ao advento do novo Covid-19, um emaranhado de narrativas, utilizando os mais diferentes suportes, converge para os eventos cataclísmicos revelando seu alcance filosófico, socio-histórico, psicológico ou alegórico.

Alliada de Homero inicia com uma praga que se abate sobre o acampamento dos aqueus, em Troia, como forma de punição de Apolo ao sequestro da jovem Criseide por Agamêmnon. No *Édipo rei*, Sófocles faz da peste que varre Tebas o ponto de partida para a consecução do destino do herói que incumbe o cunhado Creonte de buscar, junto ao oráculo de Delfos, a informação de que é preciso expulsar o assassino do rei Laios, pai biológico de Édipo, para salvar a cidade. No *Decameron* de Boccaccio, de 1353, coletânea de novelas ambientadas durante a Peste Negra, o revezamento de dez personagens, que entrelaçam o relato de histórias sobre temas diversos, permite a reestruturação de uma normalidade cotidiana suspensa devido à epidemia.

Na antiguidade, como na atualidade, um dos desastres mais incompreensíveis para a humanidade tem sido a ocorrência de pragas, termo que em grego pode se referir a qualquer tipo de doença e, em latim, traduz-se pelos vocábulos *plaga* e *pestis*. No presente ensaio, nosso propósito consiste em ressaltar o caráter distópico intrinsecamente amalgamado ao advento de flagelos de grandes proporções coletivas, a exemplo da emergência de desastres ambientais, de estados totalitários, de sociedades em vias de colapsarem, ou, no que concerne às nossas reflexões mais agudas acerca da temática, de processos pandêmicos como realidade vivenciada.

Diferentemente do termo “utopia”, cunhado por Thomas Morus, na célebre obra homônima, publicada em 1516, afeita a um ideal de sociedade na qual vigessem o mínimo de violência, crime e pobreza, a “distopia” (ou cacotopia ou ainda antiutopia) evocada pelo filósofo J. S Mill, em 1868, contrapõe-se à utopia na acepção de “lugar ruim” onde acontecem experiências indesejadas, negativas e aterradoras. Caminhando a contrapelo da perfeição idealizada na utopia, no “não topos”, isto é, no “lugar nenhum”, a distopia é passível de desenvolver cenários apocalípticos, encontrando na ficção um solo fértil de disseminação de seus tentáculos plurisseculares enraizados na trajetória humana.

Com efeito, é a radicalidade do fenômeno que justifica tamanha prodigalidade de obras e estudos transdisciplinares concernindo à ocorrência de epidemias ao longo dos séculos, bem como nos tempos hodiernos. É também a sua singularidade que espalha o interesse que a matéria desperta em vários suportes ancorados no conceito de intermedialidade – processo de conjugação e de interação entre várias mídias: cinema, fotografia, rádio, jornal e tevê, mas também na literatura e nas artes, utilizados por especialistas que prestam conta do estado da arte das perquirições acerca do assunto.

No âmbito da intermedialidade, um sem-número de títulos podem nos auxiliar na exposição do problema, demonstrando que a literatura não nos afasta absolutamente do mundo real, mas busca esclarecê-lo com todos os meios à sua disposição. O recenseamento romanesco, aliás, revela-se, por vezes, mais autêntico do que textos históricos, equacionando o sempre instigante debate travado no campo literário, num cenário em que cada vez mais se vislumbra uma porosidade entre desejos estéticos e verdade factual.

LITERATURA EPIDÊMICA E INTERMEDIALIDADE

Considerada a obra-prima do franco-argelino Albert Camus, o romance *A Peste*, escrito durante a 2ª Guerra e publicado em 1947, apresenta um enredo transcorrido na cidade de Oran, na Argélia, quando os trabalhadores locais começam a enfrentar a peste bubônica. A praga “era assunto de todos” (CAMUS, 2012, p. 55, tradução nossa)¹ observa o narrador, mas não o protagonista Raymond Rambert, jornalista parisiense que fica detido no estado de sítio, tentando, sem sucesso, convencer o doutor Rieux – médico da cidade – a deixá-lo partir por não ser um morador local, encontrando-se ali por acaso. Junto com o isolamento, percebem-se o pânico e a mudança de comportamento individual e coletivo. Atos de vandalismo e pilhagem se multiplicam, o número de vítimas cresce exponencialmente, as fossas comuns não são mais suficientes para sepultar todos.

Quando finalmente obtém a reclamada autorização para sair, Rambert a recusa, vocalizando a frase síntese do romance: “deve existir uma espécie de vergonha em se ser feliz sozinho” (CAMUS, 2012, p. 162, tradução nossa)². Alegoria da Guerra,

1 [...] la peste fut notre affaire à tous.

2 [...] il peut y avoir de la honte à être heureux tout seul.

a cidade é finalmente liberada, mas são novos personagens que emergem da assombrosa experiência, assumida como uma lição de vida. Cada um carregará para sempre consigo a lembrança de cada morte e uma reflexão sobre a precariedade da existência humana. A identidade do narrador é finalmente revelada: trata-se do doutor Rieux que visava contar esses fatos com o máximo de objetividade possível, advertindo que a peste pode acontecer a qualquer um, em qualquer momento, em qualquer lugar. O romance assume, então, a tonalidade de um diário íntimo.

O *Ensaio sobre a cegueira*, de 1995, é um dos livros mais famosos do escritor português José Saramago, prêmio Nobel de Literatura, no ano de 1998. O romance traz a lume uma epidemia incomum: a doença deixa as pessoas cegas de repente, sem sintomas ou aviso prévio, sendo, por isso, definida como um “mar de leite” e denominada de “cegueira branca” (SARAMAGO, 2020, p. 12). A esposa da primeira vítima o leva ao oftalmologista que não encontra nenhuma lesão nos olhos do homem, mas lhe solicita alguns exames para respaldar um possível diagnóstico sobre esse caso raro, jamais visto. O médico também é acometido pela “treva branca” que, paulatinamente, infecta todos os pacientes, gerando uma epidemia.

Os personagens acometidos pela “cegueira branca” são isolados e internados num manicômio abandonado. O ponto alto da história é que apenas uma mulher (a esposa do médico) não fica cega, mas, mesmo assim, parte para a quarentena, omitindo esse fato de todos, exceto do marido. Nesse ambiente, todos enfrentam situações consideradas subumanas, vivendo como bichos e vendo o instinto se sobrepor à razão e à dignidade humanas. Passado certo tempo, os cegos, agora vivendo fora do manicômio, deparam-se com outra realidade cruel: a pilhagem de casas. Assim sendo, os moradores que tiveram suas casas saqueadas são obrigados a viver como nômades, à procura de alimentos, água e abrigos pelas ruas.

Uma questão fundamental se põe: como uma sociedade pode se manter funcional quando se vive sob um grande branco? O romance denuncia o modo autoritário como o governo trata seus cidadãos e como, em pouco tempo, toda organização social entra em colapso, dando lugar a novas formas de leis, estruturas e dispositivos. Conforme a cegueira chegou, repentinamente, aos poucos desapareceu, permitindo muitas leituras críticas que associam a obra ao “Mito da Caverna”, de Platão.

Graças às suas técnicas, no contexto da intermedialidade, o cinema presta igualmente inestimável contribuição à abordagem do tema, seja na esfera de documentários, de ficção científica, de adaptação romanesca ou de filmagens que privilegiam surtos epidêmicos fictícios:

No âmbito das técnicas que integram os métodos de montagem, estudiosos da cinematografia, cineastas e cinéfilos já haviam sido contemplados com a genialidade de Sergei Mikhailovitch Eisenstein, por entenderem que: ‘o trabalho mútuo do plano e da montagem é, na realidade, uma ampliação de um processo microscopicamente inerente a todas as artes. Porém, no cinema, esse processo é elevado a tal grau que parece adquirir uma nova qualidade’, já que ‘a cinematografia é, em primeiro lugar e antes de tudo, montagem’. (EISENSTEIN *apud* QUINTILIANO, 2014, p. 65).

Os ensinamentos do mestre lituano fundamentam a constituição formal da sétima arte – apoiada em imagem, cor, som, foco, velocidade, enquadramento, movimento e deslocamento – diferenciando as obras aludidas anteriormente do filme pós-apocalíptico de ficção científica *Eu sou a lenda*, no original, *I am Legend*. Lançado em 2007 e dirigido por Francis Lawrence, trata-se da terceira adaptação do livro homônimo de Richard Matheson.

Criado originalmente visando à cura do câncer, o vírus do sarampo é geneticamente alterado. Todavia, a ciência falha promovendo, colateralmente, o fim da superpopulação, pois, em 2009, o vírus dá origem a uma cepa letal que mata 90% dos infectados, transformando 9% em criaturas vampírico-mutantes, vitimadas por uma transmissão pelo ar. As pessoas contaminadas se alimentam de carne humana e sangue, sendo extremamente vulneráveis à luz solar. A missão do cientista é encontrar a cura da doença para que ela não se espalhe indefinidamente.

Três anos depois, considerando-se o único sobrevivente ao vírus, o ex-virologista do exército dos Estados Unidos e protagonista Neville, interpretado por Will Smith, vive em companhia de sua cadela Sam, que mais tarde também morrerá, pois ele já perdera sua esposa e filho durante a evacuação de Nova York – marco zero da disseminação do vírus. Atingido por outro helicóptero, o de resgate, em que se encontravam seus familiares, perde o controle ao ser agarrado por civis desesperados com o bombardeamento de pontes por caças das forças armadas, uma medida drástica para tentar garantir que o vírus não saia de Manhattan. Imunizado, sem saber por que, é o cientista Neville que decide permanecer na cidade trabalhando na busca de um antídoto.

Percorre a cidade de dia para procurar mantimentos e caçar infectados que usa como cobaias de testes para uma possível cura do vírus, que investiga num laboratório sob sua casa. Amante das músicas de Bob Marley, o protagonista logra êxito na captura de um mutante e começa a estudá-lo, sem jamais perder a esperança de encontrar algum sobrevivente por meio do envio de mensagens de rádio. Essa busca, entretanto, é acompanhada por vítimas vampirescas, que esperam o momento de atacá-lo.

Existem vários detalhes de biologia e anatomia que enriquecem explicações do que seria a lenda, no tocante aos vampiros, os quais, todas as noites, fazem barulho do lado de

fora da casa de Neville, convidando-o a se juntar a eles. Por vezes, o protagonista sente-se tentado a abandonar aquela vida solitária e a segui-los, mas resiste. De dia, mata e queima os vampiros que encontra. Em solidão absoluta, Neville joga bolas de golfe no vácuo e conversa com manequins, em lojas abandonadas. Parte no meio da noite numa missão kamikaze com o objetivo de exterminar o maior número possível de mutantes. É milagrosamente resgatado por dois outros sobreviventes, Anna e Ethan, que vieram de Maryland para encontrá-lo.

De volta a casa, Neville fica surpreso ao ver que seu antídoto parece estar funcionando no mutante que capturou: o batimento cardíaco fica mais lento e o paciente recupera a forma humana. Os outros mutantes, porém, tendo seguido seu rastro, invadem a casa. Enquanto destroem seu laboratório, o herói mal consegue entregar a Anna e Ethan uma amostra de seu antídoto. Neville os coloca em local protegido e, detonando uma granada, sacrifica-se destruindo todo o entorno. De fato, Anna e Ethan chegam a um acampamento militar em Vermont com o fruto do trabalho lendário de Neville, onde se encontra o último grupo de sobreviventes não infectados: “Nós somos o seu legado e essa é a sua lenda!”, conclui Anna.

Criada na França por Albert Uderzo e René Goscinny no ano de 1959, a série de histórias em quadrinhos “Astérix” ou “Asterix” (no Brasil), baseada no povo gaulês e situada, em grande parte, no tempo do seu grande chefe guerreiro Vercingetorix, integra curiosa e obliquamente o leque de inter-relações entre literatura e epidemia, expressas sob os auspícios da intermedialidade. Os primeiros coronavírus humanos foram identificados em meados da década de 1960. A maioria das pessoas se infecta com os coronavírus – família virótica que causa fundamentalmente infecções respiratórias corriqueiras ao longo da vida –, sendo as crianças pequenas mais propensas a se contaminarem com o tipo mais comum do vírus.

O novo agente do coronavírus (nCoV-2019) foi descoberto em 31/12/2019, após casos registrados na China, mais precisamente, na cidade de Wuhan. A obra, no entanto, foi publicada em outubro de 2017, dois anos antes, portanto, do surto de dezembro de 2019. O volume em questão, trigésimo sétimo episódio da saga, recebe por título *Astérix et la Transitalique*. Nele, descobriu-se que os notórios gauleses participaram de uma corrida contra o vilão denominado Coronavírus e... venceram!

Na história de Jean-Yves Ferri e Didier Conrad, o senador Lactus Bifidus organiza uma corrida de cavalos ao longo da península itálica, com o objetivo de desviar as atenções de um crime de corrupção que havia sido descoberto, provando que a rede viária romana estava em bom estado. Com esse escopo, organiza-se a *Transitalique*, corrida de carruagens que atravessa a Itália, de Modicia (Monza) ao Vesúvio, e da qual podem participar todos os povos do mundo conhecido. Os competidores dos povos italianos (romanos, ligurianos, etruscos etc.) e outros (bretões, lusitanos, godos, espartanos, gauleses) enfrentar-se-ão na contenda. Ao tomar ciência do fato, Júlio César felicita o senador secretamente e lhe ordena que se certifique de que um romano vencerá, pois disso depende o prestígio de Roma e a unidade dos povos da Península Itálica, que ele tem grande dificuldade em gerenciar. Caso contrário, Lactus Bifidus será exilado para Cyrenaica.

Enquanto Astérix e Obélix acompanham Agecanonix, que deve arrancar um dente na feira de Darioritum, um vidente prevê que Obélix será cocheiro e campeão coroado. Obélix compra um carro de corrida a fim de participar da competição transitalica, que acaba de ser anunciada, e designa Astérix como co-cocheiro (co-piloto em corridas de bigas). Os heróis gauleses terão que concorrer contra o grande favorito ao prêmio, Coronavírus, um cocheiro romano mascarado que nunca perdeu uma disputa, vários obstáculos e inúmeras trapaças: as bigas

de outros competidores adulteradas, óleo derramado na pista, marcadores extraviados, tudo a favor dos romanos. Como predito pelo vidente, ao término da história, o vilão é derrotado.

O TEATRO DO PIOR: A FACE TRÁGICA DAS EPIDEMIAS

Em “O teatro e a peste”, primeiro capítulo da série de ensaios que compõem o *Teatro e seu duplo*, publicado em 1938, Antonin Artaud vislumbra na peste uma energia positiva apta a transformar a epidemia numa força redentora, que permite ao paciente reinventar-se pela desconstrução de paradigmas norteadores de seu comportamento. Ao estabelecer uma similitude entre a experiência teatral e o advento de uma praga, todavia, o teórico do “teatro da crueldade” explicita o dialogismo existente entre experiência teatral e o conceito de catarse, ao admitir: “Parece que através da peste, e coletivamente, um gigantesco abscesso, tanto moral quanto social, é vazado; e assim como a peste, o teatro existe para vaziar abscessos coletivamente” (ARTAUD, 2012, p.12).

Santo Agostinho também comparou o teatro à peste, julgando que a diferença entre ambos é que a segunda ataca o corpo; o primeiro os costumes, resolvendo-se as crises “pela morte ou pela cura”. No texto artaudiano, a descarga de desordens emocionais ou de afetos desmesurados revela toda a sua potência distópica pela mediação catártica:

Sob a ação do flagelo, os quadros da sociedade se liquefazem. A ordem desmorona. Ele assiste a todos os desvios da moral, a todas as derrocadas da psicologia, escuta em si mesmo o murmúrio de seus humores, corroídos, em plena destruição, e que, num vertiginoso desperdício de matéria, tornam-se densos [...] não há mais limpeza pública, nem exército, nem polícia, nem prefeitura; acendem-se fogueiras para queimar os mortos, conforme a disponibilidade de braços. Cada família quer ter a sua fogueira. Depois a madeira, o

lugar e o fogo escasseiam, há lutas entre famílias ao redor das fogueiras, logo seguidas por uma fuga geral, pois cadáveres já são em número excessivo. Os mortos já atravancam as ruas, em pirâmides instáveis que animais roem aos poucos. Seu mau cheiro sobe pelo ar como uma labareda. Ruas inteiras são bloqueadas pelo amontoamento de mortos. (ARTAUD, 2012, p. 9; 18-19).

Ações assemelhadas de violência, pilhagem, desastre social e desordem generalizada puderam ser verificadas nos romances de Camus, de Saramago, bem como no filme *A lenda*. Nesse sentido, a história em quadrinhos “Astérix” é apartada das demais por não lançar seus refletores especificamente sobre o processo pandêmico, mas sobre a permissiva índole despótica, traiçoeira e trapaceira de todos aqueles que detêm um superpoder, a exemplo do imperador Júlio César, ou até um pouco menos, caso do senador Lactus Bifidus, o que denuncia outro aspecto distópico, presente nessa narrativa e no *Ensaio sobre a cegueira*.

Epidemias, pandemias e suas decorrências evidenciam que, nessa experiência temporal que vivemos, o que está em questão é a finitude da existência e o reconhecimento do tempo escasso, como Freud já nos dizia em “Sobre a Transitoriedade”, publicado em 1916³. Muitos eventos marcam, de modo indelével, pessoas e suas trajetórias, e a situação sanitária, política e econômica na qual nos encontramos inseridos certamente deixará sua assinatura, pois aponta para a dimensão trágica da vida.

3 “O valor da transitoriedade é o valor da escassez no tempo. A limitação da possibilidade de uma fruição eleva o valor dessa fruição. Era incompreensível, declarei, que o pensamento sobre a transitoriedade da beleza interferisse na alegria que dela derivamos. Quanto à beleza da Natureza, cada vez que é destruída pelo inverno, retorna no ano seguinte, do modo que, em relação à duração de nossas vidas, ela pode de fato ser considerada eterna”. Cf. Disponível em: <https://www.freudiana.com.br/destaques-home/sobre-transitoriedade.html>. Acesso em: 26 dez. 2020.

Quando Unamuno diz que “o sentimento trágico da vida é um sentimento de fome de Deus” (UNAMUNO, 1996, p. 162-163), apreende a vontade trágica do homem de se fazer imortal como gérmen do caminhar humano, embora conceda igualmente que o homem aspira “a viver sempre, não a conhecer sempre” (UNAMUNO, 1996, p. 33). O texto de Artaud, por seu turno, também associa o flagelo à ideia de fatalidade:

A Bíblia e Heródoto concordam em registrar a aparição fulgurante de uma peste que dizimou, numa noite, os cento e oitenta mil homens do exército assírio, com isso salvando o império egípcio. Sendo isso verdade, seria necessário considerar o flagelo como instrumento direto ou a materialização de uma força inteligente em estreita relação com o que chamamos de fatalidade. (ARTAUD, 2012, p. 12).

No prefácio do seu volume *A lógica do pior*, Clément Rosset (1989, p. 11) não se propõe a descrever uma “visão trágica” como uma visão do uno, mas do múltiplo; não como elemento da ordem do pensável e designável, culminando numa espécie de “êxtase ante o acaso”, mas como discurso “à margem”, visto que não aspira à revelação de uma verdade, mas somente ao relato, da maneira mais precisa possível, do “antiêxtase filosófico” contido no liame que acopla o trágico ao acaso: “Qualquer que seja o sentido que se lhe dê o conceito de acaso sempre esteve mais ou menos ligado ao trágico e à tragédia” (ROSSET, 1989, p. 90).

Com efeito, toda a fundamentação do trágico desenvolvida pelo autor de *O real e seu duplo* orienta-se na busca de um espaço para reintroduzir a noção de “acaso”, proscrita da filosofia ocidental juntamente com as noções de caos e desordem: “O acaso, no sentido trágico, é anterior a todo acontecimento como a toda necessidade, do mesmo modo que o ‘caos’, pelo qual os antigos filósofos gregos designavam o estado primeiro do mundo, é anterior de direito como de fato a toda ‘ordem’” (ROSSET, 1989, p. 82).

Cabe, portanto, aos pensadores do acaso, isto é, do trágico, – de Lucrécio a Nietzsche, passando por Pascal e Montaigne –, e aos lógicos do pior demonstrar, a exemplo do *De rerum natura*, que não há natureza nas coisas, o que traz à cena “a segunda característica trágica da ideia de acaso: o pavor” (ROSSET, 1989, p. 105). Esse sentimento surge quando “a estranheza se apodera do lugar mesmo previamente ocupado pelo conceito de familiaridade” (ROSSET, 1989, p. 105); mas também brota da dúvida intelectual quanto à natureza de um ser qualquer; e, finalmente, prossegue o filósofo francês, é gerada no momento em que os indivíduos se apercebem que: “o horror verdadeiro não é de se perder no desconhecido, mas de se reconhecer no acaso” (ROSSET, 1989, p. 110).

Para as gerações que nunca conheceram a guerra, a epidemia é um doloroso “sinal de alerta”: ela nos coloca frente a frente com as evidências da morte. Os processos pandêmicos dialogam, por isso, com as esferas do acaso, do trágico, da fatalidade, do absurdo, da catarse, na ficção e no real, à medida que exacerbam situações consideradas limite no plano da existência humana. As representações que antes eram “naturais” se desnaturalizam, os referentes mantenedores de certa estabilidade se volatilizam, toda ideia de segurança desaba, o que resta é a definição dos papéis a serem desempenhados na encenação do próximo ato.

Nas casas abertas, a ralé imunizada, ao que parece por seu cúpido frenesi, penetra e rouba riquezas que ela sente que lhe serão inúteis. E é então que se instala o teatro. O teatro, isto é, a gratuidade imediata que leva a atos inúteis e sem proveito para o momento presente. (ARTAUD, 2012, p. 19).

Por acaso, Raymond Rambert está em Oran. Por acaso, é a mulher do oftalmologista a única a não experienciar a “cegueira branca”. Por acaso, a ciência falha na manipulação do vírus do sarampo visando à cura do câncer. Se tivesse logrado êxito,

não haveria epidemia. Por acaso, a dor de dente de Agecanonix conduz Astérix e Obélix ao vidente. Por acaso, a predição do vidente é correta. Todas as mortes são contingentes tanto quanto os nascimentos.

Nas narrativas ficcionais ou na vida real, tal qual é conhecida, a “natureza” das cidades perde suas balizas referenciais. Ruas e amplos bulevares se desertificam, o medo passeia por alamedas e visita diversos lares, bares e lugares. A precisão da análise de Rosset na descrição de Paris, no conto *A noite*, de Maupassant, traduz a dimensão exata desse processo de desnaturalização:

A cidade tornada invisível cessou de aparecer, e ao mesmo tempo, cessou de ser: revelando assim que a “natureza” e o nome que lhe tinham emprestado não recobria senão a aparência de um conjunto, o acaso de uma estrutura necessariamente frágil e provisória (isto é, um conjunto estruturado somente em aparência, somente *por acaso*); Uma ‘natureza’ não designa senão um instante no jogo das reuniões de elementos; cada novo instante, que o modifica, o desnatura em profundidade. Mas, como dizia Pascal mais acima: ‘Qual é, pois, essa natureza, sujeita a desaparecer?’ Só uma certa perspectiva, totalmente relativa, graças à qual se deixam perceber certos conjuntos, pode introduzir no homem a idéia de certas naturezas. Donde uma definição terrorista da natureza: chama-se natureza uma certa quantidade de elementos que, vistos sob um certo ângulo, e a uma certa distância, podem, em um certo instante dar a um observador a impressão de constituir um conjunto. ‘Natureza’ designa sempre, portanto, não um objeto, mas um ponto de vista. (ROSSET, 1989, p. 111. Grifo do autor.)

As cidades e ruas encarnam, assim, a face mais expressiva da metáfora pandêmica, pela ausência completa de pessoas – em quarentena – ou pelo emaranhado de corpos empilhados que bloqueiam o livre trânsito dos pedestres. O estado de morte,

por sua vez, não designa mais uma situação excepcional ou um pesadelo, mas o estado “natural” das coisas, na sua aleatoriedade, na sua indeterminação produtora de temores e tremores irracionais: “O que o pavor experimenta, quando vê dissolver-se uma ideia de uma certa natureza é o que a filosofia terrorista experimenta constantemente, e de maneira generalizada, quando afirma o caráter não natural, mas de acaso, de tudo o que existe” (ROSSET, 1989, p. 106).

Desencadeando crises morais e espirituais, a literatura epidêmica abala a racionalidade de alguns e perturba a fé de outros ao mergulhar seus personagens numa busca desesperada de sentido, liberando o inconsciente comprimido, excitando forças atávicas desconhecidas porque: “há no teatro, como na peste, algo de vitorioso e de vingativo ao mesmo tempo. Sente-se que esse incêndio espontâneo que a peste provoca por onde passa não é nada além de uma imensa liquidação” (ARTAUD, 2012, p. 23).

Imagens da peste evocam, não raro, um estado de completa desorganização física conjugada ao esgotamento dos derradeiros jorros de força espiritual, justamente por escaparem ao controle de códigos preestabelecidos, em consonância com práticas admitidas nas “sociedades civilizadas”. Nessa total inversão de símbolos e signos, a distopia atinge o paroxismo:

Os últimos vivos se exasperam: o filho até então submisso e virtuoso, mata o pai; o casto sodomiza seus parentes. O libertino torna-se puro. O avarento joga seu ouro aos punhados pela janela. O herói guerreiro incendeia a cidade por cuja salvação outrora se sacrificou. O elegante se enfeita e vai passear nos ossários. Nem a ideia da ausência de sanções nem a da morte próxima bastam para motivar atos tão gratuitamente absurdos por parte de pessoas que não acreditavam que a morte fosse capaz de acabar com tudo. E como explicar esse aumento de febre erótica entre os pestíferos curados que, em vez de fugir, ficam

onde estão, tentando extrair uma volúpia condenável de moribundos ou mesmo de mortos, meio esmagados pelo amontoado de cadáveres onde o acaso os alojou. (ARTAUD, 2012, p. 20).

Negação, confusão, torpor, perplexidade, pânico, desânimo, desamparo... Criar a partir do contágio permite que uma ampla gama de sofrimento humano seja arrebatada pelo efeito catártico consolidado em alguns textos, em distintas práticas, em modo vário, sendo mediada pelo componente estético e canalizada no papel do ator:

O teatro nos restitui todos os conflitos em nós adormecidos com todas as suas forças [...]. Se o teatro essencial é como a peste, não é por ser contagioso, mas porque, como a peste, ele é a revelação, a afirmação, a exteriorização de um fundo de crueldade latente através do qual se localizam num indivíduo ou num povo todas as possibilidades perversas do espírito. Assim como a peste, ele é o tempo do mal, o triunfo das forças negras que uma força ainda mais profunda alimenta até a extinção. (ARTAUD, 2012, p. 27).

É nesse sentido, portanto, que a peste exerce sua capacidade de retirar imagens adormecidas do seu sono secular restituindo todo o vigor dos conflitos mais extremados em nós adormecidos. A projeção dessa simbologia até então refreada e sem efetiva expressão no real emerge, sem pedir licença, sob a forma de explosão, numa intensidade raivosa arrebatadora de tudo que lhe atravessasse o caminho, como uma erupção de um vulcão suficientemente disciplinado a fim de ser considerado extinto, dando “direito de cidadania e de existência a atos hostis por natureza à vida das sociedades” (ARTAUD, 2012, p. 24).

É por espasmos que tal ruptura indesejada se dá “como uma dor que, à medida que cresce em intensidade e se aprofunda,

multiplifica seus acessos e suas riquezas em todos os círculos da sensibilidade” (ARTAUD, 2012, p. 18). Estamos diante de um furor que se desdobra em duas vertentes: a do assassino que se esgota e se descarrega após o ato e a do ator trágico que permanece num círculo fechado. Tanto o teatro quanto a peste levam o homem a se olhar no espelho, a se ver como realmente é, pois “faz cair a máscara, põe a descoberto a mentira, a tibieza, a baixeza, o engodo; sacode a inércia asfixiante da matéria [...] revelando para coletividades o poder obscuro delas, sua força oculta” (ARTAUD, 2012, p. 29).

DISTOPIA: UM ALERTA DE INCÊNDIO

No artigo “Teoria crítica e literatura: a distopia como ferramenta de análise radical da modernidade”, o psicólogo Leomir Cardoso Hilário (2013, p. 202), olhando na mesma direção de Artaud, apoia-se na primeira geração da Escola de Frankfurt para enfatizar os aspectos positivos passíveis de serem hauridos de experiências distópicas. Advertindo que esses frankfurtianos compreenderam a estética, sobretudo a literatura, enquanto campo privilegiado de conhecimento acerca da experiência subjetiva vivenciada por homens e mulheres na modernidade, arremata: “O *romance distópico* pode então ser compreendido enquanto *aviso de incêndio*, o qual, como todo recurso de emergência, busca chamar a atenção para que o acontecimento perigoso seja controlado, e seus efeitos, embora já em curso, sejam inibidos”.

Conceber a distopia nesses parâmetros implica não apenas compreender o incrível potencial catártico que ela espargue como também identificá-la na qualidade de instância prenunciadora de forças opressoras que avançam como nuvens carregadas, aptas a promoverem hecatombes, em futuro indeterminado, se o curso das águas não for modificado, em ação preventiva:

A narrativa distópica não se configura, deste modo, apenas como visão futurista ou ficção, mas também como uma previsão a qual é preciso combater no presente. Ela busca fazer soar o alarme que consiste em avisar que se as forças opressoras que compõem o presente continuarem vencendo, nosso futuro se direcionará à catástrofe e barbárie. Por isso, concebo a distopia como *aviso de incêndio*, na esteira das reflexões de Löwy sobre Benjamin, que estendo à narrativa distópica: Toda sua obra pode ser compreendida como uma espécie de ‘aviso de incêndio’ dirigido a seus contemporâneos, um sino que repica e busca chamar a atenção sobre os perigos iminentes que os ameaçam, sobre as novas catástrofes que se perfilam no horizonte. (HILÁRIO, 2013, p. 207. Grifo do autor).

Como bem lembra Jacoby (2007, p. 40), as distopias buscam o assombro, ao acentuar tendências contemporâneas que ameaçam a liberdade. Nesse sentido, a narrativa distópica é antiautoritária, insubmissa e radicalmente crítica. Continua sendo utopia, no sentido que Jacoby (2001, p. 141) lhe atribui. Nas palavras de Leomir Cardoso Hilário:

O objetivo das distopias é analisar as sombras produzidas pelas luzes utópicas, as quais iluminam completamente o presente na mesma medida em que ofuscam o futuro. Elas não possuem um *fundamento normativo*, mas detêm um *horizonte ético-político* que lhes permite produzir efeitos de análise sobre a sociedade. As distopias ou as utopias negativas ‘expressam o sentimento de impotência e desesperança do homem moderno assim como as utopias antigas expressavam o sentimento de autoconfiança e esperança do homem pós-medieval’ [...]. Elas contêm um *pessimismo ativo*, muito próximo dos frankfurtianos da primeira geração, cujo objetivo é impedir, por todos os meios possíveis, o advento do pior [...]. Ao pôr o futuro no registro do *piorável*, e não do *melhorável* como na

utopia, as distopias facilmente podem ser confundidas como apologias da decadência. Mas não é disso que se trata. (HILÁRIO, 2013, p. 205- 206. Grifo do autor).

Cabe-nos interconectar o “pessimismo ativo” com a “lógica do pior”, já que em ambos vige o mesmo objetivo primevo:

O objeto da presente *Lógica do pior* é de interrogar-se sobre a natureza desta necessidade. Não para pô-la em questão; antes para pô-la em cena: fazê-la aparecer, precisando as circunstâncias que contribuem, no espírito do filósofo trágico, para tornar essa necessidade ‘necessária’. (ROSSET, 1989, p. 15).

O filósofo prossegue em suas reflexões:

A filosofia torna-se assim um ato destruidor e catastrófico: o pensamento aqui em ação tem por propósito desfazer, destruir, dissolver – de maneira geral, privar o homem de tudo aquilo de que este se muniu intelectualmente a título de provisão e de remédio, em caso de desgraça. (ROSSET, 1989, p. 14).

Dissipar do horizonte de expectativas qualquer ideia de felicidade virtual, soçobrar nos escombros para dele extrair o caos originário – enterrado por Anaxágoras – donde tudo advém não implica, entretanto, uma lógica pessimista, designa, antes, o caráter filosófico do discurso trágico. O filósofo pessimista estrutura sua análise no ordenamento do mundo baseado em relações constantes, buscando vencer o ziguezaguear estonteante do ininteligível, seguro de que, ao fim e ao cabo, tudo dará errado. O filósofo trágico, assimilando o exercício do pensamento a uma lógica do pior, mergulha na impossibilidade de toda felicidade, coadjuvado pelo silêncio, pela negação de todo pensamento, pela desordem e, por seu grande trunfo, o acaso.

Talvez, por isso, a fatalidade tenha forçado demasiadamente a mão com Robert Neville, de quem tudo foi arrancado: menos,

na situação inicial, o cachorro. Não tendo mais nada a perder, dedica sua vida inteiramente aos outros, recusando-se a aceitar, dia após dia, que tudo esteja consumado, numa certa conformidade excludente da sua vontade. Embora a situação seja desesperadora, numa Manhattan esvaziada de todos os nova-iorquinos, o herói desenvolve uma disciplina completamente estoica, com o estabelecimento de tarefas e regramento de horários.

O herói prossegue na condução de seus experimentos até que um deles (por acaso) finalmente funciona. Na verdade, ele pratica uma autodisciplina aos moldes de sua experiência como militar, temperada por um senso de dever à Bob Marley, seu ídolo, que era, como se sabe, igualmente *workaholic*. Neville ouve as advertências dos frankfurtianos e salva a humanidade porque não espera que ninguém o faça, como Deus por exemplo. Ele vive no mundo real, no qual existem apenas homens e mutantes.

Dirigindo-se a Anna: – “Tudo bem, deixe-me falar sobre o seu “plano de Deus”. [...] Todo mundo... cada pessoa que você ou eu conhecemos está morta! Morta! Deus não existe!” filósofo do pior, Neville descobre a ponte invisível que vai dos Sofistas a Lucrecio, proferindo o discurso necessário, o único possível já que a hipótese do pior exclui qualquer outra. Investindo no caos originário, o herói trágico assimila também os ensinamentos de Freud, e é encenando sua lógica (do pior) que puxa o pino da granada, morrendo e levando consigo todos os vampiros que o circundavam, afinal, em alguns meses reflorescerá nova primavera.

REFERÊNCIAS

ARTAUD, Antonin. (1964). *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

CAMUS, Albert (1947). *La peste*. Paris: Gallimard, 2012.

FERRI, Jean-Yves; CONRAD, Didier. *Astérix e a Transitálica*. Lisboa: Edições ASA. 2017.

HILÁRIO, Leomir Cardoso. “Teoria crítica e literatura: a distopia como ferramenta de análise radical da modernidade”. *Anu. Lit.*, Florianópolis: v.18, n. 2, p. 201-215, 2013.

JACOBY, Russell. *Imagem imperfeita: pensamento utópico para uma época antiutópica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

JACOBY, Russell. *O fim da utopia*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

LAWRENCE, Francis. *I Am Legend*, 2007 [Filme].

LÖWY, Michael. *Aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de História”*. São Paulo: Boitempo, 2005.

QUINTILIANO, Deise. *Filmosofia no cinema nacional contemporâneo*. Rio de Janeiro: Folio Digital/Letra e Imagem, 2014.

ROSSET, Clément (1971). *A lógica do pior*. Trad. Fernando J. Fagundes Ribeiro e Ivana Bentes. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo: 1989.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

UNAMUNO, Miguel de. *Do sentimento trágico da vida*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

Contágios na literatura italiana: ontem e hoje

Patricia Peterle (UFSC/USP/CNPq)

Andrea Santurbano (UFSC)

[...] O Governo lamenta ter sido forçado a exercer energeticamente o que considera ser seu direito e seu dever, proteger por todos os meios as populações na crise que estamos a atravessar, quando parece verificar-se algo de semelhante a um surto epidêmico [...] e desejaria poder contar com o civismo e a colaboração de todos os cidadãos para estancar a propagação do contágio [...]. (SARAMAGO, 1995, p. 193).

E, ainda:

O Governo está perfeitamente consciente das suas responsabilidades e espera que aqueles a quem esta mensagem se dirige assumam também, como cumpridores cidadãos que devem ser, as responsabilidades que lhes competem, pensando que o isolamento em que agora se encontram representará, acima de quaisquer outras considerações pessoais, um ato de solidariedade para com o resto da comunidade nacional. (SARAMAGO, 1995, p. 194).

São esses dois fragmentos que descrevem um contexto de urgência provocado por uma violenta epidemia que parece ameaçar todos e contra a qual governos e cidadãos devem lutar juntos, mesmo se para tentar freá-la é necessário o isolamento com o escopo de evitar o contágio e, por conseguinte, a propagação. O contexto descrito nessas passagens de forma anacrônica poderia evocar e, sem dúvida alguma, evoca diferentes períodos da história

que parecem muito distantes, mas que através desse pequeno buraco de “agoras” (BENJAMIN, 2016, p. 7) se aproximam e dialogam.

De um dia para o outro, uma cidade e seus habitantes se veem vítimas de uma epidemia que provoca um colapso e obriga a todos a mudarem seus próprios modos de vida, suas próprias formas de vida. Essa poderia sim, então, ser a síntese de alguns momentos já retratados por historiadores, escritores e pintores a começar pela peste narrada por Tucídides, que entre 430 e 427 a.C. assolou a cidade de Atenas. Tucídides viveu na própria pele essa experiência, tento conseguido se curar. Talvez por isso, num estilo seco, como o de Tácito, e solene, como o de Gibbon, delineie uma espécie de detalhado boletim médico-sanitário. No entanto, os dois trechos citados acima não se referem a um acontecimento real, eles fazem parte do romance *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago (1995). Uma ficção que não retrata uma epidemia factual, não é a reconstrução de um evento do passado, mas é um texto, ou melhor, uma máquina narrativa colocada em ação pelo autor português, ambientada num lugar indefinido e num tempo indeterminado, com personagens que não possuem um nome, que traz e coloca uma série de reflexões sobre o poder, sobre as relações entre os homens, sobre a visão do outro e, enfim, sobre o medo infligido pela pandemia. Em todo caso, uma doença que mata e que pode ser ainda mais perversa, ao deixar suas vítimas “somente” vivas, nuas, desprovidas de quaisquer aparências de humanidade; é um dado que parece perpassar tanto a ficção de José Saramago quanto a narrativa de Tucídides e as realidades retratadas em livros consagrados da literatura italiana como o *Decameron* de Giovanni Boccaccio, que trata da peste de 1348, e *Os noivos* de Alessandro Manzoni, em que a história de Renzo e Lucia tem como pano de fundo outra peste que devastou a cidade de Milão em 1630¹.

1 Quando se fala da peste de Milão, logo é possível lembrar do romance de Alessandro Manzoni, mas há também um ensaio, “A história da Coluna

As cem novelas que compõem o *Decameron*, que é, além de uma épica da nascente economia mercantilista, um livro que fala de amor, de engenho², de artimanhas, e que possui um olhar bem afiado e irônico diante de alguns poderes e instituições (família, igreja), ambientadas na geografia ondulosa das proximidades de Fiesole, trazem as narrações de sete moças e três rapazes que decidem abandonar a cidade de Florença devido à peste negra. É da seguinte forma que o filósofo Sergio Givone fala desse abandono em *Metafisica della peste* (2012):

Sobreviver é uma danação até pior do que morrer. O medo do contágio prevalece sobre a necessidade de sociabilidade. Dado que a pestilência parece se servir dos doentes como iscas para alcançar os sãos, só resta a esses últimos abandonarem os primeiros, irem para longe... Poucos conseguem; mas se alguém, como acontece com os jovens que compõem o grupo em fuga da peste, vier a se encontrar de repente e sem esforço do outro lado, mudando a maneira de ser e de olhar, isso depende de uma reviravolta mais profunda, que teve lugar no próprio coração da realidade. O rápido desumanizar-se dos comportamentos não é senão seu anúncio e reflexo: demonstrando quase que o homem não era o que parecia, mas era outra coisa, assustadoramente outra coisa e incompreensível a si mesmo. (GIVONE, 2012, p. 365, tradução nossa)³.

Infame”, publicado como apêndice ao romance em sua versão definitiva de 1840. Um romance no romance, talvez, em que todas as instituições e indivíduos também “são” a peste (cegueira, mentira, culpa), com a exceção dos dois acusados injustamente. Nesse contexto, seria também interessante lembrar de *A Journal of the Plague* de Daniel Defoe, publicado em 1722, ou seja, cerca de 50 anos depois que a cidade de Londres contou com mais de 100.000 mortes por causa da peste.

2 Sobre o engenho, é interessante destacar a novela de Boccaccio dedicada ao poeta Guido Cavalcanti, que é analisada por Italo Calvino em *Seis propostas para o próximo milênio* (1994).

3 Sopravvivere è una dannazione anche peggiore che morire. Il timore del contagio prevale sul bisogno di socialità. Poiché la pestilenza sembra

O “horrendo início” do *Decameron* que é, justamente, a situação de destruição provocada pela epidemia, tanto em termos físicos quanto em termos de comportamento e agir social, já é posto por Boccaccio na primeira linha de seu “Prefácio”: “É humano ter compaixão dos aflitos”. Como ressoa hoje para nós essa frase? Quem são os “aflitos” em nossa contemporaneidade? São perguntas que ecoam quando, nessas páginas, se é tocado por aquele “barulho”, rumor, de que fala Italo Calvino: “É clássico aquilo que tende a relegar as atualidades à posição de barulho de fundo, mas ao mesmo tempo não pode prescindir desse barulho de fundo” (CALVINO, 1993, p. 15). Que barulho de fundo, então, entrevemos hoje nessa frase de Boccaccio que traz termos mais do que relevantes para se pensar o contemporâneo? Como pensar o “humano” num momento em que toda a construção e os princípios humanistas não fazem mais sentido, em que uma “identidade” do humano já foi há muito colocada em xeque? Nessa linha, como fica esse sentimento de “compaixão” que pode, em alguns casos, ser um véu que esconde, atrás de sua apaziguável aparência, desigualdades e superioridades? E, retomando o último termo, quem são os aflitos? Existem aflitos que são mais aflitos do que outros⁴? Voltaremos a essa discussão mais adiante quando o olhar se voltará para a experiência mais recente e ardente de 2020, ao trazer alguns “testemunhos” literários e não, como o da poeta Maria Grazia Calandrone.

servirsi dei malati come di esche per ghermire i sani, non resta a questi che abbandonare quelli, andare lontano... A pochi riesce; ma se qualcuno, come accade ai giovani che compongono la brigata in fuga dalla peste, viene a trovarsi di colpo e senza sforzo *dall'altra parte*, mutando modo d'essere e di guardare, ciò dipende da un più profondo rivolgimento, che ha avuto luogo nel cuore stesso della realtà. Il rapido disumanizzarsi dei comportamenti non ne è che l'annuncio e il riflesso: quasi a dimostrare che l'uomo non era quel che sembrava ma era altro, paurosamente altro e incomprensibile a se stesso.

4 Essa pergunta também toca aquela feita por Judith Butler, “é possível viver uma vida boa numa vida ruim?”, por ocasião do Prêmio Adorno em 2012, seu discurso foi publicado conforme a indicação nas referências bibliográficas.

O rápido desumanizar-se apontado por Sergio Givone é ainda discutido num outro capítulo da *Metafisica della peste*, intitulado “Falsa coscienza” [Falsa consciência]. É aqui tratando, justamente, de *Os noivos* de Alessandro Manzoni, que Givone afirma que a peste ao fazer sua aparição estende um véu de dúvidas e ao mesmo tempo uma espécie de lei do silêncio (*omertà*), pois o mostrar-se das consequências causadas perturba e choca. Estar diante do choque e não o ver ou não querer vê-lo é uma opção que já está no romance histórico de Manzoni que marcou toda uma época. Não somente pelas três versões escritas, pelo detido trabalho com a língua, mas também pelas análises trazidas nessas páginas da peste e da reação à peste por parte da já complexa estrutura social, dos governantes aos cidadãos. Lidar com a peste significa também lidar com o desconhecido, ou melhor, lidar com aquilo sob o qual não se tem controle, o que é quase incompatível com certa visão de “humano”. Os questionamentos de algo raro, passageiro, de uma incomum coincidência e, ainda, a reação de não acreditar, de cegueira, não estão descartadas do texto de Manzoni. Essas problemáticas são abordadas pelo escritor italiano junto com a tentativa de se identificar o número um, vale dizer, o primeiro contagiado que contaminou os demais e espalhou por todos os lados a peste. Uma verdadeira caça às bruxas!

Adentramos um pouco mais nesse clássico, um romance histórico que alia ao enredo principal da história divagações em retrospectiva sobre alguns personagens e, em particular, digressões históricas (excertos que podem ser lidos autonomamente) que também podem ser considerados verdadeiros documentos. Em particular, alguns capítulos do livro (caps. XXVIII, XXXI e XXXII) dedicam-se à análise das precárias condições sociais e higiênico-sanitárias da Milão do início do séc. XVII, durante o período da dominação e administração espanholas. Nesse quadro, são fartamente

descritas, além da propagação anterior de outras epidemias, a origem e as causas do surto da peste negra de 1630.

É surpreendente constatar como algumas dinâmicas, do embate entre autoridades sanitárias e políticas à preocupação com os efeitos sobre comércio, da subestimação e reação tardia em relação ao combate contra a pandemia à incredulidade de largas fatias da população, seguem a doutrina de Giambattista Vico sobre os “cursos e recursos” históricos: vale dizer, ainda que em situações e contextos diferentes, as ações humanas tendem a seguir os mesmos rumos.

Encontramos os primeiros sinais dessa temática ou subtemática subjacente ao romance no capítulo XXVIII:

Assim passou o inverno e a primavera, e já há algum tempo o Tribunal da Saúde advertia o Tribunal das Provisões do perigo do contágio que ameaçava a cidade, por tanta miséria amontoada em todos os cantos, e propunha que os pedintes fossem recolhidos nos diversos sanatórios. (MANZONI, 2012, p. 404).

Ainda não se trata da peste, mas sim da difusão de uma das tantas doenças epidêmicas que afetavam principalmente a população mais necessitada. Já é evidente a preocupação do órgão da Prefeitura de Milão encarregado da saúde pública. Ao trecho citado segue a descrição de um famoso espaço colocado fora dos muros da cidade, pronto para funcionar sempre que houvesse a necessidade de um isolamento social, ou seja, o “Lazzaretto”, espécie de grande centro de acolhida⁵. Todavia, como é fácil de se imaginar, as autoridades públicas não conseguem garantir nesse espaço adequadas condições higiênicas e principalmente alimentos e recursos necessários para a subsistência de moradores de rua que, em prática, tinham

5 Giovanni Raboni é um poeta milanês que vai em sua obra retomar alguns lugares históricos da cidade de Milão, como o é o Lazzaretto, cf. “Retornos métricos: breve itinerário pelos anacronismos da forma” (SANTI, 2020)

na esmola o único sustento. Assim, diante de sujeira, doenças e mortalidade crescentes, o parecer do Tribunal da Saúde só pode sugerir “desfazer o que se havia feito com tanto cuidado, com tanta despesa, com tantas humilhações. Abriu-se o Lazaretto, libertaram-se todos os pobres não doentes que restavam, e que saíram com uma alegria furiosa” (MANZONI, 2012, p. 408).

O pior, contudo, ainda ia acontecer: “Com a safra, finalmente terminou a carestia. A normalidade, epidêmica ou contagiosa, diminuindo dia a dia, prolongou-se até o outono. Estava para acabar quando surgiu um novo flagelo” (MANZONI, 2012, p. 408). Prontamente, pois, ia eclodir o surto da famosa peste negra que dizimou a população europeia da época (calcula-se que mais de um quarto dela pereceu nessa circunstância).

Narra-se que o “paciente um” foi um soldado dos “Lanzichenecchi” (as assim chamadas tropas alemãs mercenárias que participavam dos inúmeros conflitos armados que assolavam o norte da Itália), empenhado na batalha de sucessão do ducado de Mântua, cidade bem próxima de Milão. Assim escreve, de novo, Manzoni, no início do cap. XXXI: “A peste que o Tribunal da Saúde temera que pudesse entrar com as tropas alemãs no território milanês entrara mesmo, como se sabe” (MANZONI, 2012, p. 435). E, ainda:

Por toda a faixa de território percorrida pelo exército, tinham sido encontrados alguns cadáveres nas casas, alguns nas estradas. Pouco depois, neste ou naquele vilarejo, começaram a adoecer, a morrer pessoas e famílias de males violentos, estranhos, com sintomas desconhecidos para a maior parte dos viventes. Para alguns, não eram novos: aqueles poucos que se lembravam da peste que, cinquenta e três anos antes, também havia desolado uma boa parte da Itália, em especial o território milanês [...]. (MANZONI, 2012, p. 436-437).

Como já foi dito, as reações da população não foram muito diferentes das de hoje, em presença da Covid-19, e a voz do narrador, que sempre tem um papel importante no intuito edificante dos *Noivos*, não tarda a se manifestar a respeito:

Mas [...] o que faz surgir outra e mais forte admiração é a própria conduta da população, quero dizer, da população ainda não atingida pelo contágio e que tinha muita razão em temê-lo. Com a chegada das notícias de territórios que estavam bastante contaminados, de territórios que formam ao redor da cidade um quase semicírculo, distante desta, em alguns pontos, não mais de dezoito ou vinte milhas, quem não acreditaria que suscitasse um movimento geral, um desejo de precauções bem ou mal-intencionadas ou pelo menos uma inquietação estéril? No entanto, se as memórias daquele tempo concordam em alguma coisa, é atestar que não foi nada disso. (MANZONI, 2012, p. 439).

Somado a tudo isso, “O Tribunal da Saúde pedia, implorava cooperação, mas obtinha pouco ou nada. E no próprio Tribunal, a preocupação estava bem longe de se igualar com a urgência” (MANZONI, 2012, p. 439). Nessas circunstâncias, a coincidência com o período do Carnaval foi também sinistra, não sendo as comemorações suspensas para não tirar do povo um motivo de distração e diversão, de forma que o contágio na cidade evoluiu muito rapidamente. Para terminar esse *excursus*, nem dessa vez faltaram casos gritantes de negacionismo, inclusive em área médica:

Muitos médicos ainda, fazendo eco à voz do povo (neste caso, também era a voz de Deus?), zombavam dos augúrios sinistros, das advertências ameaçadoras de poucos, e tinham prontos nomes de doenças comuns para qualificar cada caso de peste que fossem chamados a curar, com qualquer sintoma, com qualquer sinal que aparecesse. (MANZONI, 2012, p. 441).

Livros de épocas e estilos muito diferentes, mas que se questionam também sobre o temor que o homem possui do “desconhecido”, como aponta Elias Canetti em sua obra-prima *Massa e poder* (1995), que na Itália foi traduzida por um pensador do calibre de Furio Iesi. O livro de Canetti não poderia não trazer uma reflexão sobre um assunto como esse que mexe tanto com a “massa”, de fato, ele dedica todo um parágrafo para refletir sobre os efeitos das “Epidemias”, iniciando com uma reflexão que parte da descrição de Tucídides e avançando:

O terremoto produz de um só golpe o que há de mais assustador; suas vítimas perecem todas ao mesmo tempo. Uma epidemia de peste, pelo contrário, possui um efeito *cumulativo*; de início, somente uns poucos são apanhados por ela; depois, os casos se multiplicam; vêem-se os mortos por toda parte, e logo veem-se mais mortos do que vivos reunidos. O resultado de uma epidemia pode, ao final, ser o mesmo de um terremoto. Os homens, porém, são *testemunhas* da grande mortandade, a qual se intensifica ante seus olhos. São como os participantes numa batalha que dura mais que todas as batalhas conhecidas. Mas o inimigo é secreto: não se pode vê-lo em parte alguma, não se pode atingi-lo. Espera-se, apenas, ser atingido por ele. A luta é travada única e exclusivamente pelo lado inimigo. Este golpeia quando quer. E golpeia a tantos que logo se teme que venha a golpear a todos. (CANETTI, 1995, p. 273. Grifo do autor).

Para Canetti, o homem sempre tentou evitar ser tocado por aquilo que é tido como estranho. Com efeito, de noite ou em qualquer ambiente um pouco mais escuro – em que a luz (a clareza) falte –, o temor e o medo podem crescer e chegar a se transformar em pânico. Tal sensação é levada ainda mais a seu limite quando esse escuro é acompanhado por um rastro de mortos que não está tão distante e que, na verdade, cada vez mais, é sentido como

bem próximo. Esse pânico de que fala Canetti pode se manifestar de muitas formas, e uma dessas talvez a encontremos tanto em Boccaccio quanto em Manzoni, e ainda em outros livros que trataram de epidemias: ela diz respeito às repercussões provocadas na linguagem, na comunicação, na capacidade de reflexão. A sensação é como se houvesse um choque. Nos dias atuais, além do choque que inibiria o entendimento de uma enunciação qualquer, é preciso lidar ainda com as *fake news*. Pensando, então, nesses contextos tão heterogêneos, porém entrecruzados, é possível lembrar das considerações feitas por Calvino em “Exatidão”, que é a terceira das *Seis propostas para o próximo milênio* (1990). Depois de ter tratado da “Leveza” e da “Rapidez”, Calvino mergulha na precisão, que não significa simplicidade, acessibilidade:

Às vezes me parece que uma epidemia pestilenta tenha atingido a humanidade inteira em sua faculdade mais característica, ou seja, no uso da palavra, consistindo essa peste da linguagem numa perda de força cognoscitiva e de imediaticidade, como um automatismo que tendesse a nivelar a expressão em fórmulas mais genéricas, anônimas, abstratas, a diluir toda a centelha que crepita no encontro das palavras com novas circunstâncias. (CALVINO, 1990, p. 72).

A sensação, principalmente no início da primeira onda da pandemia de SARS-CoV-2, que se alastrou rapidamente em todos os meridianos e latitudes, era a de que o vírus também tivesse tomado conta da própria língua, ou seja, de como se falava sobre esse assunto, dos adjetivos e termos que começaram a ser usados e construídos. A babel que foi tomando corpo ao longo dos dias e meses não era senão mais um sintoma das fraturas já existentes. Sem dúvida alguma uma visão de mundo que já havia implodido mostrou seu “horrendo semblante” ao longo do ano de 2020, que pôde ser visto pelas telas da televisão, escutado, seguido nas mídias sociais. Conexão e isolamento mostraram ser ainda

as faces da mesma moeda desse semblante. E isso se torna ainda mais concreto e brutal quando se pensa numa cartografia que pode apresentar como alguns de seus pontos nodais a disparidade do acesso às novas tecnologias, o trabalho forçado das crianças, a criança-soldado, os campos de refugiados, os naufrágios no Mediterrâneo, as diferentes pandemias (gripe aviária causada pelo vírus Influenza H5N1, Ebola, SARS, HIV etc.), incluindo aquela que estamos vivenciando⁶. Ao longo dos anos, assistimos, como já apontaram outros intelectuais, a uma relação estreita entre os campos do político e da medicina:

Acredito que seja necessário procurar separar os planos, distinguindo processos de longo período da recente crônica. Sob o primeiro perfil, há pelo menos três séculos, política e medicina se ligam em uma implicação recíproca que acabou por transformá-las. De um lado, determinou-se um processo de medicalização de uma política que, aparentemente desgravada de vínculos ideológicos, se mostra sempre mais dedicada ao ‘tratamento’ dos próprios cidadãos diante de riscos que, normalmente, é ela própria que enfatiza. De outro, assistimos a uma politização da medicina, investida de tarefas de controle social que não lhe competem – o que explica avaliações tão heterogêneas dos virologistas sobre a relevância e a natureza do coronavírus. Dessas duas tendências, a política resulta deformada, em relação ao seu clássico perfil. Até porque seus objetivos concernem não mais a cada indivíduo ou classe social, mas a segmentos da população diferenciados pela saúde, idade, sexo e também etnia. (ESPOSITO, 2020, p. [2]).

A emergência normalmente pede a urgência; mas nós já vivemos em diferentes situações sob o regime emergencial. Contudo, uma emergência significa também aprender no ponto do colapso, romper com os jogos do possível diante de

6 Cf. BRAIDOTTI (2014).

um imprevisto. A exigência de saída do ordinário impôs-se também no plano econômico e a nível mundial; a sociedade padece com isolamentos, fechamentos parciais e *lockdown*, enquanto o coronavírus ameaça e corrói economias, hábitos e comportamentos. Os efeitos da globalização e o alcance de uma rede – porque o vírus se propaga por meio de uma rede invisível que ele mesmo vai tecendo a partir dos corpos contagiados – ficaram mais do que evidentes nesses últimos meses.

O cinismo⁷ foi outro tempero das efervescentes discussões em que a ideia de um “Modelo”, do “Uno”, mostrou-se uma vez mais insustentável, da mesma forma que ficou patente que a massa da qual “somos feitos”, para retomar o romance de Saramago, é “metade de indiferença e metade de ruindade” (1995, p. 40). Indiferença e ruindade, então, que são precisamente atos cujos tentáculos já se faziam presentes nos textos ficcionais de Boccaccio e Manzoni, continuam a fazer parte de nossa realidade (nesse momento voltam à tona nas discussões e ações, ou melhor, nas “não-ações”, no que concerne o plano de vacinação):

Parece ser uma lei da natureza que nos momentos de guinada ou de crise, quando ‘cresce o perigo’, e quando deveríamos nos esforçar ao máximo para compreender suas causas e consequências, nossa atenção, nossa vontade de pensar, ao contrário, vão rapidamente esmorecendo. O cansaço do dia a dia, o duro ofício de dar um jeito de continuar, devoram o espaço que, em situações mais normais, destinamos, algumas vezes, também ao exercício da análise e da crítica. E somos, então, inclinados a confiar nos assim chamados ‘dados de fato’, às vezes comunicados por verdadeiros peritos, outras decretados como se fossem dogmas pelo Líder da vez e pelas suas *task forces*. (CACCIARI, 2020, p. [1]).

7 Cf. SLOTERDIJK (2019).

Não só na Itália, o primeiro país depois da China a precisar lidar com as irreversíveis consequências provocadas pelo vírus, as cenas de corpos sem vida se repetiram trocando de cenário, ora em Bergamo, com os caminhões do exército transportando os caixões, ora em Hart Island, com os mortos acuradamente segregados, ora nos cemitérios em Manaus, com os túmulos empilhados um em cima do outro, para não falar dos corpos abandonados em cima de macas num hospital em Belém do Pará.

Carniças fedendo aonde se vai,
Que d'êbrio massacre exalam das tumbas
A natureza acaba, o Mundo cai;
Das últimas vinganças ouço as trombas
Entre podres naufrágios
Tudo girando em jogo:
De si mesma nutrida
A Hidra de contágios;
E corta a ferro, a fogo
Dos cadáveres crua renascida
Fumegam congregados,
Os mal vivos, mal mortos, mal sepultados.
(LUBRANO, 2020, p. 79).

Os versos citados acima são de Giacomo Lubrano, poeta barroco, e trazem sem dúvida o tom de uma linguagem que pode estar distante no tempo, mas que evoca atmosferas que voltaram a ser atuais. De fato, Lubrano viveu no período histórico da peste retratada por Manzoni, no século XVII, em Nápoles, e foi devido a ela que perdeu o amigo Francesco Zuccarone e teve de se mudar forçosamente para Régio da Calábria, regressando a sua cidade natal posteriormente. Jesuíta, poeta e escritor, herdeiro de Marino, Lubrano deixa sua experiência registrada nas páginas de *Scintille poetiche* (1692), publicadas com o pseudônimo de Paolo Brinacio, que é um anagrama

imperfeito de seu nome. A Hidra é a figura da mitologia grega que remete aos contágios, pois ela é a monstruosa serpente de sete cabeças que, quando cortadas, renasciam. Sua destruição foi a segunda façanha de Hércules. Se o primeiro verso do poema citado pode remeter às diversas imagens que foram incansavelmente reproduzidas por meios dos caixões e covas, o último verso atravessa de modo dilacerante a forma com a qual os nossos mortos foram tratados⁸. “Os mal vivos, mal mortos, mal sepultados”, três condições que ressoam em nossos ouvidos, são também perguntas que a todo instante, por meio de uma notícia, uma reportagem, uma imagem, nos questionam. Esse poema foi incluído no projeto *Krisis-Tempos de Covid-19* e foi trazido e lido pelo poeta genovês Marcello Frixione⁹, que também fala da vida que elanguesce “incluída / nos calmos filamentos do contágio” (FRIXIONE, 2020, p. 78). A vida que se adormenta pela vida, para citar o verso final de “a quarentena pelo contágio de SARS-CoV-2” de Frixione, não deixa de remeter, de algum modo, aos “mal vivos” de Lubrano ou aos “aflitos” de Giovanni Boccaccio. O texto que abre o projeto *Krisis-Tempos de Covid-19* é um testemunho da poeta Maria Grazia Calandrone, realizado ainda durante a primeira onda da pandemia, ou seja, no mês de março de 2020. Segue abaixo um pequeno fragmento:

8 A esse respeito, ver dois ensaios, publicados recentemente, que trazem uma reflexão sobre a morte: PETERLE, Patricia 2020a e 2020b, indicados na bibliografia.

9 Ver *Krisis-Tempos de Covid-19, Marcello Frixione, vídeo 46*. Produção: Patricia Peterle, Andrea Santurbano, Francisco Degani. Florianópolis: Núcleo de Estudos Contemporâneos de Literatura Italiana (NECLIT) / UFSC: 2020 (04min.30s). Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/212652>

Um segundo tema sobre o qual gostaria de fazer uma pequena nota é a contagem dos mortos; a contagem dos mortos que impacta muito todos nós, mas, na realidade, não é uma novidade, porque, na Itália, nas águas do Mediterrâneo, há anos que estamos habituados com esse número contínuo de imigrantes que morrem. Porém, esses mortos estão muito mais perto de nós, e, com isso, nos fazem acordar, nos fazem ficar alertas e nos fazem sofrer mais do que nos fazem sofrer, pelo menos em nível social, os outros mortos, quando os mortos são outros, quando é sempre um outro que morre. Agora somos nós. Então, eu gostaria muito que esse sentimento da unanimidade da morte nos levasse a um sentimento de equanimidade e de compaixão. Contudo, na realidade, o que estou vendo é que cresce o rancor social, porque a crise econômica é e será muito forte. Algumas pessoas correm o risco de serem devastadas, arrastadas por esses eventos e, assim, os trabalhadores temporários odiarão os funcionários públicos, os inquilinos odiarão os proprietários e vice-versa. Tenho medo de que haja um momento de grande e duro conflito social. (CALANDRONE, 2020, p. 17).

Tais palavras podem ser ainda completadas pelas do escritor Paolo Giordano, autor de *Contágio* (2020), publicadas inicialmente no jornal *Corriere della sera* e depois na revista *Literatura Italiana Traduzida*:

Existe uma linha temporal desta epidemia. Tem sua origem num momento incerto e num lugar incerto, talvez um mercado de Wuhan, e continua com a difusão do vírus na China e depois no mundo, até chegar aqui. Uma parte da desorientação, do sentimento de aflição destas horas, deriva desta linha temporal ter sido negligenciada repetidamente. (GIORDANO, 2020, p. [2]).

A contagem e os números de mortes assustam e impactam, junto com a vermelhidão que vai tomando conta do mapa que acompanha, a evolução da pandemia planetária.

Contudo, como Calandrone (2020) aponta, é preciso lembrar de um outro número que já rondava o “imaginário”, o noticiário e diferentes esferas da vida italiana e europeia; a saber, as mortes relacionadas com os naufrágios diários no mar Mediterrâneo. Esse assunto, que era a ordem do dia e estava em todas as manchetes de jornal, à medida em que as mortes pela pandemia aumentavam, foi saindo de “cena”. Como enfatiza Calandrone, os mortos de agora “estão muito mais perto de nós”. Agora não são os outros que morrem, “somos nós”. Corpos que são deixados perecer, enfim, morrer, corpos outros, não “nossos”.¹⁰ Não estariam esses também, então, entre os aflitos?

Na verdade, a ideia de que todos somos seres humanos, sendo, no limite, alguns mais mortais do que outros (BRAIDOTTI, 2014, p. 69), parece ainda aflorar nos debates e nos comportamentos mais recentes. Entretanto, o medo, o rancor e as diferentes sensações de insegurança desencadeadas pela conjuntura provocada pela pandemia – tanto no passado como no nosso presente – também não deixam de lado tendências inveteradas, como apontam, entre outros, Massimo Cacciari e Carlo Ginzburg, nas entrevistas reunidas em *Krisis-Tempos de Covid-19* (2020). Com efeito, se o medo do outro, do que vem de fora, por um lado, pode parecer uma medida de proteção, por outro, reafirma e legitima, justamente, o contato (e, por conseguinte, certo “contágio”) com o estranho, com

¹⁰ Ver também sobre essa questão o conceito de “espoliação” teorizado por Goffman e trabalhado no livro de Judith Butler e Athena Athanasiou (2019). Ou ainda as questões: quais seres humanos contam como humanos? Quais seres humanos podem ambicionar ao reconhecimento? Porque são reconhecidos somente os sujeitos humanos e não os seres vivos não-humanos, que ecoam em *L'alleanza dei corpi*, também da Judith Butler (2017).

aquele que mal era suportado antes da pandemia: nos isola em um egoísmo sempre mais crescente, que agora, nas vestes do discurso viral, pode nos capturar ainda mais. Essa é uma outra metamorfose da crise em que estamos inseridos como humanos e como comunidade. Nesse sentido, a literatura, em sua relação com doenças virais, nunca tem deixado de estimular reflexões urgentes sobre nossa relação para com o outro, além de para com nossa própria vida e ambiente, e até mesmo de proporcionar leituras metafóricas sobre o sentido da existência humana. Hoje, então, mais uma vez, é preciso pensar nessas relações em nossa contemporaneidade, a partir daquilo que experienciamos na pele e junto de nossos entes, nesse fatídico ano de 2020. Talvez, como coloca Fabio Franzin nos versos de “Oh natureza”, outro poema incluído em *Krisis*, possamos aprender o quanto custa ficar longe do outro e a importância desse outro para a dimensão do humano, como é sublinhado nesse outro poema seu reproduzido abaixo:

Ficar longe

Ficar longe,
agora entendemos
quanto nos custa,
quanto nos afasta,
a todos, da realidade.

Mesmo em um só metro
escancara-se um deserto,
se as mãos são obrigadas a parar
os gestos usuais. Se o medo
não encontra outro conforto
senão as palavras, acreditamos
de novo belas. Pode-se
dizer: *beijar, abraçar*
e, ainda, dizer: *coragem*
tudo vai passar. Deixem-nas ir,

deixem-nas chegar. Nenhuma
poesia é maior
que um metro, eu sei,
mas a distância se anula
se as palavras são verdadeiras

e se uma das mãos segura
pelo lado em começa
e a outra pelo lado em que acaba,
podemos ainda nos unir, podemos
ainda nos sentir realmente humanos.
(FRANZIN, 2020, vídeo 2).

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron*. Trad. Ivone Debenedetti. Porto Alegre: L&PM, 2013.

BRAIDOTTI, Rosi. *Il postumano. La vita, oltre l'individuo, la specie, oltre la morte*. Trad. Angela Balzano. Roma: Derive Approdi, 2014.

BUTLER, Judith. *A chi spetta una buona vita*. Roma: notteteempo, 2013.

BUTLER, Judith. *L'alleanza dei corpi*. Roma: notteteempo, 2017.

BUTLER, Judith; ATHANASIOU, Athena. *Spoliazione. I senza casa, senza patria, senza cittadinanza*. Sesto San Giovanni: Mimesis, 2019.

CACCIARI, Massimo. “Pensemos bem nas limitações das liberdades que estamos aceitando. Ou nos arrependemos”. Trad. Andrea Santurbano. In *Literatura Italiana Traduzida*, v.1., n.5,

jun. 2020. Disponível em <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/209816/CACCIARI%2c%20Massimo.%20SANTURBANO%2c%20Andrea.%20Pensemos%20bem%20nas%20limita%2c%20a%20b%20es%20das%20liberdades%20que%20estamos%20aceitando.%20Ou%20nos%20arrependeremos.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

CALANDRONE, Maria Grazia. “Agora somos nós”. In PETERLE, Patricia; SANTURBANO, Andrea; DEGANI, Francisco; SALVADOR, Rossana (Orgs.). *Krisis-Tempos de Covid-19*. Edição bilíngue. Florianópolis: Rafael Copetti Editor, 2020.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANETTI, Elias. *Massa e poder*. Trad. Sergio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

DONATI, Riccardo. “Mensagens escritas sobre o vidro: a transparência em tempos de Covid-19”. Trad. Graziele Frangiotti. In *Literatura Italiana Traduzida*, v.1., n.7, jul. 2020. Disponível em <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/209868>. Acesso 10/01/2020.

ESPOSITO, Roberto. Trad. Andrea Santurbano. “Curados até o fim”. In *Literatura Italiana Traduzida*, v.1., n.4, abril. 2020. Disponível em <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/209896/ESPOSITO%2c%20Roberto.%20SANTURBANO%2c%20Andrea.%20Curados%20at%2c%20o%20fim.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso 10/01/2020.

FRANZIN, Fabio. “Oh natura”/”Oh natureza”. In PETERLE, Patricia; SANTURBANO, Andrea; DEGANI, Francisco; SALVADOR, Rossana (Orgs.). *Krisis-Tempos de Covid-19*. Edição bilíngue. Florianópolis: Rafael Copetti Editor, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/209571?show=full>.

FRIXIONE, Marcello. “A quarentena pelo contágio de SARS-CoV-2”. In PETERLE, Patricia; SANTURBANO, Andrea; DEGANI, Francisco; SALVADOR, Rossana (Orgs.). *Krisis-Tempos de Covid-19*. Edição bilíngue. Florianópolis: Rafael Copetti Editor, 2020.

GIORDANO, Paolo. “Coronavírus, a linha temporal que foi negligenciada”. Trad. Francisco Degani. In *Literatura Italiana Traduzida*, v.1., n.7, jul. 2020. Disponível em <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/209568/GIORDANO%2c%20Paolo.%20DEGANI%2c%20Francisco.%20Coronavi%cc%81rus%2c%20a%20linha%20temporal%20que%20foi%20negligenciada.pdf?sequence=5&isAllowed=y>. Acesso 11/01/2020.

GIVONE, Sergio. *Metafisica della peste*. Torino: Einaudi, 2012 (e-book).

LUBRANO, Giacomo. “Carniças fedendo aonde se vai”. In PETERLE, Patricia; SANTURBANO, Andrea; DEGANI, Francisco; SALVADOR, Rossana (Orgs.). *Krisis-Tempos de Covid-19*. Edição bilíngue. Florianópolis: Rafael Copetti Editor, 2020.

MANZONI, Alessandro. *Os noivos*. Trad. e notas Francisco Degani. São Paulo: Nova Alexandria, 2012.

PETERLE, Patricia. “Uma leitura de “A toalha” de Giovanni Pascoli em tempos de Covid-19”. *Literatura Italiana Traduzida*, v.1., n.6, jun. 2020a. Disponível em <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/209780> . Acesso 13/01/2020.

PETERLE, Patricia. “Contatos necessários: uma reflexão sobre a tradução de “A toalha” de Giovanni Pascoli”. *Aletria: Revista De Estudos De Literatura*, 30(4), 177–199. <https://doi.org/10.35699/2317-2096.2020.21882> . Acesso 13/01/2020.

PETERLE, Patricia. “Sulla peste del XXI secolo, Sergio Givone in dialogo con Patricia Peterle”. *Literatura Italiana Traduzida*, v.1., n.8, ago. 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/212511> . Acesso 13/01/2020.

PETERLE, Patricia; SANTURBANO, Andrea; DEGANI, Francisco; SALVADOR, Rossana (Orgs.). *Krisis-Tempos de Covid-19*. Edição bilingue. Florianópolis: Rafael Copetti Editor, 2020.

SANTI, Elena. “Retornos métricos: breve itinerário pelos anacronismos da forma”. In PETERLE, Patricia; SANTURBANO, Andrea. *Contemporaneidades na-da Literatura Italiana*. Florianópolis: Rafael Copetti Editor, 2020 (e-book). Disponível em <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/212566> . Acesso 12/01/2020.

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

SLOTTERDIJK (2019), Peter. *Falsa coscienza: forme del cinismo moderno*. Trad. Federica Romanini. Sesto San Giovanni: Mimesis, 2019.

Literatura italiana e epidemias: diferentes abordagens

Lucia Wataghin (USP)

Epidemias e muitos dos fenômenos que as acompanham já foram temas de grandes obras da literatura italiana: a peste é peça fundamental no primeiro importante romance nacional, *Os Noivos*, e tem um espaço estratégico, também importante e curioso, no *Decameron*, fundador do gênero da novela na Itália e na Europa, que inspirou também uma peça teatral contemporânea, intitulada *Contos da peste*, do autor peruiano Mario Vargas Llosa. A peste descrita por Boccaccio, eclodida em 1347, atingiu grande parte das cidades europeias, provocando milhões de vítimas; em Florença, a população foi dizimada; temos notícias de lutos nas cartas *Familiars*, em que Francesco Petrarca descreve brevemente a peste no período e lamenta com muito pesar a morte de vários amigos (Sennuccio del Bene, Giovanni Colonna, Paganino da Milano); se supõe que também a Laura celebrada no *Canzoniere* tenha sido vítima da doença, em 1348. Outras terríveis epidemias, dessa vez de cólera, na Sicília, ocupam páginas importantes da literatura: um extraordinário conto de Giovanni Verga, outro de Capuana, dois capítulos de *I vicerè*, esse também romance fundamental, de Federico De Roberto e, mais tarde, um conto de De Amicis. Nessas obras, doença e contágio são base de análises e desvelamento de seus reflexos mais perversos no comportamento social: linchamentos, revoltas, disseminação de notícias falsas, calúnias e denúncias que levaram a massacres de inocentes. O *Decameron* é uma exceção: a peste cria a ocasião da moldura dos contos, um ambiente protegido onde dez jovens se reúnem, dançam,

cantam, narram suas novelas, celebrando a vida. Nas cem novelas do *Decameron*, não se fala de peste (com a exceção de referências a uma pestilência ocorrida no País de Gales, na novela II 8). Na contemporaneidade, encontramos uma abordagem diferente no romance *Anna*, de Niccolò Ammaniti, ambientado na Sicília, que imagina um cenário apocalíptico em que a vida humana é quase completamente destruída: o tema da epidemia é ocasião para se pensar na luta pela vida, apesar de tudo, dos poucos sobreviventes.

“Acreditar injustamente é caminho para injustamente operar”¹ (MANZONI, 1993, p. 41. Trad. minha)

Edmondo De Amicis, autor que já foi muito conhecido pelo seu *Coração*, fenômeno de vendas por décadas, no Brasil e no mundo, apontou uma vez num conto as “três grandes forças inimigas”, superstição, medo e miséria, que frequentemente tornam ineficazes as providências que poderiam ser tomadas contra as epidemias em todos os países e em todos os tempos. O conto, de 1869, é escrito para celebrar a coragem, a disciplina, os feitos do exército italiano durante o cólera na Sicília, em 1867 e, com isso, contribuir para a construção da identidade nacional da Itália, recém-unificada – preocupação central da obra de De Amicis –, mas resta na memória pelo lado mais sombrio do seu assunto: a gestão caótica e irracional das providências contra a epidemia, cordões sanitários instituídos e cancelados sob a pressão de exigências opostas – a saúde pública ou a economia, dilema que bem conhecemos –, com a agravante conspiracionista, que também conhecemos. Eloquentemente, De Amicis assim descreve a situação:

1 “Il credere ingiustamente, è strada a ingiustamente operare” (Todas as traduções são minhas, salvo diversa indicação).

No começo o povo impunha que não se deixasse entrar no vilarejo alma viva, e o município estabelecia uma rigorosa barreira em torno do vilarejo e todo comércio cessava; mas logo que se começava a sentir os danos dessa cessação do comércio, o povo queria que a barreira fosse retirada; a doença recrudescia e outra vez era preciso colocar a barreira. [...] Mas o sentimento doloroso que nos desperta no coração a memória daqueles dias funestos, mais do que a notícia dos imensos prejuízos produzidos pelo cólera, talvez surja ao se pensar como a maior parte desses danos deriva da ignorância quase selvagem do povo, e em geral da mesquinhez dos cidadãos de todas as classes. (DE AMICIS, 2014, p. 253).

Vejamos um trecho de seu relato do fenômeno da formação e divulgação de falsas acusações, contra inocentes, fortemente marcado pela fundamental lição de Manzoni (1993, p. 273), à qual voltaremos adiante, mais aprofundadamente: “Um indício, por mais leve que fosse, uma afirmação, por mais absurda, uma palavra, um gesto qualquer de uma pessoa na multidão bastava para mudar a suspeita em certeza, a certeza em furor”.

E agora vemos a narração dos previsíveis desenvolvimentos das premissas:

De tempos em tempos, as populações armadas de foices, lanças, fuzis, se aglomeravam, percorriam tumultuosamente as ruas do vilarejo buscando os envenenadores, obrigavam-nos com punhais no pescoço a imaginar e confessar seus cúmplices, trucidavam-nos, dilaceravam os cadáveres e os queimavam nas praças do vilarejo. (MANZONI, 1993, p. 251).

Ainda na Sicília, nos mesmos anos, é ambientado o conto “Quelli del colera”, de Giovanni Verga. O termo “plebe”², que De Amicis utiliza, *en passant*, com irritação e desdém, não é nunca usado nos contos de Verga; a narração é filtrada pelas palavras da “povera gente”, que aqui aparece logo na primeira frase: “O cólera ceifava com a foice os pobres, em Regalbuto, em Leonforte, em San Filippo [...] e os ricos também” (VERGA, 2011, p. 593). O conto se concentra em dois episódios relatados genericamente por De Amicis, os linchamentos de uma comunidade de pobres comediantes, na localidade San Martino, e de uma família de ciganos, na localidade Miraglia. A terrível lógica do linchamento é explorada desde seu germinar, sempre filtrada pela voz popular, com admirável complexidade de pontos de vista e do emaranhado das hipóteses quanto aos responsáveis do contágio e às providências a serem tomadas, e chega à memória e à consciência, anos depois dos fatos, dos linchadores ainda em busca de argumentos para justificar os horrores. O que diz a *vox populi* para levar a essas circunstâncias? A questão, no conto de Verga, está no pequeno mistério que leva a aceitar premissas obviamente não demonstráveis, ou altamente improváveis (como foi que aconteceu o contágio nesse ou naquele caso, a ideia de que os pobres comediantes e os pobres ciganos fingissem ser pobres, ou de que a velha mulher “fingisse” chorar de desespero pela morte de seu burro, todos eles buscando ocasiões para difundir o contágio) e daí, o pulo à decisão de massacrar as vítimas. A verdadeira razão do massacre foge à lógica formal, e pertence ao reino do instinto – de fato, entre os argumentos dos linchadores está o latido dos cães, que “deram o alarme a noite toda”, especialmente um, – a voz popular não é irônica, não aqui – “quase como se tivesse juízo”. As grandes cenas da ira do povo, que faz vítimas também entre

2 Há uma única ocorrência da palavra “plebei”, com valência melancólica e irônica, no conto “Fantasticheria”.

ricos e poderosos (em outro conto verguiano, “Libertà”), mas especialmente no seu próprio corpo, entre os mais miseráveis, são seguidas, afinal, por momentos de débeis inquietações e dúvidas que atingem os responsáveis dos massacres: “E ainda, cinquenta anos depois, Vito Sgarra, que havia dado o primeiro golpe, vê em sonho aquelas mãos negras e sangrentas que tateavam na escuridão”. (VERGA, 2011, p. 602).

Algumas décadas antes de Verga, Manzoni também havia narrado uma tentativa de linchagem, fato histórico acontecido durante a revolta dos pães, na Milão de 1628, pouco antes da percepção de que a peste já estava assolando a cidade. A voz do povo, os gritos, as ilações contraditórias, as incitações à ação inconsulta aparecem, nesse capítulo dos *Noivos*, entre aspas, vistos por fora e não por dentro da consciência popular, mas a análise exata e detalhada da formação das falsas opiniões, na voz do narrador onisciente de Manzoni, resta a mais impressionante e eficaz em toda a literatura italiana. O mecanismo é denunciado com a simples observação de que “muitas vezes, em tais circunstâncias, o anúncio de uma coisa a faz acontecer” (MANZONI, 1973, p. 183); algo, pelo simples fato de ser hipnotizado e dito em voz alta, se torna um fato e tem efeitos devastadores no comportamento de multidões. Dessa mesma posição de narrador acima dos acontecimentos, Manzoni aponta também para o mal, a força instintual que leva a multidão, por diferentes razões, a buscar “o pior”:

Nos tumultos populares sempre há um certo número de homens que, ou por um aquecimento das paixões, ou por uma persuasão fanática, ou por um plano criminoso, ou por um maldito gosto pela desordem, fazem de tudo para levar as coisas ao pior possível. (MANZONI, 2012, p. 205).

A voz da consciência existe, e fala pela boca do seu protagonista Renzo e alguns outros populares, cujas vozes são

sufocadas no alvoroço – é a mesma voz que, embora distante, não dá paz aos personagens do conto de Verga. No romance de Manzoni, a peste tem função estratégica e determinante no desenvolvimento do enredo, na movimentação dos personagens, na separação e reencontro dos noivos, mas também é motivo de amplas reflexões sobre o tema da gestão e das responsabilidades das autoridades, assim como dos indivíduos, no enfrentamento da epidemia. É duríssima a descrição, baseada em documentos históricos, das providências equivocadas, como a reunião de todos os mendigos, sãos e enfermos, num único lugar, o *lazzaretto*, realizada com violência e dinheiro público (“mesmo nos maiores apertos sempre se acha dinheiro público para empregar despropositadamente”, [MANZONI, 2012, p. 406]), ou a promoção de uma gigantesca procissão, na cidade de Milão, autorizada pelo cardeal arcebispo Federigo Borromeo, que agravou, naturalmente, o contágio, aumentando imediatamente o número das mortes (esse aumento, comenta o narrador, foi atribuído pelo “geral preconceito”, não à multiplicação dos contatos, mas à facilidade oferecida aos *untori*, infiltrados na multidão, para a realização de seus obscuros desígnios de envenenamento do povo [MANZONI, 2012, p. 454]). Um episódio que podemos ler como particularmente atual envolve o presidente do *Tribunale della Sanità*, que rejeitou a recomendação dos médicos Tadino e Settala, para que se proibisse o comércio com os soldados do exército de passagem pela cidade, para evitar contaminação; o Presidente, “não podendo acreditar” na possibilidade que algum mal pudesse vir de tal contato, deu a autorização. O narrador conclui: “[...] certamente, desde que existem Tribunais de Saúde, nunca aconteceu de um presidente pensar dessa maneira, se é que se pode chamar de pensamento” (MANZONI, 2012, p. 410). Nesse ponto, certamente Manzoni se enganava.

Ainda nessa linha, central nessas obras, de indagação sobre efeitos nefastos das epidemias no comportamento social, lembramos a *História da coluna infame*, nascida como parte

dos *Noivos*, mas logo transformada num Apêndice, que deveria, segundo a vontade de Manzoni, acompanhar todas as edições do romance. O tamanho do apêndice, uma digressão que desvia os caminhos do enredo, determina sua exclusão do corpo do romance, mas nos dá uma medida da importância que o autor atribuía ao tema tratado, história de terríveis perseguições, torturas, processos e condenações de inocentes, acusados de ter “ungido” os muros da cidade com os germes da peste. Baseado em documentos históricos, Manzoni formula uma denúncia exata e impressionante dos mecanismos da formação das opiniões falsas que dão origem a tantas tragédias. Importa salientar a dimensão ética da avaliação manzoniana do comportamento de juizes, indivíduos e multidões: “homens ignorantes e ferozes”, “as verdadeiras e eficientes razões [...] foram atos iníquos, produzidos pelo quê, se não por paixões perversas?”, a multidão “cega, não pela ignorância, mas pela maldade e pelo furor” (MANZONI, 2012, p. 553). Eloquentemente, Manzoni ataca “afirmações tão seguras baseadas numa crença tão irrefletida” (MANZONI, 2012, p. 556), acusações feitas “na base dos mais vãos indícios e das mais levianas afirmações” (MANZONI, 2012, p. 561), a irracionalidade furiosa que leva a aconselhar “coisas mais iníquas, mais insensatas, mais violentas, mais volúveis do que aquelas que pode aconselhar o arbítrio” (MANZONI, 2012, p. 566). Nessa grande linha literatura / epidemias, de Manzoni a Verga, Capuana, De Roberto, o objeto privilegiado da atenção, e da denúncia, é justamente a relação crise/ formação de falsas opiniões/violência: se observa a combinação de dois fatores: estupidez e iniquidade.

O *DECAMERON* DE GIOVANNI BOCCACCIO E OS *CONTOS DA PESTE* DE MARIO VARGAS LLOSA

No *Decameron* de Giovanni Boccaccio (1985), a função da peste é muito diferente. Boa parte da introdução à primeira Jornada é dedicada à descrição da epidemia, detalhando os

sintomas da doença, as hipóteses sobre a origem e os mecanismos do contágio, os remédios sugeridos, incluindo o isolamento, e lamentando a degradação das relações sociais, a desumanização causada pela doença e pelo medo, o abandono dos doentes e dos mortos. Na dedicatória às mulheres, que dá início à Introdução, é explicado que o “grave e doloroso início” da obra, a narração da epidemia, será seguido por um final agradável; ele será como “um monte duro e íngreme” e será tanto mais agradável alcançar seu topo quanto maior foi o esforço para subir: uma promessa que induz a comparar o *Decameron*, nesse sentido, com a *Comédia* de Dante, que também procede do pior dos mundos, o inferno, para o melhor, o paraíso. Além de responder a uma tradição retórica medieval, a circunstância da peste é origem da invenção que segue, a formação de um grupo de jovens nobres, de sangue e de costumes, que decidem deixar a cidade, para fugir do contágio, defendendo com isso um estilo de vida alternativo à peste, não degradado, em que se dança, se canta, se contam novelas. Forma-se assim a moldura do *Decameron*, a repartição das novelas em dez Jornadas, narradas em turno, rigorosamente estabelecidos pelos dez jovens. Ao mesmo tempo, a moldura marca a diferença entre o mundo protegido dos dez narradores e o mundo diverso e perigoso, da vida comum, narrado nas novelas. Diante da peste, no mundo do *Decameron*, “A educação nobre é a única barreira que resistiu; tudo o mais falhou: a religião, o Estado, a família. A forma aristocrática, entretanto, é inabalável” (AUERBACH, 2013, p. 25-26). A leitura de Vargas Llosa, em seus *Contos da peste*, parte da ideia de que a peste é absolutamente determinante na criação do *Decameron*. Boccaccio tinha cerca de 35 anos, quando a epidemia eclodiu em Florença. Em sua Introdução, Vargas Llosa escreve:

Sem aquela terrível experiência [...], não teria escrito o *Decameron*, obra-prima absoluta [...], e provavelmente teria continuado a ser, como até então, um escritor

intelectual e de elite, que preferia o latim à língua vernácula e estava mais preocupado com disquisições teológicas, clássicas e eruditas do que com uma genuína criação literária ao alcance do grande público. (VARGAS LLOSA, 2016, p. 14-15).

E o Boccaccio, personagem dos *Contos da peste*, afirma: “A peste arrancou-me das bibliotecas para a rua e agora conheço melhor a vida real. Vivia num cárcere de papéis. O meu próximo livro já não terá sabor a sarcófagos e traças, mas a tráfego de ruas, a suores de pele, a cama e a vinho” (VARGAS LLOSA, 2016, p. 66). Ainda do *Decameron*, parte a ideia de que Vargas Llosa atribui a Boccaccio, e afirma aplicar nos *Contos da peste*, de que “contando contos se pode criar um labirinto onde a peste se perca e não alcance os contistas” (VARGAS LLOSA, 2016, p. 20). A estrutura dos *Contos da peste*, que são, na verdade, uma peça de teatro, abala em seus fundamentos a moldura do *Decameron*: o espaço privilegiado dos dez jovens contistas, personagens de Boccaccio, se transforma na cena, de fato, teatral, na qual todas as histórias são representadas e a vida privilegiada dos narradores da moldura do *Decameron* se funde com a vida comum. Os dez narradores de Boccaccio tornam-se cinco, mas multiplicados, cada um, por um número aleatório de alter-egos (no total, 42 personagens). A quase total ausência de personalidade individual dos jovens narradores do *Decameron* é substituída por um desenho complexo de personalidades flutuantes, caricatas, burlescas, que contam suas histórias, suas próprias relações amorosas, desejos e aventuras, assumindo, no curso da narração, suas outras personalidades, representadas por nomes diferentes, e se transformam em atores, ao representar histórias contadas, por turnos, por outros; há sim uma radical mudança no modelo de estilo de vida aristocrático incorporado pelos dez jovens narradores do *Decameron*. Temas de diversas novelas do *Decameron* são apenas esboçados, nas falas de um

ou outro personagem, acentuando o lado burlesco – o gosto pelo engano, pelo escárnio, a zombaria que se encontra na obra de Boccaccio. Outros se sobressaem, tornando-se fios mais em destaque no enredo. Um tema em especial atrai a atenção de Vargas Llosa, e é representado numa das histórias principais, a do Duque Ugolino e da Condessa da Santa Cruz, que encenam a frustração do desejo amoroso do homem pela mulher. Boccaccio trata a questão em duas novelas famosas, que beiram a misoginia (V 7 e VIII 7) e em muitas outras, menos conhecidas (por exemplo: I 5, I 10, IX 9).

Na novela V 7, o protagonista Nastagio degli Onesti conquista a mulher amada, que o desdenhava, mostrando-lhe o espetáculo fantástico do castigo infernal de uma mulher culpada por ter rejeitado, por cisma, o homem apaixonado por ela; na conclusão em tom de deboche, o narrador se alegra porque o fato condicionou também as outras mulheres da cidade, que se tornaram mais complacentes e maleáveis nas relações com os homens. A novela vira pelo avesso uma das histórias do *Specchio di vera penitenza*, de Jacopo Passavanti, criando uma brilhante e fantasiosa paródia, não sem deixar no leitor, ou mais certamente na leitora, surpresa e perplexidade pelo gosto, tão comum no *Decameron*, pela habilidade de um em dobrar a vontade de outro (nesse caso, homem vs mulher) com qualquer meio. Outra novela, a VIII, 7, narra a terrível vingança de um estudioso contra uma viúva que o burlara e rejeitara; dá espaço a um longo discurso, do estudioso à viúva, de afirmação da superioridade do amante mais velho sobre os jovens, voltando, em suma, ao tema do direito masculino de amar e ser amado pela mulher.

Vargas Llosa orienta a leitura, ao falar em “realismo fantástico” a propósito de seus *Contos da peste* (VARGAS LLOSA, 2016, p. 30); a história do longo amor rejeitado do Duque Ugolino pela Condessa da Santa Cruz (uma mulher

“que certamente inventou”, [VARGAS LLOSA, 2016, p. 32] e que pode ressuscitar a qualquer momento, como diz, na última fala da peça, quando ela morre de peste) se inspira nos amores infelizes, especialmente de homens velhos por mulheres jovens, do *Decameron*, mas é salientado constantemente o seu caráter de invenção literária e o fato de que tudo o que acontece é irreal e imaginário, criação literária. As histórias se entrelaçam vertiginosamente; ao mesmo tempo que a Condessa da Santa Cruz/Aminta é perseguida pelo amante indesejado, ela narra as aventuras de sua vida, que repete as de Alatiel, personagem da novela II 7 do *Decameron*, sequestrada e amada por nove homens durante uma aventureosa viagem, que dura quatro anos, no fim dos quais é “restituída” [devolvida], “como virgem” (BOCCACCIO, 1985, p. 151) ao rei do Garbo, marido que lhe era destinado no começo. O caráter fabuloso da história é acentuado, mais em Vargas Llosa do que em Boccaccio, pelo rapidíssimo detalhamento da passagem da moça nos braços de cada homem, enumerados mecanicamente (“Foi o primeiro”; “Foi o segundo” etc.). Ugolino comenta as façanhas da mulher amada com leve zombaria; a moral da novela de Boccaccio, declarada no fim da narração, é resumida no adágio “Bocca basciata non perde ventura, anzi rinnova come fa la luna” (“Boca beijada não perde a fortuna, mas se renova como faz a lua”).

Vargas Llosa nota que os jovens aristocráticos do *Decameron* não fazem amor nem se permitem nenhuma licenciosidade sexual, “os excessos acontecem nos contos, são atributos exclusivos da ficção” (VARGAS LLOSA, 2016, p. 20). Nos *Contos da peste*, diz o personagem Boccaccio, “Pecam os personagens, não os ouvintes nem os leitores” (VARGAS LLOSA, 2016, p. 123). Tudo é permitido aos personagens / narradores: Pânfilo e Filomena representam os papéis de irmãos incestuosos; o personagem Boccaccio, convidado a confessar

seus pecados, se apresenta como glutão, e depois incendiário; a dupla Ugolino/Aminta narra como Ugolino violou sua amada Aminta ainda criança; e assim por diante. Mas, cedo ou tarde, se reafirma que tudo se dá no reino da criação, que dá licença a todas as fantasias. Um grande tema declarado dos *Contos da peste* é a exaltação da invenção literária, traço central da condição humana, que nos permite “fugir do cárcere que somos, e ser outros” (VARGAS LLOSA, 2016, p. 34). Mas outro tema talvez seja igualmente importante: a transgressão sistemática de valores, possível no teatro e na literatura. A leitura decameroniana de Vargas Llosa se alimenta de observações que dificilmente se encontrariam explicitamente na bibliografia boccacciana. “Cinismo, irreverência e vileza, temperados por um humor pesado, constituem a moral de quase todos os contos [do *Decameron*]” (VARGAS LLOSA, 2016, p. 21). Mais adiante:

Divertir-se, no *Decameron*, justifica a maldade. [...] A moralidade destas histórias é meridiana: vale tudo com a finalidade de obter sexual ou ventral e passar um bocado entretido. O engano, a farsa, a mentira, o roubo, tudo é lícito se se trata de levar para a cama uma senhora, apropriar-se de dinheiro alheio ou gozar copioso festim. O ser humano, servo dos seus instintos, vive para os satisfazer” (VARGAS LLOSA, 2016, p. 23-24).

Segundo o autor peruiano, a peste despertou Boccaccio para a “veia laica, popular e realista do *Decameron*” (VARGAS LLOSA, 2016, p. 27); o *Decameron* inspirou a Vargas Llosa uma obra laica, mas não popular nem realista, um “labirinto de invenções” fantásticas, que celebra liberdade de criação e irreverência.

UM ROMANCE CONTEMPORÂNEO

O tema das epidemias interessa a literatura, na Itália e no mundo ocidental, desde a antiguidade grega e latina, e é especialmente presente na assim chamada literatura de consumo, por ser apto a apresentar contextos de ambientação de histórias-limite. No caso do romance *Anna*, de Niccolò Ammaniti (2017), colhemos a ocasião para apontar para a reinvidicação de uma literatura caracterizada pelo alto grau de atenção ao enredo, acompanhado pela declarada ausência de esmero no estilo.

Para Ammaniti, o tema da pandemia é ocasião para a criação de um mundo ainda mais devastado do que o da peste de Boccaccio ou de Manzoni; cenário de uma radical distopia, não política, mas baseada em considerações “puramente biológico-comportamentais”, como o autor declarou numa entrevista (MISSIROLI, 2015, não paginado). Numa Sicília em que todos os adultos morreram, por um vírus que mata aos primeiros sinais da puberdade, como sobreviverão as crianças? O livro, publicado em 2015, é o último de uma série de romances que Ammaniti dedica ao mundo de crianças e adolescentes, mas nesse livro a completa ausência de adultos vivos cria uma condição de mais agudo desamparo e, ao mesmo tempo, de liberdade de escolhas e de comportamento das crianças sobreviventes. A situação lembra naturalmente *O senhor das moscas* [*Lord of the Flies*] de William Golding, publicado em 1954, com a notável diferença de que as crianças deixadas a sós se demonstram incapazes, em Golding (1959), de se autogovernar, enquanto no romance de Ammaniti, para o pequeno grupo de sobreviventes constituído por Anna, o irmão, um amigo encontrado no caminho e um cão, há chances de mostrar solidariedade, afeto, inteligência, previdência e coragem, apesar do cenário geral ser dominado por outras crianças, isoladas ou em grupos, que se distinguem por sua estupidez, violência e iniquidade. Nessa luta ímpar, percebe-se que o foco do romance –

além do desejo de refletir sobre o possível comportamento humano em condições excepcionais – é o caráter de Anna, posto à prova na mais difícil das situações imagináveis: no relato, a distopia, as novas dramáticas condições de existência, o retorno para o que resta da vida social aos primórdios e à natureza, são as condições que configuram o romance de formação da menina Anna.

Ammaniti se apresenta como um “puro” contador de histórias, totalmente concentrado no enredo, um dos melhores, em seu gênero, na Itália contemporânea; vencedor de pelo menos um prêmio literário importante (prêmio Strega, 2017), autor de romances cativantes, que encontram o favor do público. Ele responde a críticas sobre o próprio status da literatura, por seu estilo enxuto, que define “funcional”: o estilo, diz numa entrevista, “não deve ser um obstáculo para o leitor, não deve retardar a recepção da história, a beleza do caso. O que me interessa é, sobretudo, envolver o leitor, mantê-lo preso à minha narrativa, e não o ofuscar com o estilo” (AMMANITI, 2021, não paginado). Seus autores são Jack London, Cormack McCarthy, Michel Houellebecq, Emmanuel Carrère; entre os italianos, cita os primeiros livros de Vassalli, Daniele Del Giudice, e Aldo Nove, mas, “sinceramente”, ele diz, é mais influenciado pelo cinema do que pela literatura (o filme citado é “Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto”, de Elio Petri). Provocado por quem lamenta sua falta de estilo, responde com uma afirmação esclarecedora: “Aos italianos a literatura importa pouco ou nada, é como um hobby” (AMMANITI, 2021, não paginado).

Cabe aqui observar que a posição de Ammaniti, com sua dedicação aos apelos do puro enredo, incluindo as afirmações provocatórias e o próprio tipo de estilo de escrita por ele defendido, representa uma ampla faixa da literatura no mundo.

REFERÊNCIAS

AMMANITI, Niccolò. *Anna*. Turim: Einaudi: 2017

AMMANITI, Niccolò. Un'intervista all'autore. Disponível em: <<https://www.yumpu.com/it/document/read/16203045/niccolo-ammaniti-dante-alighieri-lucerna>> Acesso em: mar. 2021.

AUERBACH, Erich. *A novela no início do Renascimento. Itália e França*. Trad. Tércio Redondo. Prefácio de Fritz Schalk, posfácio de Leopoldo Waizbort. São Paulo: Cosacnaify, 2013.

BOCCACCIO, Giovanni. *Decamerone*. Organizaõn de Vittore Branca. Milão: Mondadori, 1985.

DE AMICIS, Edmondo. “L'esercito italiano durante il colera del 1867”, in *La vita militare. Bozzetti*. 2014. Disponível em: <www.liberliber.it> Acesso em: mar. 2021.

GOLDING, William. *Lord of the Flies*. New York: Penguin Putnam, 1959.

MANZONI, Alessandro. *Storia della colonna infame*. Introd. Ferruccio Ulivi. Roma: Newton Compton, 1993

MANZONI, Alessandro. *I promessi sposi*. Org. Fausto Ghisalberty. Milão: Ulrico Hoepli, 1973

MANZONI, Alessandro. *Os noivos. Incluindo a História da Coluna Infame*. Trad. e notas de Francisco Degani. São Paulo: Nova Alexandria, 2012

MISSIROLI, Marco. “Anna, libera e coraggiosa. L'ultima eroína di Ammaniti”. Entrevista a Niccolò Ammaniti, *Corriere della Sera*, Cultura, 29/09/2015

VARGAS LLOSA, Mario. *Os contos da peste*. Trad. Maria do Carmo Abreu. Alfragide, Portugal: Leia, Publicações Dom Quixote, 2016

VERGA, Giovanni. *Tutte le novelle*. Org. Giuseppe Zaccaria. Turim: Einaudi, 2011

Comics para crises: uma metodologia pedagógica e terapêutica

Julia Irene López González (Universidad de Sonora, México)
Javier Gastón-Greenberg (SUNY Stony Brook University, Estados Unidos)

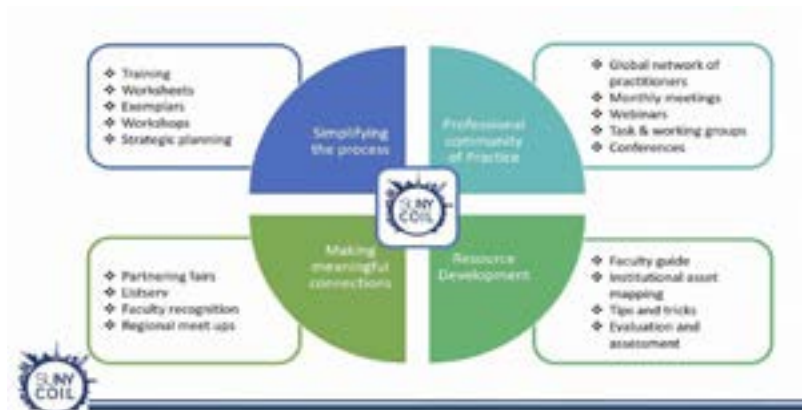
É impossível negar que, no último ano, o trabalho acadêmico virtual se converteu em uma nova forma de ensino, e não apenas em uma opção de fortalecimento ou de apoio para a educação presencial. Devido às características e à mudança de vida atual ocasionada pela pandemia de COVID-19, o trabalho docente se tornou um labor “em casa”, conectando os estudantes de forma síncrona e assíncrona. Estamos lidando com modalidades de ensino virtual, trabalho remoto docente, intercâmbio multicultural, linguagem multimídia – e tomamos como ponto de partida o conceito/marco de hibridez de dois processos: o aquisição de conhecimentos e a criação de conhecimento original.

A metodologia *Collaborative Online International Learning* (COIL) oferece para os docentes e os estudantes uma oportunidade de conectar-se com outros durante a crise sanitária e social que vivemos atualmente, permitindo a produção de redes de colaboração e apoio acadêmico com profissionais de outras áreas, além de dar aos estudantes uma possibilidade de conexão que excede o trabalho acadêmico, com formações de redes de suporte, comunicação e apoio social e emocional – elementos fundamentais em uma época de crise.

PROJETO COIL. UMA NOVA FORMA DE ENSINO REMOTO

O trabalho acadêmico remoto ou virtual é uma forma de ensino que permite ao docente implementar novas formas de contato com os estudantes; e entende-se como aprendizagem virtual aquela que se dá de forma não-física e que utiliza tecnologia digital, incluindo soluções *online* e *offline*. O ensino remoto oferece a possibilidade de adequar-se melhor às características daqueles estudantes que apresentam dificuldades para ajustar-se às aulas presenciais por diferentes aspectos relacionados com a vida pessoal. No futuro, os estudantes ingressarão nas universidades com altas expectativas de escolha, flexibilidade e individualização da aprendizagem; disso resulta que as universidades deverão investir em recursos e estar atentas às oportunidades de ensino remoto (HENRITIUS, LÖFSTRÖM; HANNULA, 2019, p. 80). O COIL é uma nova metodologia de ensino virtual e de conexão entre diferentes culturas, que surge como um projeto focalizado no campo emergente do *Globally Networking Learning* (GNL), o qual é uma metodologia de ensino-aprendizagem que provém de estratégias inovadoras de internacionalização a baixo custo. Tal metodologia permite também que os estudantes beneficiem de uma interação com seus pares no estrangeiro, através de aprendizagem remota, colaborativa e multicultural, assim como de ambientes de aprendizagem combinada que favorecem a colaboração experiencial entre os estudantes (SUNY, 2020).

Figura 1: Graphic Organizer



Fonte: SUNY COIL (2020). Autorizado pela Suny Coil.

CRISES EM COMICS E COMICS PARA CRISES: OS COMICS COMO FORMA NOVA DE INTERVENÇÃO TERAPÊUTICA

A palavra “crise” pode se referir a diferentes concepções e corresponder com diferentes âmbitos. Podemos falar de crises econômicas, ambientais, sociais, ou de crises individuais. As crises individuais são observáveis a partir de diferentes abordagens. Há crises em diferentes etapas da vida, que são conhecidas comumente como “crises pela idade”; há também crises que enfrentamos numa perda, que seja humana ou material, ou então por diversas mudanças que ocorrem em nossas vidas. De qualquer forma, segundo Slaikeu (2010), todas as crises implicam diferentes mudanças emocionais e um estado temporal de desorganização; as pessoas que atravessam uma crise têm dificuldade para enfrentar os eventos estressantes e resolver os problemas com suas habilidades usuais. O conceito de crise pode, no entanto, ser recontextualizado a partir da possibilidade de adaptação, num sentido positivo.

O sentido que se dá à crise depende de vários fatores, como a gravidade do fato que é enfrentado, as habilidades que uma pessoa possui para lidar com a crise, os recursos sociais ou de apoio que a pessoa em crise tem. Esse último ponto é fundamental para que a pessoa possa desenvolver estratégias de enfrentamento à crise, mesmo sem possuir inicialmente tais habilidades.

Ao falar de crises individuais, podemos mencionar vários elementos que lhes são associados. Tais elementos podem ser representados facilmente através de aspectos visuais ou narrativos, permitindo sua integração em uma história. No levantamento dos principais elementos associados com a crise, Slaikau (2010) identifica, em primeiro lugar, o conceito de *acontecimentos precipitantes*, entendidos como aqueles eventos que desencadeiam a crise; representam o início identificável de qualquer crise, e vão dos acontecimentos ou processos naturais na vida de um indivíduo, até os eventos que não parecem ter uma proporção suficiente para engendrar uma crise, mas que devem ser considerados no processo de amadurecimento do sujeito, como, por exemplo, a experimentação do “ninho vazio” na vida adulta. Logo, a *percepção cognitiva* sobre a crise implica a maneira com a qual a pessoa interpreta e percebe o acontecimento que dá lugar à crise, aspecto fundamental que, na psicologia da crise, sucede à apresentação de um acontecimento precipitante. Outro elemento fundamental, no que se refere ao conceito de crise, é a vulnerabilidade da pessoa. Esse aspecto se evidencia quando a pessoa já não é capaz nem se sente capaz de andar para frente.

Não é possível falar de crises sem um elemento incontornável: a *desorganização emocional* sofrida pelo indivíduo em crise. Durante a crise, o indivíduo costuma experimentar uma variedade de emoções e sensações desagradáveis que caracterizam essa crise e que afetam e desequilibram a vida cotidiana. Algumas de essas sensações podem ser representadas facilmente através de imagens ou textos nas histórias dos *comics* que são utilizados no

processo terapêutico. Os limites temporais e a temporalidade da crise constituem um outro aspecto ao qual muitos especialistas do conceito de crise aludem. Muitos terapeutas defendem que o período crítico de uma crise, para o sujeito, pode durar entre 4 e 6 semanas; no entanto, os achados de Auerbach e Spirito (1986) avançam que as características de desorganização emocional engendrados pela crise podem abalar o sujeito de forma indefinida e persistente ao longo da vida, sendo suscetíveis de manifestar-se de diferentes formas e interferindo com o ajuste e a adaptação do indivíduo para diferentes aspectos de sua vida cotidiana. Para melhor apreender essa consideração, basta pensar nos sobreviventes do Holocausto ou nas pessoas que foram vítimas de abusos ou estupros na infância e que seguem enfrentando as consequências do trauma durante a vida adulta.

A abordagem terapêutica de uma crise pode realizar-se através do uso de diferentes técnicas psicológicas e de intervenção, permitindo identificar os elementos que estão presentes e que engendram a crise do indivíduo. Segundo a Asociación Holandesa de Arte Terapia (2020), a arteterapia pode ser um enfoque terapêutico que permite modificar emoções, pensamentos e comportamentos. Nesse tipo de terapia, trabalha-se de forma metódica e experiencial com o objetivo de alcançar diferentes metas individuais, através do uso de diferentes materiais como pinturas, giz, lápis etc., por intermédio dos quais os pacientes têm a possibilidade de evocar suas experiências e de praticar distintas formas de comportamentos. O objetivo final desse processo de terapia é que os pacientes possam desenvolver várias habilidades cognitivas, de comportamento, sociais e físicas, fazendo com que se ajustem e se apliquem em sua vida cotidiana.

O uso de técnicas de arteterapia, para quem enfrenta uma crise e precisa desenvolver habilidades de adaptação, permite promover modos de comportamento adaptativo como emoções prazerosas, espontaneidade e autorregulação, assim como a

construção de uma saúde mental positiva, o fortalecimento do bem-estar. Foi observado, além disso, que há também a possibilidade de que pessoas experimentem mais facilmente pensamentos desagradáveis, assim como emoções ou sensações físicas que não são prazerosas, o que é um dos elementos mais comuns para quem está imerso em qualquer processo de crise.

Os *comics*, as histórias em quadrinhos e todo tipo de expressão conhecida como *arte sequencial*, implicando a combinação de imagens e texto para formar uma narrativa, são uma forma de arteterapia que começou a ser utilizada, de maneira relativamente renovada, como técnicas de intervenção em crise ou frente a problemáticas psicológicas específicas. Tudo isso em direção a públicos de crianças ou adolescentes, para quem o desenho resulta ser uma fonte importante de expressão emocional, que permite também visualizar novas estratégias de enfrentamento e planejar estratégias para lidar com situações difíceis, dando aos pacientes uma forma criativa de narrar seus traumas. Os *comics* trabalham as mitologias da sociedade – iconografia e cultura estabelecida – reorganizando-a para construir uma narrativa original. Pode-se dizer que o *comic* utiliza os símbolos de uma realidade estabelecida, conhecida e compartilhada, reorganizando esses símbolos em outra dimensão. O mundo alternativo do *comic* é, e não é, do “mundo” da sociedade estabelecida. Nesse sentido, pode ser entendido como uma forma de linguagem e de narrativa subconsciente (cultural) da sociedade.

Assim, os *comics* oferecem aos seus criadores a possibilidade de expressar ideias ou mundos paralelos que representam, para quem se encontra envolvido num processo terapêutico, uma alternativa a fim de enfrentar ideias e emoções desagradáveis. Nesse sentido, Fishman (2015) aponta para o fato de que, a partir do uso de diferentes técnicas artísticas nos *comics*, é possível observar que a arte e a narrativa se unem em um ponto de intersecção que pode ser explorado em terapia

psicológica e aplicado como parte do apoio recebido pelos pacientes, e isso por meio da criação de *comics* autobiográficos; trata-se, aqui, de um processo contemplativo e de catarse, que permite aos pacientes encontrar um significado a seus sofrimentos e dificuldades.

O conceito de crise tem sido uma parte intrínseca da produção de *comics* e como tema dentro de seus universos. Os *comics* surgiram no século XIX e logo sobreviveram nos periódicos como “*funny papers*”, até que foi publicado o primeiro “*comic*” em 1934. Pouco depois, o arquétipo de super-heróis como Superman marcaria o que se conheceria como “The Golden Age” de *comics* (1938-1956). Em 1954, através de *The Comics Code Authority* (CCA), os *comics* passaram pela censura de facto. Encontrar uma forma de sobreviver e reinventar-se tem sido, desde seus primórdios, parte fundamental do meio do *comic*. Uma das figuras das origens dos *comics*, Superman, é um herói que não apenas sobrevive a uma origem traumática (a destruição de seu planeta natal Krypton), mas também adquire poderes super-humanos a partir da experiência traumática. Isso marcou uma tendência em que os super-heróis tiram seu poder e seus propósitos a partir da experiência de sobreviver a um acontecimento traumático. Em outras obras, os *comics* e histórias em quadrinhos são utilizados para processar o trauma histórico. Obras como *Maus* de Art Spiegelman (1980-1991), *Persépolis* de Marjane Satrapi (2000-2003), os diferentes álbuns de Joe Sacco publicados nos anos 90, assim como *Rupay: historias de violencia política en Perú, 1980-1984* (2009) de Jesús Cassio Guevara, abordam a carga de angústias históricas. A narrativa da história em quadrinhos serve como estratégia para uma reexaminação da crise através da reconstrução da experiência vivida.

Muitas vezes, esse processo catártico leva à construção de personagens com características contrárias àquelas que o criador da obra, contando sua história, possui ou imagina

possuir. Esses personagens, que podem ser concebidos como “alter ego”, oferecem ao paciente a possibilidade de resolver seus problemas dentro da narrativa do *comic* por intermédio de estratégias de afrontamento e de resolução de problemas – estratégias essas que não são possuídas, ou pelo menos não desenvolvidas usualmente pelo paciente. Sanders (2010) avança que a utilidade dos *comics*, para o trabalho com pacientes dentro da terapia psicológica, deriva do fato de que o trabalho com arte sequencial é uma atividade menos desalentadora que a realização de outros tipos de arte, como a pintura ou a escultura. Ao trabalhar com *comics*, a única coisa que um paciente requer é uma história para contar e, em um processo terapêutico, um paciente sempre tem uma história que vai narrar ao seu terapeuta; uma história, pois, que pode ser narrada através de um *comic*. O trabalho com *comics*, de um ponto de vista artístico, representa a expressão da criatividade do artista, mas, em relação à terapia psicológica, representa a possibilidade, para o artista, de representar-se livremente, como pensa que é ou como se idealiza (SHWED, 2016, p. 3).

Os *comics* oferecem uma diversidade de técnicas artísticas que o autor pode escolher com o desejo de melhorar sua história para poder relatá-la de forma mais adequada e, conseqüentemente, melhorar seu processo terapêutico. Por exemplo, em um *comic* intitulado *Fun Home*, criado por Alison Bechdel em 2006, é possível observar que o uso de uma variedade de estilos no desenho, nos elementos narrativos e nas imagens contrastantes de fotografias, permite à autora explorar seu passado e interpretar suas lembranças à luz de sua história atual. Outro elemento fundamental da narrativa deste *comic* é constituído pelo uso de “*caption box*” a fim de prover sua personagem de uma voz. Em psicologia, isso representa uma técnica terapêutica que permite a narração separada dos eventos (*detached narration of the events*), o que pode ser visto também

como uma forma de externalização dos mesmos (KEELING; BERMUDEZ, 2006, p. 407).

Entre as técnicas artísticas, se usam “painéis” para selecionar e organizar a narrativa em fragmentos. Nesses fragmentos, são manipulados o tempo, a ação e o ponto de vista. Essa gramática narrativa permite uma “recontextualização” ou reconfiguração de uma lembrança ou experiência de trauma – um conceito fundamental para entender os *comics*. Nesse mesmo sentido, o uso de diferentes tipos de imagens permite ao narrador externalizar muitas de suas ideias, pensamentos e emoções – e esse conceito de “externalização”, igualmente, é de suma importância. Organizando a narrativa em imagens, o narrador externaliza uma experiência interna. No processo de leitura e criação do *comic*, o que está escondido nos recantos escuros da mente – as emoções e os choques da experiência do passado – tem a possibilidade de expressar-se e emergir à luz do dia. A externalização da experiência latente permite ao indivíduo distanciar-se do trauma e começar um processo terapêutico em que se diferenciam o “eu ensimesmado” e o “eu aberto”. O uso de *comics* em terapia, além de funcionar como uma estratégia terapêutica para externalizar o sofrimento de quem escreve e assim explorar e falar de seus problemas, permite também que o leitor dessas histórias possa ver refletidos seus próprios conflitos.

Um dos principais benefícios de trabalhar com a arte sequencial ou os *comics* é que, dadas suas características (por exemplo, o fato de que alguns somente requerem o desenho e podem prescindir de textos para transmitir emoções ou informações), esse gênero pode servir para um trabalho com qualquer grupo populacional e com diferentes características ou perfis de pacientes (SHWED, 2016, p. 2). O *comic* intitulado *Something Terrible*, criado por Deane Trippe em 2013, é uma boa ilustração disso. Através da narração de sua história, o autor

recebe benefícios terapêuticos que descreve como “liberadores” e como uma maneira de externalizar os acontecimentos traumáticos que viveu na infância. Ele explica que o processo de criação de seu *comic* lhe deu uma sensação de “encerramento” e lhe permitiu encontrar consolo na possibilidade de levar sua história para outras pessoas que estavam experimentando situações similares.

O *comic*, como estratégia narrativa e terapêutica, serve para trabalhar a partir do trauma armazenado na memória e da consciência individual ou coletiva. *Crisis on Infinite Earths* (1985), de Marv Wolfman, e *X-Men: Days of Future Past* (1981), de Chris Claremont e John Byrne, tratam de conceitos de crise, tempos e multiversos. Exploram a ideia de múltiplas dimensões e desenvolvem estratégias visuais e narrativas que fazem com que esses universos diferentes interatuem e cheguem a apresentar-se como uma miríade de mundos existindo em um único mundo. O *comic* oferece uma maneira de desenvolver vários pontos de vista em uma narrativa. *X-Men: God Loves, Man Kills* (1981), de Chris Claremont, trata da crise provocada pelos preconceitos e pela perseguição. O personagem Black Panther, também conhecido como King T’Challa, é um super-herói africano que apareceu pela primeira vez em *Fantastic Four # 52* (1961) e defende de invasores sua nação, Wakanda, a mais avançada tecnologicamente. Miles Morales, o novo Spider Man afro-latino (2011) é um exemplo de como os *comics* podem integrar diferentes experiências e identidades étnicas, mantendo intacto o universo ficcional. Quanto ao *comic* de Tom King, *Heroes in Crisis* (2018), ele narra a história de uma crise que se deflagra no seio do centro de reabilitações de super-heróis, “The Sanctuary”. No centro de reabilitação, a computadoraterapeuta cura super-heróis que batalham com sua saúde mental e com o transtorno de estresse pós-traumático. Manejar crise é um elemento subjacente do enredo, com poder terapêutico, nos

universos do *comic*. Ao longo dos anos, houve uma expansão e um aprofundamento do universo do *comic* tanto em termos de conteúdos quanto na forma. O *comic* é um universo que funciona dentro dos elementos referenciais do mundo cultural da sociedade e ao mesmo tempo estende o campo dos possíveis no imaginário cultural, dando forma ao mundo. É uma forma narrativa e um âmbito cultural onde as dinâmicas históricas e vividas relacionadas com as crises individuais e coletivas se fragmentam em pedaços, se assimilam através do processo criativo e logo se reorganizam em narrativas originais, inserindo-se na cultura popular.

A exploração da forma narrativa única dos *comics* passou por evoluções. Em sua obra *Comics and Sequential Art* (1985), Will Eisner explora pela primeira vez os métodos do meio do *comic* e seus diferentes aspectos, utilizando imagens de *comics* para “ilustrar” os conceitos. Em *Understanding Comics: The Invisible Art* (1993), Scott McCloud, aluno de Will Eisner, aprofunda os aspectos formais do meio do *comic* e também se centra na linguagem dos *comics* para narrar o desenvolvimento histórico da forma. O trabalho de McCloud desenvolve ideias teóricas e uma gramática que explora os elementos narrativos da forma dos *comics*: painéis, balões de pensamento e conversação, iconografia. McCloud define a experiência do leitor de *comics* com seu conceito de “*closure*” (enclausuramento); isto é, o papel de preencher os espaços entre os painéis. Esses elementos de linguagem e a gramática do meio, assim como as conexões inerentes que ele tem com outras formas narrativas, são elementos de andaime na construção do projeto COIL. Esse último é uma forma de aceder ao poder do meio para usar sua metodologia: a multimídia, a iconografia, o processo de desconstruir e reconstruir narrativas, usando palavras e imagens. A gramática do *comic* serve para compreender a experiência individual e coletiva com narrativas sociais ou nacionais. E também para criar narrativas a fim de entender melhor a

experiência interna dos símbolos e relatos dos mundos que nos rodeiam; ou seja, potencializa a experiência de viver com essas narrativas e utilizá-las para abordar diferentes formas de crises. Estamos utilizando a pedagogia do *comic* com o propósito de proporcionar uma metodologia única, tanto para compreender as narrativas codificadas que configuram nossa sociedade, como para que novas narrativas sejam criadas.

Existe um alinhamento entre o processo de narrar dos *comics* e o processo de narrar o tratamento psicológico? Em sua famosa obra *El sueño de la razón produce monstruos* (1799), Goya entende que a arte surge das sensibilidades psíquicas dos artistas que estão aproveitando o próprio poder imaginativo, ao invés de fundamentar-se em formulações estritamente políticas ou religiosas. Goya promove a imaginação como processo fundamental no exercício do raciocínio, e vice-versa. Na formulação de nosso projeto de COIL, resolvemos nos apoiar nesse conceito pedagógico de inter-relação entre a razão e a imaginação, o conhecimento e a criação.

Inspirado no romance *Flatland*, de Edwin Abott, do século XIX, no qual se utilizam quadros conceituais para criticar a rigidez na cultura e na sociedade vitorianas, Nick Sousanis, em seu trabalho intitulado *Unflattening*, toma essas ideias e cria uma linguagem metafórica visual para formular sua própria crítica. “*Flatness*” [um plano sem relevo, chato], para Sousanis, se usa menos para descrever algo que é literal e mais para dar forma aos padrões de pensamento e comportamento em que ficamos prendidos. Tanto Abott como Sousanis se referem a dimensões em que não podemos pensar porque nos falta a capacidade de enxergar. Há uma percepção estreita no “*Flatland*”. A complexidade do pensamento e a experiência se colocam em caixinhas e se alinham em filas. Essas formas de pensamento rígidas e fechadas se internalizam nas mentes individuais.

Figura 2: Nick Sousanis, “Facilitating The Emergence of New Perspectives”.



Fonte: *Unflattening* (2015, p. 37). Autorizado pela Veneta Editora.

Unflattening – sair da dimensão plana, chata – é uma obra que utiliza a linguagem dos *comics* para propor um processo que leva a “sair” das restrições rígidas que imperam sobre como percebemos nosso mundo e nós mesmos. Sousanis afirma que o código da linguagem do *comic* proporciona ferramentas para desenvolver vários pontos de vista ao mesmo tempo, sem prejuízo para a coerência da narrativa. Nos *comics*, as ideias se tornam espaciais, a experiência se ordena e se projeta na página, com o uso de iconografia e símbolos. Essa exteriorização da experiência pode conduzir a uma conversação pictórica consigo mesmo. Sousanis estima que a forma do *comic* cria as condições para suavizar a experiência, fornecendo ferramentas para a imaginação e formas para navegar por espaços desconhecidos. A formulação do meio do *comic* como linguagem de código (imagem-palavra) pode proporcionar uma “ruptura na experiência” e uma forma de “procurar o que está mais além”. Tal é o marco dentro do qual se produziu o projeto colaborativo “*Comics & Crisis*”. Combinamos a metodologia de colaboração multidisciplinar e multicultural de COIL com a estratégia multimídia e híbrida do *comic*, tendo o propósito de fecundar uma experiência transformadora para nosso universo, num momento de crise.

CONCLUSÕES. PROPOSTA DO PROJETO COIL

A crise atual provocada pelo COVID-19 gerou um impacto em todas as áreas da sociedade. Perdas humanas e económicas suscitaram abalos em todos os aspectos da vida cotidiana dos indivíduos, sem mencionar que tivemos que ajustar-nos a um novo ritmo de vida e a uma interação social em “isolamento”. O impacto desse último aspecto foi diferente para cada um de nós, mas sem dúvida afetou o lado emocional. O âmbito educativo, decerto, foi um dos mais duramente golpeados, obrigando os docentes e os estudantes a modificar as dinâmicas de educação. No entanto, é

para os estudantes que o impacto foi maior, e são eles que mais questionaram o valor de uma educação remota, em comparação com a modalidade de ensino presencial, tanto no que tange ao conteúdo acadêmico, quanto no diz respeito à dinâmica das aulas com seus companheiros discentes, ao ponto de que alguns foram inclinados a deixar de lado os estudos durante a pandemia. Segundo Clay (2020), os estudantes que seguem uma educação completa à distância não recebem o mesmo nível de assessoria por parte de seus professores, nem têm o mesmo vínculo emocional com seus companheiros, e tampouco podem se envolver em atividades dentro de um campus para integrar-se melhor à vida universitária. Reconhecendo a necessidade de continuar com uma aprendizagem virtual, dada a crise de saúde atual, os docentes vêm buscando diferentes alternativas para estabelecer e construir uma comunidade entre seus estudantes, para evitar a evasão dos mesmos fora do mundo acadêmico, e a fim de incorporar e acompanhar todos os estudantes, inclusive os que precisam trabalhar de forma assíncrona, por diversas razões pessoais.

No meio da crise de pandemia, se desenvolveu o projeto colaborativo “*Comics & Crisis*” sob o enfoque da metodologia COIL, com o objetivo de realizar uma abordagem psicológica da crise através da criação e do uso dos *comics*. A implementação do projeto logrou introduzir uma forma híbrida para analisar e narrar as circunstâncias do novo mundo da pandemia e da aprendizagem virtual. Os alunos puderam fazer conexões, usando os códigos dos *comics* como uma maneira de atravessar o umbral e ir conhecendo seus distintos universos. O processo de usar os *comics* como uma metodologia de “*unflattening*” proporciona formas de código para ver os limites de nossas condições de crise atuais e desenhar saídas. Nesse sentido, o projeto se desenvolveu com o objetivo de fazer com que estudantes de duas universidades (no México e nos Estados Unidos), das áreas da psicologia e da literatura, tivessem a oportunidade de trabalhar colaborativamente em conexão

online, usando uma metodologia para desenvolver habilidades de intervenção em crise através da criação de *comics*. Mas também permitiu aos estudantes criar uma rede de colaboração e de apoio com outros estudantes, em condições similares, tendo assim acesso a perspectivas diferentes sobre a crise social e individual.

Apartir da aplicação inicial do projeto e dos resultados obtidos por meio das atividades e da retroalimentação dos estudantes, pretendemos continuar o trabalho colaborativo assim como a elaboração e implementação de cursos acadêmicos de formação *online* que permitam realizar a abordagem e a intervenção em crise por meio de técnicas de arte sequencial e narrativa. Nesse sentido, e como parte do fortalecimento da formação acadêmica dos estudantes por intermédio de projetos COIL posteriores, um dos aspectos que identificamos, como rumo necessário, é a inclusão de um trabalho colaborativo com especialistas de outras áreas que a literatura e a psicologia. Isso permitiria ampliar as perspectivas de ensino e aprendizagem que foram desenvolvidas no projeto atual, abrindo o leque de redes no trabalho e na colaboração acadêmica.

Capítulo traduzido por François Weigel.

REFERÊNCIAS

ABOTT, Edwin. *Flatland. A Romance in Many Dimensions*. New York: Dover Publications, 1992.

AUERBACH, Stephen; SPIRITO, Arnold. Em: “Crisis intervention with children exposed to natural disasters”. In: AUERBACH, Stephen; STOLBERG, Arnold (org.), *Crisis intervention with children and families*. Washington, Hemisphere Publishing, 1986, p. 191-201.

ASSOCIACIÓN HOLANDESA DE ARTE TERAPIA, *Art Therapy, For whom?*, 2018.

BECHDEL, Alison. *Fun Home: A Family Tragicomic*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 2006.

GUEVARA, Cossío Jesús. *Rupay: Historias de La Violencia Política En Perú, 1980–1984*. Medellín: La Oveja Roja, 2009.

CLAREMONT, Chris; Byrne, John.. *X-Men: Days of Future Past*. New York: Marvel Comics, 1981.

CLAREMONT, Chris. *X-Men: God Loves, Man Kills*. New York: Marvel Comics, 1982.

CLAREMONT, Chris; ANDERSEN, Brent. *X-Men: God Loves, Man Kills*. First Edition. New York: Marvel Comics, 2011.

CLAY, Rebeca. “How COVID-19 is changing psychology education”. Em: *American Psychology Association*, vol. 51, nº7, 2020.

EISNER, Will. *Comics and Sequential Art*. New York: W.W. Norton & Company, 2008.

FISHMAN, Andrew. *Radiation gave me superpowers: Using autobiographical comics to relieve cancer-related anxiety in group*. 2015. Disponível em: < https://www.researchgate.net/publication/277892468_Radiation_Gave_Me_Superpowers_Using_Autobiographical_Comics_to_Relieve_Cancer-related_Anxiety_in_Groups>. Acesso em: 07 jun. 2022.

HENRITIUS, Eija; LÖFSTRÖM, Erika; HANNULA, Markku. “University students’ emotions in virtual learning: A review of empirical research in the 21st century”. In: *British Journal of Educational Technology*, vol. 50, nº1, 2019, p. 80-100.

KEELING, Margaret; BERMUDEZ, Maria. “Externalizing problems through art and writing: Experience of process and helpfulness”. In: *Journal of Marital and Family Therapy*, out. 2006, n. 32 (4), p. 405-419.

- KING, Tom. *Heroes in Crisis*. Burbank: DC Comics, 2019.
- LEE, Stan; KIRBY, Jack. *Fantastic Four #52*. New York: Marvel, 1961.
- McCLOUD, Scott. *Understanding Comics: The Invisible Art*. New York: HarperCollins, 1993.
- PICHELLI, Sara; BENDIS Brian Michael. *Spider-Man: Miles Morales* New York: Marvel, vol. 1, 2016.
- SANDERS, Lisa. *Every Patient Tells a Story. Medical Mysteries and the Art of Diagnosis*. Easton: Harmony. 2010.
- SATRAPI, Marjane. *Persepolis: A Story of Childhood*. New York: Pantheon, 2004.
- SHWED, Ally. “Crisis Averted in Infinity Lives: Utilizing Comics as Clinical Art Therapy”. *Journal of Narrative Medicine*. 2016.
- SLAIKEU, Karl. “Divorce mediation behaviors: A descriptive system and analysis”. En: *Intervención en Crisis. Manual para práctica e investigación*. México. Manual Moderno. 2010, p. 15-29.
- SOUSANIS, Nick. *Unflattening*. Harvard: Harvard University Press, 2015.
- SPIEGELMAN, Art. *Maus*. New York: Pantheon, 1996.
- SUNY COIL, *Global Commons*, 2020. Disponível em: < <https://system.suny.edu/global/coil-global-commons/>>. Acesso em: 07 jun. 2022.
- WOLFMAN, Marv; PÉREZ, Georges. *Crisis On Infinite Earths*. Burbank: DC Comics, 1985.

O ESCRITOR E A DOENÇA

De um confinamento a outro: como representar Roland Barthes no sanatório, de 1942 a 1945?

Andy Stafford (Universidade de Leeds, Reino-Unido)

Por um acaso estranho, uma semana após o confinamento total na Europa para conter a pandemia do COVID-19, foi-me solicitado trabalhar em um documentário que apresenta a vida de Roland Barthes no sanatório no qual ele foi confinado durante a Segunda Guerra para tratar de sua tuberculose. Tratava-se de traduzir para o inglês as legendas que aparecem em *Les fantômes du sanatorium* [Os fantasmas do sanatório], que o cineasta francês Frédéric Goldbronn acabava de rodar em uma produção da Films-Cabanes. Contendo, amplamente, citações tomadas da correspondência privada enviada por Barthes do sanatório para seu fiel amigo Philippe Rebeyrol, o filme descobre uma série de reflexões extraordinárias sobre a doença e os meios propostos para tratá-la. Se a doença pesa excessivamente sobre o jovem de 26 anos — os pulmões são um tema delicado, mas regularmente evocado por Barthes em suas cartas, sugerindo assim um parentesco com o Samuel Beckett do “*souffle*” —, o confinamento em si, por sua vez, é uma fonte de sociabilidade, de convivialidade e de pesquisa. O moral do doente, como se verá, se dá em uma dupla atividade mental, a de pensar no futuro enquanto se vive no passado radiante e no presente difícil; escavando temas para projetos intelectuais,

era sobretudo a obra de Jules Michelet que Barthes lia em sua cama e que comentava em fichas (KNIGHT, 2020, p. xix-xx). Como compreender, então, a relação entre a doença real durante a Guerra, de um lado, e, de outro, as figuras metafóricas e ideológicas na obra de Barthes que se segue?

Naquele exato momento em que eu aceitava o trabalho de legendagem para o filme de Goldbronn, eu começava um livro sobre Barthes — que não estará pronto, evidentemente, devido à pandemia — que trata da dupla visão que será adotada pelo jovem ensaísta e que ele chamava, em Jules Michelet, “*cette double saisie*” [esta dupla entrada] (BARTHES, 1954, p. 20). Qual não foi minha surpresa quando me vi diante de um texto não publicado, mas bem conhecido, sobre sua experiência do sanatório, “*Esquisse d’une société sanatoriale*” [Esboço de uma sociedade sanatorial], sobre o que Barthes chama um “estrabismo intolerável”:

Em uma sociedade sanatorial, tudo concorre para realocar o homem em uma situação definida e decorada com atributos de uma sociedade autêntica; pouco importa que isso se dê ao preço de uma acumulação de artificios, cujo princípio é o de considerar como suficiente uma sociedade que é, infelizmente, apenas parasitária. Trata-se, antes de tudo, de dissociar a consciência de estar doente da lembrança de não ter estado; a junção desses dois estados formaria um estrabismo intolerável. (BARTHES, 2015 [1946], p. 82, tradução nossa).¹

1 Dans une société sanatoriale, tout concourt à replacer l’homme dans une situation définie et décorée des attributs d’une société authentique; peu importe que ce soit au prix d’une accumulation d’artifices, dont le premier est de considérer comme suffisante une société qui n’est, hélas, que parasitaire. Il s’agit avant tout de dissociar la conscience d’être malade du souvenir de ne l’avoir pas été; la jonction de ces deux états formerait un strabisme intolérable [...].

A solução para essa dupla articulação visual penosa, prossegue o jovem escritor recentemente liberado de seu confinamento na primavera de 1946, se faria por uma operação que será exposta em *Mitologias*, dez anos mais tarde:

Daí a naturalização alegre do estado de doença, e a confecção de uma sociedade sanatorial triunfante, na qual não haveria mais lugar para a consciência de um exílio. Extenua-se a doença de não ser social sob exercícios sociais recriados à imagem daqueles dos quais se foi excluído; reestabelece-se o cenário da liberdade interior no seio de um novo conformismo social imitado do antigo; postula-se um civismo sanatorial; essa liberdade completamente verbal, esse dever totalmente garantido sob correntes muito concretas, é a via mesma da evasão. (BARTHES, 2015 [1946], p. 82, tradução nossa).²

Não é apenas a naturalização que ele recusa no sanatório, mas a operação ideológica mesma que encoraja o doente a desenvolver essa ilusão; em *Mitologias*, ele a nomeará como “a vacinação”; mas é graças a suas leituras avançadas da obra de Michelet, que lhe sugere essa metáfora — e não mais, parece, o fato de estar rodeado de uma medicalização incessante — pois, em uma carta de 20 de dezembro de 1945 (2015, p. 72-73) enviada a um companheiro do sanatório, Georges Canetti, Barthes descreve a “vacina da verdade” como a expressão “genial [...]” de Michelet, que assinala uma “perfidia jesuíta” de “fraca objetividade”.

2 [D]où la naturalisation allègre de l'état de maladie, et la confection d'une société sanatoriale triomphante, où il n'ait plus place pour la conscience d'un exil. On exténue la maladie de n'être pas social sous des exercices sociaux recréés à l'image de ceux dont on vient d'être exclu; on rétablit le décor de la liberté intérieure au sein d'un nouveau conformisme social imité de l'ancien; on postule un civisme sanatorial; cette liberté toute verbale, ce devoir tout gratuit sous des chaînes très concrètes, c'est la voie même de l'évasion.

Evidentemente, Barthes escrevia essas palavras no mesmo momento em que recuperava a vida normal, no pós-guerra, entre dezembro de 1945 e junho de 1947. Redigindo o pequeno texto sobre o sanatório, que nunca virá a público durante sua vida, na Clínica Alexandre do Sanatorium International Universitaire, em Leysin na Suíça, ele parecia dar o testemunho de seus três anos no sanatório em Saint-Hilaire-du-Touvet, entre 1942 e 1945, com um pouco de nostalgia: “o sanatório burguês, prossegue, desenvolve uma sociedade pueril” (BARTHES, 2015 [1946], p. 82, tradução nossa).³ Como ele teria podido, então, manter o moral durante essa estada sobretudo penosa? Lendo sua correspondência enviada a seu melhor amigo, Philippe Rebeyrol — para a qual nós utilizaremos os trechos do filme documentário de Frédéric Goldbronn e as cartas publicadas em *Album* (BARTHES, 2015) — nós investigaremos como o doente internado pôde suportar o “estrabismo intolerável”. E, sempre mantendo um olho sobre a carreira futura, nós praticaremos nossa própria “dupla entrada” com relação às duas dimensões temporais na vida de Barthes, a do sanatório entre 1942 e 1945 de um lado, a dos anos que se seguiram, de outro.

“DÓI-ME A FRANÇA” (JULES MICHELET, EM UMA CARTA DE 12 DE JULHO DE 1945 APUD BARTHES, 2015, P. 48)

É extraordinário notar a coincidência das quedas de saúde e das doenças graves de Roland Barthes com os momentos-chave, acontecimentos de grande envergadura, na França. À parte a morte de seu pai, durante a Primeira Guerra, em 1926 — catástrofe que o recém-nascido não conheceu em primeira mão, mas que desempenha um papel considerável na vida adolescente — pode-se constatar que em momentos capitais da história da França no século XX, Barthes cai doente. Em maio de 1934 — no rastro

³ Le sanatorium bourgeois, poursuit-il, développe une société puérile.

do “*putsch*” dos fascistas na França em fevereiro de 1934 — ele sofreu sua primeira queda, uma hemoptise que lhe deixa uma lesão no pulmão esquerdo (CALVET, 1990, p. 51); no final de abril de 1968, ele cai na rua, se vê transportado ao hospital e, durante as primeiras semanas de maio — o mesmo momento do levante estudantil — ele se confina em casa esperando consultas para um exame cerebral, cujos resultados “não são bons” (SAMOYAULT, 2015, p. 436). No final de sua intervenção no *Théâtre Populaire*, em 1955, para apoiar Jean-Paul Sartre e sua peça *Nekrassov*, ele vai até mesmo utilizar a expressão de Michelet citada acima, “Dói-me a França”, a fim de destacar o marasmo no qual cai a França (BARTHES, 2002 [1955], p. 604).

Mas é, certamente, sua tuberculose durante mais de dez anos o que mais vai lhe marcar. Se, entre 1935 e 1939, ele faz tratamentos regulares nas montanhas, vê-se dispensado do serviço militar por motivo de doença, ele deve passar em Paris o primeiro ano da Ocupação nazista, antes da entrada, em 1942, no sanatório de Saint-Hilaire-du-Touvet, nas montanhas de Isère. Esse será o seu “Oxford alpino”, onde ele vai publicar, pela primeira vez na vida (LYAMLAHY, 2017). É, sobretudo, porém, um desastre para sua carreira.

E isso não é tudo: o tratamento interromperá seus estudos — incapaz de tentar suas chances nas classes preparatórias, ao lado de seu melhor amigo Philippe Rebeyrol, ele termina seu Diploma de Estudos Superiores (DES) em outubro de 1941, não podendo aceder à tese —, ele permanecerá confinado também no sanatório durante quase toda a Segunda Guerra. Ele, que havia criado, na primavera de 1934, com Rebeyrol e alguns amigos do Liceu, um grupo antifascista (o DRAF), ver-se-á descartado dos acontecimentos dramáticos da Ocupação e da Liberação. É esse período de três anos de confinamento que o belo filme de Frédéric Goldbronn, *Os fantasmas do sanatório*, cobriu, com base na correspondência com Rebeyrol.

Trata-se, no filme, da primeira das duas instituições sanatoriais nas quais Barthes teve de se confinar, pois, no verão de 1945, ele foi transferido de Saint-Hilaire para um outro sanatório para tuberculose, em Leysin, na região do Vaud, na Suíça. É aqui que ele se inicia no marxismo e no sartrismo, apreciando, em discussões esparsas, a “leveza” da dialética marxista, “sedução” pela dialética que ele encontrará somente na leitura de Brecht (BARTHES, 2002 [1971], p. 1026-1027). Mas durante o primeiro período de confinamento, era necessário aprender, primeiramente, a sobreviver, do ponto de vista medicinal como do moral, à vida social, mas limitada.

Com efeito, ele descreve seus percalços médicos e sua indisponibilidade desoladora em uma carta de 26 de março de 1942, na qual exprime a Rebeyrol sua lamentável nova situação:

Aqui, somos tomados por uma vertigem de explicações médicas, com a ajuda de um vocabulário atroz, espécie de gíria de estudante de medicina moribundo que metaforiza com talento as realidades cirúrgicas e a presença onipotente da morte. (BARTHES, 2015, p. 44, tradução nossa).⁴

E, em uma carta de 28 de abril de 1942, o doente, agora instalado no sanatório de Saint-Hilaire-du-Touvet, está afoito pelo que deve estar perdendo na vida de Paris:

Pensar que passei seis meses em Paris, no pior frio, com as piores restrições, prosperando regularmente, muito simplesmente porque estava bem tratado, e que, apenas chegando aqui, me sinto cansado, emagreço e caio doente! Talvez seja uma coincidência, mas mesmo

4 Ici, on est pris d'un vertige d'explications médicales, à l'aide d'un vocabulaire atroce, sorte d'argot de carabin moribond qui métaphorise avec génie les réalités chirurgicales et la présence omnipotente de la mort.

assim, que ilusão esse mito do Sanatório! (BARTHES *apud* GOLDBRONN, 2020, tradução nossa).⁵

E se ele verá muito pouco a ocupação nazista de seu país, Barthes vai também exprimir sua exclusão dos acontecimentos tocantes do fim da Guerra, em uma carta de 2 de outubro de 1944, na qual, recebendo enfim notícias de sua mãe e de seu meio-irmão Michel, seu alívio se mistura a lamentos pelo seu confinamento:

Hoje soube que mamãe e Michel estão bem. Isso para mim foi penoso por não estar em Paris durante esses dias trágicos e belos. Vivi a Liberação no fundo de uma cama. Aliás, aqui, ela teve proporções de uma festa de vilarejo. (BARTHES *apud* GOLDBRONN, 2020, tradução nossa).⁶

Um pouco de humor negro não consegue esconder as exclusões e intromissões na vida de Barthes no sanatório; e elas só fazem prever as crises de moral pelas quais ele é obrigado a passar e que ele detalha em sua correspondência com Rebeyrol.

O “ESTRABISMO INTOLERÁVEL”

O “estrabismo” que Barthes lamenta em “Esboço de uma sociedade sanatorial”, como vimos acima, constitui uma “dupla entrada”, mas não tem nenhum dos aspectos positivos que ele encontrava na historiografia de Michelet. Ele toma consciência

5 Penser que j’ai passé six mois à Paris, au milieu du pire froid, des pires restrictions, en prospérant régulièrement, tout simplement parce que j’étais bien soigné, et qu’à peine arrivé ici, je me sens fatigué, je maigris et je tombe malade! C’est peut-être une coïncidence, mais tout de même quelle duperie que ce mythe du Sanatorium!

6 Aujourd’hui, j’apprends que maman et Michel vont bien. Cela a pour moi été pénible de ne pas être à Paris pendant ces jours tragiques et beaux. J’ai vécu la Libération au fond de mon lit. D’ailleurs, ici, elle a eu les proportions d’une fête de village.

disso não de imediato, mas no próprio sanatório; ele descreve o perigo do “estrabismo” na carta a Rebeyrol de 26 de março de 1942:

Para suportar o choque dessa nova vida, seria necessário que essa preparação se produzisse, que um certo vazio se fizesse; todas as dores vêm aqui do que sentimos, mais ou menos, na nossa separação de alguma coisa. O estado perfeito de felicidade é, aqui, o estado de perfeita disponibilidade. É preciso abolir as lembranças internas, essas manias da alma que fazem a continuidade de um ser. É preciso suprimir todo ponto de comparação entre o passado — o da casa, da mãe, dos amigos, das ruas parisienses, do mundo vivo em que tudo é possível — e o presente, o desses seres com quem se vai viver por muito tempo sem outras ligações com eles a não ser a de uma doença de nuances e de intensidade, aliás, muito diversas. (BARTHES, 2015, p. 43, tradução nossa).⁷

De fato, Barthes vai aumentar o risco desse “estrabismo intolerável”; pois, entre janeiro e julho de 1943, ele passa seis meses em Paris em convalescença de pós-tratamento, antes de precisar retornar ao sanatório de Saint-Hilaire-du-Touvet, após uma “recaída grave” (GIL, 2012, p. 148). De um ponto de vista moral, esse pode ter sido um duro golpe. Felizmente, a realização profunda da necessidade de pôr entre parênteses a vida anterior

7 Pour pouvoir supporter le choc de cette nouvelle vie, il fallait que ce déblayage se produisît, qu’un certain vide se fit; toutes les douleurs viennent ici de ce qu’on sent plus ou moins la séparation d’avec quelque chose. L’état de parfait bonheur, c’est ici l’état de parfaite disponibilité. Il faut abolir les souvenirs internes, ces manies de l’âme qui font la continuité d’un être. Il faut supprimer tout point de comparaison entre le passé – celui de la maison, de la mère, des amis, des rues parisiennes, du monde vivant où tout est possible – et le présent, celui de ces êtres avec qui on va vivre longtemps sans d’autres liens avec eux que celui d’une maladie de nuances et d’intensité d’ailleurs très diverses.

e em outro lugar se beneficia de um espírito positivo repentino que, segundo Susan Sontag (1983, p. 16), é típico dos doentes de tuberculose, de uma espécie de vaivém dialético, e mesmo de uma *Aufhebung*, que ele descreve na sequência da mesma carta de 26 de março de 1942:

Aqui, cada minuto desse presente, se nos abstraímos material e rigorosamente do passado adorável e do futuro certamente difícil, cada minuto pode ser muito forte, muito pleno! Você pensa bem que é impossível que viver, em meio a eles de forma tão carnal, todos esses rapazes, frequentemente alegres e brincalhões, até mesmo barulhentos, mas que têm todos no coração uma grande bolha de sofrimento, quando não é um medo atroz da morte, não tem um grande retorno, não constitui um presente vigoroso e rico, nem um pouco triste. (BARTHES, 2015, p. 43, tradução nossa).⁸

E, à medida em que o doente passa seu tempo no sanatório, ele se torna mais seduzido pela ideia da vida para além do confinamento. Após a visita de Philippe Rebeyrol ao sanatório — Barthes professa implicitamente, nesse momento, seu amor por seu amigo homossexual — ele lhe fala de sua alegria em uma carta de 22 de maio de 1942:

Outro dia, a primavera veio; na tarde calma, eu me sentei junto à janela; fazia calor e uma bela luz verde e dourada.

⁸ Ici, chaque minute de ce présent, si l'on s'abstrait matériellement et rigoureusement du passé adorable et de l'avenir sûrement difficile, chaque minute peut être très forte, très pleine! Tu penses bien qu'il est impossible que vivre, mêlé si charnellement à eux, avec tous ces garçons, souvent gais et plaisants, voire chahuteurs, mais qui ont tous sur le cœur une grosse boule de souffrance quand ce n'est pas une peur atroce de la mort, ne rapporte pas beaucoup, ne constitue pas un présent vigoureux et riche, pas du tout triste.

Olhei na direção do vale, lá onde eu sabia haver outros homens, onde eu adivinhava o milagre dos corpos e dos olhares. Como lhe dizer essa substância empoeirada, essa luz pesada que adormece de azul a platitude do vale? Eu lhe disse, fazia calor; um vento morno de avesso fresco como uma seda, embriagava, fazia passar na alma todos os verões de antigamente, aqueles em que eu era criança, me arranhando no cascalho ao pé das touças de hortências no jardim de Bayonne, aqueles onde eu era um jovem, com a garganta seca de amor, absolutamente, corpo e alma, embebecido em uma aventura (ponho nessa palavra uma seriedade terrível). No fundo de meu quarto, um quinteto tocava docemente. (BARTHES *apud* GOLDBRONN, 2020, tradução nossa).⁹

E, na convalescença, confinado em seu “Oxford alpino”, sugere uma palavra dialética importante a Rebeyrol, que ele encontrou na Bíblia:

Você se lembra dessa passagem do Evangelho: “Minha fraqueza é minha força”? Como o Evangelho tem palavras profundas, quando não fazemos delas palavras cristãs. Nesse momento, tomei toda minha força, aquela que me permite manter-me aqui, da minha constante, profunda fraqueza, porque, conseqüentemente, ela me

9 L'autre jour, le printemps est venu; de l'après-midi calme, je me suis assis à la fenêtre; il faisait chaud, et une belle lumière verte et dorée. / J'ai regardé vers la vallée, là où je savais d'autres hommes, où je devinais le miracle des corps et des regards. Comment te dire cette substance poudrée, cette lumière pondéreuse qui ensommeillait de bleu le plat de la vallée? Je t'ai dit, il faisait chaud; un vent tiède à l'envers frais comme une soie, vous enivrait, vous faisait passer dans l'âme tous les étés d'autrefois, ceux où j'étais enfant, grattant du gravier au pied des massifs d'hortensias dans le jardin de Bayonne, ceux où j'étais jeune homme, la gorge sèche d'amour, absolument, corps et âme, enseveli dans une aventure (je mets dans ce mot un sérieux terrible). Dans le fond de ma chambre, un quintet jouait doucement.

permite a alegria, e um pouco de alegria salva tudo. (BARTHES *apud* GOLDBRONN, 2020, tradução nossa).¹⁰

É essa mesma alegria que continua no mês seguinte, alegria que passa frequentemente por uma contemplação da bela paisagem que cerca o sanatório nas montanhas, como se vê nesta carta a Rebeyrol, de 3 de junho de 1942:

É a primeira vez que eu saio depois de minha pleurisia; o tempo estava admirável, a erva brilhava e muitas flores balançavam suavemente; à tarde, fomos surpreendidos por uma tempestade, que passou logo e deixou atrás de si, nos campos e no arvoredo um perfume novo, e mais luminosidade sobre as folhas. Logo, um dia perfeito. (BARTHES *apud* GOLDBRONN, 2020, tradução nossa).¹¹

Esse Barthes sob tratamento, entretanto, é sempre instado a aceitar os altos e os baixos, pois o perigo do “estrabismo” reaparece a cada momento. Em 2 de agosto de 1942, ele expressa sua aflição, talvez a mais profunda, com relação ao seu confinamento:

Não se espante por não encontrar nada nas minhas últimas cartas e nem mesmo nesta. Não sei mais pensar, não sei mais escrever, não sei mais sequer refletir sobre mim mesmo. Não há mais em mim nenhuma força de

10 Te souviens-tu de ce mot de l'Évangile: «Ma faiblesse est ma force»? Comme l'Évangile a des mots profonds, lorsqu'on n'en fait pas des mots chrétiens. En ce moment, j'ai tiré toute ma force, celle qui me permet de tenir ici, de ma constante, profonde faiblesse, parce qu'à contrecoup, elle me permet la joie, et un peu de joie sauve tout.

11 C'est la première fois que je sortais depuis ma pleurésie; il faisait un temps admirable, l'herbe était brillante et pleine de fleurs qui se balançaient doucement; l'après-midi nous avons été surpris par un orage, qui a vite passé et qui a laissé derrière lui dans les champs et sur les taillis un parfum tout changé, et plus de luisance sur les feuilles. Bref, une journée d'élection.

meditação ou de silêncio; não leio mais e não escrevo minha correspondência senão aos solavancos, manhãs inteiras em que dez cartões postais com a mesma história. Nesse ínterim, não penso mais em nada. O que está acontecendo?

Durante os primeiros meses de minha estada aqui, onde você me viu, eu ainda estava envolto na lembrança nostálgica dos seres e da vida que deixei em Paris; e tudo, aqui, era odioso para mim: nem sombra de um camarada, nem sombra de um interesse, e como sempre acontece quando há em mim uma profunda insatisfação, eu não podia sequer ler. Eu me sentia em falta daquilo que o destino me havia imposto, contrariamente à grande lei de acomodação e de arranjo do destino. (BARTHES, 2015, p. 44, tradução nossa).¹²

Entretanto, o mais duro golpe foi, sem dúvida nenhuma, a morte de seu amigo Michel Delacroix (CALVET, 1990, p. 76; SAMOYAUULT, 2015, p. 168), que Barthes descreve em uma carta emocionante enviada a seu amigo Rebeyrol (que agora vivia em Lion), datada de 6 de novembro de 1942:

Recebi sua carta no momento em que queria lhe escrever uma notícia horrível, a morte de Michel Delacroix. Eu soube há três dias por um cartão de mamãe. Ele morreu em 28 de outubro; eu estava muito

12 Ne t'étonne pas de ne rien trouver dans mes dernières lettres ni même dans celle-ci. Je ne sais plus penser, je ne sais plus écrire, je ne sais même plus réfléchir sur moi-même. Il n'y a plus en moi nulle force de méditation ou de silence; je ne lis plus et n'écris mon courrier que par grands à-coups, des matinées entières où je remplis dix cartes interzones de la même histoire. Entre-temps je ne pense plus à rien. Que se passe-t-il donc?

Pendant les premiers mois de mon séjour ici, où tu m'as vu, j'étais encore tout embrumé dans le nostalgique souvenir des êtres et de la vie que je laissais à Paris; et tout, ici, m'était odieux: pas l'ombre d'un camarade, pas l'ombre d'un intérêt, et comme toujours lorsqu'il y a en moi une profonde insatisfaction, je ne pouvais même pas lire. Je me sentais manquer ce que le destin m'avait imposé, contrairement à la grande loi d'accommodation et d'aménagement des sorts.

inquieto havia várias semanas; sabia que a tuberculose o tinha conduzido ao estado de esgotamento do qual eu não ousava supor uma saída, infelizmente, senão a única possível. Estou destroçado, não vejo ainda muito bem para mim todas as consequências dessa infelicidade, mas tudo o que sei, é que há momentos em que a vida me é absolutamente insuportável, e eu não posso pensar nele, em sua personalidade tão cheia de espírito, de doçura e de inteligência, eu não posso pensar na vida tão estreitamente comum e exclusiva que levei em Paris com ele durante todos os anos de nossa juventude, eu não posso pensar na sintonia rara e insubstituível de nossos espíritos e de nossos corações sem sentir algo de aterrorizante se romper em mim. Eu nunca havia experimentado uma tristeza tão grande, e estou aqui, fechado, é necessário continuar a viver, como se não fosse nada. (BARTHES *apud* GOLDBRONN, 2020, tradução nossa).¹³

Não apenas ele havia perdido um amigo muito caro, mas Barthes acreditava, sem dúvida, entrever no declínio de seu primeiro amante, potencialmente, o mesmo destino reservado para ele.

A tenacidade de Barthes é, entretanto, de se admirar; a adversidade e o medo não o impedem de fazer observações sobre

13 J'ai reçu ta lettre au moment où je voulais t'écrire une affreuse nouvelle, la mort de Michel Delacroix. Je l'ai appris il y a trois jours par une carte de maman. Il est mort le 28 octobre; j'étais très inquiet depuis plusieurs semaines; je savais que la tuberculose l'avait conduit à l'état d'épuisement dont je n'osais envisager l'issue, pourtant hélas, la seule possible. Je suis accablé, je ne vois pas encore bien pour moi toutes les conséquences de ce malheur, mais tout ce que je sais, c'est qu'il y a des moments où la vie m'est absolument insupportable, et je ne puis penser à lui, à sa personnalité si pleine d'esprit, de douceur et d'intelligence, je ne puis penser à la vie si étroitement commune et exclusive que j'ai menée à Paris avec lui pendant toutes les années de notre jeunesse, je ne puis penser à l'accord rare et irremplaçable de nos esprits et de nos cœurs, sans sentir quelque chose d'effroyable se rompre en moi. Je n'avais jamais éprouvé un aussi fou chagrin, et je suis ici, enrhumé, il faut continuer à vivre, comme si de rien n'était.

seus co-residentes aflitos com a mesma doença, alguns dos quais levam uma vida de tal forma lamentável que chegava a divertir os outros no sanatório. Pois reina ali um espetáculo social que pode pelo menos ajudar a passar o tempo, o que Barthes havia compreendido rapidamente, dando disso um testemunho na carta de 26 de março de 1942:

O que está em jogo aqui não é, em nenhum momento, do domínio do drama. Em todo caso, é necessário se esforçar para que não o seja. Mas há, por vezes, alguns lances de tragédia. Vou lhe contar tudo isso, todos os casos particulares, todas essas situações shakespearianas que eliminaram em mim todas as minhas preocupações anteriores, e me deixam exclusivamente curioso com elas. (BARTHES, 2015, p. 43, tradução nossa).¹⁴

Entretanto, ele também deve suportar prognósticos médicos graves. Após seu retorno ao sanatório de Saint-Hilaire-du-Touvet, ele descreve para Philippe, em uma carta de 8 de maio de 1944, sua nova perturbação física e mental:

Convém confessar que a situação não melhora. Permanece no pulmão direito uma cavidade — pequena — mas que 8 meses de tratamento não puderam dirimir, e que um nada faz crescer. Intervenções cirúrgicas severas, com as quais eu já estava, previamente, resignado, já não são possíveis atualmente, pois meu pulmão esquerdo não respira o suficiente para permitir a operação no pulmão direito. Estou, então, em um ponto morto do tratamento, e não vejo de forma alguma como o orientar novamente. Por

14 Ce qui se joue ici n'est à aucun moment du domaine du drame. En tout cas, doit-on s'appliquer à ce que ça n'en soit pas. Mais il y a parfois des échappées de tragédies. Je te raconterai tout cela, tous les cas particuliers, toutes ces situations shakespeariennes qui ont éliminé en moi toutes mes préoccupations antérieures, et me font exclusivement curieux d'elles.

momentos, me desespero pensando que nunca vou me curar. Preciso dizer que estou em condições que abaixam o moral; no meu estágio, rodeado atualmente de doentes muito cansados, alguns dos quais, perdidos, se arrastam lamentavelmente; privado de amigos e, quase, de camaradas, retiro da vida ativa do Sana, sem música, desanimado para a leitura, cujo menor cuidado volatiliza a atração e o refúgio; longe também, há muito, de casa, e inclusive por essa separação, tão violenta, eu mantive uma sensibilidade de criança, e de que lacerações, de que nostalgias, de que revelações de unidade perdida, a solidão familiar era o sinal terrível. (BARTHES *apud* GOLDBRONN, 2020, tradução nossa).¹⁵

A crer na correspondência regular e fiel, ele começa a se ligar cada vez mais a seu amigo Philippe Rebeyrol. Na mesma carta de 8 de maio de 1944, ele expressa sua amizade profunda:

Penso em você com frequência, na forma de um grito que se dirige apenas à alma — escolhida, conhecida e amada há muito tempo — para quem esse soluço não parecerá um lamento; e esse desespero, uma covardia. A noção de eternidade é atualmente, para mim, uma coisa

15 Il faut bien avouer que la situation ne s'arrange pas. Il reste au poumon droit une cavité – petite – mais que 8 mois de cure n'ont pas pu supprimer, et qu'un rien agrandit. Des interventions chirurgicales sévères, auxquelles je m'étais par avance résigné, ne sont même pas actuellement possibles, car mon poumon gauche ne respire pas assez pour permettre l'opération sur le droit. Je suis donc à un point mort du traitement, et ne vois pas du tout comment l'orienter à nouveau. Par moments, je désespère d'en sortir jamais. Il faut dire que je suis dans des conditions qui abaissent le moral; à mon âge, entouré actuellement de malades très fatigués, dont certains, perdus, traînent lamentablement; privé d'amis, presque de camarades, retiré de la vie active du Sana, sans musique, lassé par la lecture, dont le moindre souci volatilise l'attrait et le refuge; loin aussi, depuis si longtemps, de la maison, et comprenant par cette séparation, combien violente, j'ai gardé une sensibilité d'enfant, et de quels déchirements, de quelles nostalgies, de quelles révélations d'unité perdue, la solitude familiale était le signal terrible.

morta, e principalmente na justificação mais corrente — a única para a qual foi inventada — a morte. Mas de todos esses sentimentos com os quais me enganava, e dos quais me despojo, levado por uma espécie de dialética que me ultrapassa, nossa amizade guarda sempre seu brilho de eternidade; com o misterioso amor da mãe, ela é a única a dominar a condenação de absurdidade com que golpeio atualmente todas as coisas e ideias do mundo, com a embriaguez e a tristeza de me sentir, enfim, verdadeiro. (BARTHES *apud* GOLDBRONN, 2020, tradução nossa).¹⁶

A grande importância dessa amizade está no fato de ela lhe permitir sobreviver moralmente — senão verdadeiramente — à última fase de seu confinamento em Saint-Hilaire. Ele escreve a Rebeyrol em 8 de junho de 1944, com os últimos detalhes de seu tratamento, que se revela de grande severidade física e mental:

Vão primeiro tentar — mais uma vez — o tratamento de repouso completo, com o acréscimo de um declive, isto é, pés mais altos que a cabeça para pôr o pulmão em descanso; ao fim de 3 meses nesse regime, farão o balanço.

De novo a cama, a ausência de qualquer alegria (quero dizer de qualquer sensação, a ausência de música, a ausência de escrita (não posso escrever em declive), e a leitura como única distração. Estou impaciente

16 Je pense souvent à toi, sous la forme d'un cri vers la seule âme – choisie, connue et aimée depuis si longtemps – à qui ce sanglot ne paraîtra pas une plainte, et ce désespoir une lâcheté. La notion d'éternité est actuellement pour moi une chose morte, et principalement dans sa justification la plus courante – la seule pour quoi on l'ait inventée – la mort. Mais de tous ces sentiments dont j'étais dupe, et dont je me dépouille, entraîné par une sorte de dialectique qui me dépasse, notre amitié garde toujours son rayonnement d'éternité; avec le mystérieux amour de la mère, elle est la seule à dominer la condamnation d'absurdité dont je frappe actuellement toutes les choses et les idées du monde, avec l'ivresse et la tristesse de me sentir enfin vrai.

para saber o resultado desse regime severo. Se ele desse certo! Se eu pudesse um dia reencontrar a vida! Essa imagem é tão viva, ela me infla os olhos de lágrimas de esperança tão repentinas, que a descarto a cada vez que ela se apresenta para não enfraquecer o equilíbrio precário dessa reclusão, de resultado incerto. (BARTHES *apud* GOLDBRONN, 2020, tradução nossa).¹⁷

Todos os prazeres que lhe restavam no sanatório agora retirados, o doente devia se manter bem. Nessa mesma carta, Barthes retoma seu estado de confinamento, mas incluindo a “espécie de dialética que o ultrapassa”; assim ele associa seu futuro, seu renascimento, suas chances de vida àquelas da Europa, que, no mesmo momento, sai lentamente da Guerra:

Nunca amei tanto a vida, nunca amei tanto aqueles que amo. Esses lutos me fazem medir minha profundidade. Se me curar, temo a violência de minha ressurreição e que ela venha a me quebrar ou me arrasar; mas tendo, com todas as forças, para essa alegria, pois ela não seria mortífera senão na escrita. Três meses! Talvez, então, uma melhora possa ser alcançada; talvez, então, eu possa me deixar curar sozinho, sem essa dura e por vezes fúnebre contenção; talvez eu possa sentir novamente a embriaguez de pôr um pé diante do outro sobre a terra, se ofuscar com o sol e com a luminosidade das folhagens, se emocionar com a beleza de um rosto,

17 On va d’abord tenter – une fois encore – une cure de repos complet, compliquée de déclive, c’est-à-dire pieds plus hauts que tête pour mettre le poumon en détente; au bout de 3 mois de ce régime, on fera le bilan.

Et c’est donc à nouveau le lit, l’absence de toute joie (je veux dire de toute sensation), l’absence de musique, l’absence d’écriture (je ne peux écrire en déclive), et la lecture pour seule distraction. Je suis impatient de savoir le résultat de ce régime sévère. S’il pouvait réussir! Si je pouvais un jour retrouver la vie! Cette image est si vive, elle me gonfle les yeux de larmes d’espoir si soudaines, que je l’écarte chaque fois qu’elle se présente, pour ne pas affaiblir l’équilibre précaire de cette réclusion, au résultat incertain.

de uma música, se entregar a uma tarefa, pensar no amor como possível etc. Talvez também a Europa comece a sarar ao mesmo tempo que eu, talvez possamos nos entrever e marcar o dia em que estaremos um diante do outro e nos amar de novo [...]. (BARTHES, *apud* GOLDBRONN, 2020, tradução nossa).¹⁸

Barthes se mostra aqui consciente demais de sua fraqueza, de sua experiência muito distante daquela de seus amigos, de sua família e dos compatriotas; e entre eles, um amigo querido, Jacques Veil, que perdeu a vida durante a liberação de Paris e cuja família recebe, em julho de 1944, uma carta de condolências muito emocionante da parte de Barthes (2015, p. 51-52).

Entretanto, como bom dialético, Barthes sabe tirar disso um proveito intelectual, ou pelo menos um desejo de vida marcado. O “tratamento-declive” lhe dá “grandes momentos, estendido, com os olhos no teto”, permitindo-lhe atingir “uma certa virtuosidade do sonho”; e, prossegue ele na mesma carta a seu caro amigo, escrita em 3 de agosto de 1944, perto do fim de sua estada, é uma oportunidade de aproveitar:

Atualmente, posso apenas pensar. Atualmente, tarefa de unir os pontos seguintes: esterilidade por excessiva riqueza — vertigem por sentir fluir o mundo

18 *Jamais je n'ai tant aimé la vie, jamais je n'ai tant aimé ceux que j'aime. Ces deuils me font mesurer ma profondeur. Si je guéris, je crains la violence de ma résurrection et qu'elle ne me brise ou qu'elle ne m'accable; mais je tends de toutes mes forces vers cette joie, car elle ne serait meurtrière qu'en écriture. Trois mois! Peut-être alors un mieux sera-t-il amorcé, peut-être alors pourrais-je me laisser guérir tout seul, sans cette dure et parfois funèbre contention, peut-être pourrais-je à nouveau sentir l'ivresse de poser un pied devant l'autre sur de la terre, s'éblouir du soleil et de la luisance des feuillages, s'émouvoir de la beauté d'un visage, d'une musique, se donner à une tâche, penser à l'amour comme possible, etc. Peut-être aussi l'Europe commencera-t-elle à guérir en même temps que moi, peut-être pourrions nous entrevoir et préfixer le jour où nous affronter et nous aimer tous deux à nouveau...*

— surgimento, sobreposição de mundos poéticos (a infância, o sonho), revivescência do passado — espécie de pensamento movente sobre as sensações — onipresença da metafísica — reflexão delirante sobre tudo — abertura apaixonada ao mundo — estupefação íntima — surrealismo — nova visão de Mallarmé (Hamlet, o abstrato) — Gide se distancia. Desejo e premonição de uma literatura inteiramente nova — etc., você terá as dimensões atuais de meu coração fervilhante. (BARTHES *apud* GOLDBRONN, 2020, tradução nossa).¹⁹

Por uma coincidência tão literária quanto filosófica, o retorno à vida, o “renascimento” de Barthes, vem acompanhado da leitura ávida do último romance de Albert Camus, *O estrangeiro*, narrativa mitigada quanto à liberdade individual, mas que lhe inspira a escrever um belo ensaio na revista do sanatório (BARTHES, 2002 [1944]).

Esses momentos de proveito, de inspiração literária, não podem ocultar, entretanto, uma realização dura, mas clara, em uma das últimas cartas enviadas de Saint-Hilaire-du-Touvet a Rebeyrol, datada de 14 de novembro de 1944, revelando uma mistura de resignação e de desejo ardente:

Fiz 29 anos há dois dias. O abandono de uma juventude que a guerra e a doença impediram de se esgotar completamente, e que me deixa em toda a alma e no corpo um desgosto e uma fome, o acesso a uma

19 Actuellement, je ne puis que penser. Actuellement, tâche de relier les points suivants: stérilité par trop grande richesse – vertige à sentir couler le monde – surgissement, chevauchement de mondes poétiques (l’enfance, le rêve), reviviscence du passé – sorte de pensée tournoyante sur les sensations – onniprésence de la métaphysique – réflexion délirante sur tout – ouverture passionnée au monde – ahurissement intime – surréalisme – nouvelle vue de Mallarmé (Hamlet de l’abstrait) – Gide s’éloigne. Désir et prémonition d’une littérature entièrement nouvelle – etc., tu auras les dimensions actuelles de mon cœur bouillonnant.

maturidade que, socialmente, não se apoia em nada, não passam sem grandes desgastes, uma espécie de vento quente mais que úmida e fecunda tempestade. (BARTHES *apud* GOLDBRONN, 2020, tradução nossa).²⁰

CONCLUSÃO: ONTOLOGIA DA CORRESPONDÊNCIA

O que apreender dessa leitura das cartas de Barthes escritas no confinamento? A correspondência enviada de Saint-Hilaire-du-Touvet abriria uma via de escritura sobre a vida, sobre o amor e sobre a sociabilidade. Durante sua iniciação no marxismo, um ano mais tarde, em Leysin, junto do militante trotskista Philippe “Georges” Fournié, fugitivo da Espanha e de Buchenwald, Barthes vai explorar, em sua volumosa correspondência, o sartrismo, a historiografia de Michelet a revolução, a dialética; e há todo um trabalho de pesquisa a fazer, sobretudo nas cartas enviadas a seu amigo Robert David, com quem ele divide um quarto em Leysin, em 1945 (BARTHES, 2015, p. 83-84); pesquisa através da qual ele esboça um olhar dialético explícito sobre a amizade, sobre o amor, sobre a vida. Essa ampla pista de pesquisa sobre a segunda parte do confinamento de Roland Barthes na Suíça, entre junho de 1945 e fevereiro de 1946, cujo testemunho está registrado em suas cartas e em suas leituras, não vai, certamente, decepcionar, pois ela desenha claramente a futura carreira. Entretanto, nossa pesquisa sobre a primeira e mais extensa experiência do confinamento social para tratar a tuberculose termina considerando a natureza — a ontologia mesma — da correspondência; pois a comunicação por carta é uma escrita particular, e seu paradoxo expressamente comentado pelo poeta TS Eliot (em uma conferência feita em Harvard, em 1933):

20 J'ai eu 29 ans il y a 2 jours. L'abandon d'une jeunesse que la guerre et la maladie ont empêché de s'épuiser complètement, et qui me laisse dans toute l'âme et le corps un dégoût et une faim, l'accès à une maturité qui socialement ne s'appuie sur rien, ne vont pas sans de grands ravages, sorte de vent chaud plus qu'humide et féconde tempête.

O desejo de escrever uma carta, de inscrever o que você não quer que ninguém veja, exceto a pessoa para quem você escreve, mas também que você não quer ver destruída, esperando talvez que seja preservada para os olhos de pessoas completamente estranhas, é inextricável. Queremos confessar para nós mesmos, ao escrever para alguns amigos, e nem sempre queremos sentir que ninguém mais além desses amigos jamais lerá aquilo que escrevemos. (KEEGAN, 2020, p. 7, tradução nossa).²¹

Esse paradoxo, surpreendente não obstante, seria vão se reduzisse, entretanto, a correspondência escrita a partir do leito do doente a um jogo complexo entre o desejo da perenidade e a preocupação com a vida póstuma. De fato, as cartas enviadas por Barthes a Rebeyrol a partir do sanatório deveriam ser apresentadas em uma “dupla entrada”, esse procedimento historiográfico que Barthes havia apreciado na escrita de Jules Michelet. E se pudéssemos traçar um sentimento que vai ao encontro do ponto de vista do Barthes mais velho que a vida póstuma é um “*non-sens*” — o que não é de forma alguma uma opção a descartar —, seria necessário, porém, equilibrar as necessidades do momento.

O que está claro também na correspondência enviada a Rebeyrol que nós citamos, é que Barthes tinha, por vezes desesperadamente, necessidade de escrever a seu melhor amigo, sobretudo nos momentos de dificuldade (a morte de Michel Delacroix, por exemplo) e de alegria. Para Marie Gil (2012), trata-se, em Barthes, de uma tendência destacada para a “oscilação”, flutuação grande que, todavia, mantinha uma certa constância e que, segundo Gil, continuará até a morte de sua mãe em 1977. Por

21 The desire to write a letter, to put down what you don't want anybody else to see but the person you are writing to, but which yet you do not want to be destroyed, but perhaps hope may be preserved for complete strangers to read, is ineradicable. We want to confess ourselves in writing to a few friends, and we do not always want to feel that no one but those friends will ever read what we have written.

mais persuasivo que isso possa parecer, a oscilação arrisca ignorar a dialética, seu investimento na contradição. Para compreender sua importância, basta citar as palavras de Hegel que Barthes, em seu primeiro texto na revista do sanatório, *Existences*, insistia em aplicar a André Gide para desiludir aqueles que não compreendiam as contradições emitidas pelo escritor em seu *Journal* [Diário], para sobrepor “a visão preguiçosa ou hostil do público”:

Gostaria que aqueles que criticam em Gide por suas contradições (sua recusa em escolher como todos), se lembrassem desta página de Hegel: ‘Para o senso comum, a oposição entre verdadeiro e falso é algo fixo; ele espera que se aprove ou que se rejeite em bloco um sistema existente. Não concebe a diferença entre os sistemas filosóficos como o desenvolvimento progressivo da verdade; para ele, diversidade quer dizer unicamente contradição [...] O espírito que apreende a contradição não sabe liberá-la e conservá-la em sua unilateralidade, e reconhecer, na forma daquilo que parece entrecocar-se e contradizer-se, momentos mutuamente necessários’. (BARTHES, 2004 [1942], p. 6-7, tradução nossa)²²

O que vemos na obra, portanto, a partir de nossa posição de posteridade e de confinamento para nós, não é nada além da tensão de escrever — o que quer que seja —, e isso para o agora e para a posteridade. Entre o agora da necessidade de comunicar

22 Je voudrais que ceux qui reprochent à Gide ses contradictions (son refus de choisir comme tout le monde), se rappellent cette page de Hegel: «Pour le sens commun, l’opposition du vrai et du faux est quelque chose de fixe; il attend que l’on approuve ou bien que l’on rejette en bloc un système existant. Il ne conçoit pas la différence des systèmes philosophiques comme le développement progressif de la vérité; pour lui diversité veut dire uniquement contradiction... L’esprit qui saisit la contradiction ne sait pas la libérer et la conserver dans son unilatéralité et reconnaître dans la forme de ce qui semble se combattre et se contredire, des moments mutuellement nécessaires». (BARTHES, 2002 [1942], p. 36).

suas emoções e os restos do mesmo autor póstumo, perfilam-se toda a carreira e toda a escrita de um homem que sobreviveu ao confinamento do sanatório e à própria tuberculose. Em se tratando de Barthes, teórico futuro da morte do autor, trata-se não de “homem e obra”, mas antes do escritor, do confinamento e da doença.

Capítulo traduzido por Márcio Venício Barbosa.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. « Notes sur André Gide et son *Journal* » [1942]. In: BARTHES, Roland. *Œuvres complètes*, t. I, ed. Éric Marty. Paris: Seuil, 2002. p. 33-46.

BARTHES, Roland. « Réflexion sur le style de *L'Étranger* » [1944]. In: BARTHES, Roland. *Œuvres complètes*, t. I, ed. Éric Marty. Paris: Seuil, 2002. p. 75-79.

BARTHES, Roland. “Notas sobre André Gide e seu *Diário*” [1942]. In: BARTHES, Roland. *Inéditos. Vol. 2*. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 1-23.

BARTHES, Roland. « Esquisse d'une société sanatoriale » [1946]. In BARTHES, Roland. *Album. Inédits, correspondances et varia*. Édition établie et présentée par Éric Marty. Paris: Seuil, 2015. p. 87-89.

BARTHES, Roland. *Michelet par lui-même*. Paris: Seuil, 1954.

BARTHES, Roland. « Nekrassov juge de sa critique » [1955]. In: BARTHES, Roland. *Œuvres complètes*, t. I, ed. Éric Marty. Paris: Seuil, 2002. p. 599-604.

BARTHES, Roland. « Réponses » [1971]. In: BARTHES, Roland. *Œuvres complètes*, t. III, ed. Éric Marty. Paris: Seuil, 2002. p. 1023-1044.

BARTHES, Roland. *Album. Inédits, correspondances et varia*, édition établie et présentée par Éric Marty. Paris: Seuil, 2015.

CALVET, Louis-Jean. *Roland Barthes: 1915-1980*. Paris: Flammarion, 1990.

GIL, Marie, *Roland Barthes. Au lieu de la vie*. Paris: Flammarion, 2012.

GOLDBRONN, Frédéric, *Les fantômes du sanatorium*. Paris: Les films-cabanes, 2020. 1 filme. Documentário. 50min.

KEEGAN, Paul. « Emily of Fire and Violence ». In: *London Review of Books*, 22 octobre 2020, p. 7-9.

KNIGHT, Diana (ed). *Interdisciplinary Barthes*. Oxford: Oxford University Press, 2020.

LYAMLAHY, Khalid. « Le premier Barthes en revue : sur les traces des années *Existences* », *Revue Roland Barthes* no. 3, « Barthes en revues » (mars 2017). Disponível em <https://www.roland-barthes.org/article_lyamlahy_2.html>. Acesso em: mar. 2021.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *Roland Barthes*. Paris: Seuil, 2015.

SONTAG, Susan. *Illness as Metaphor*. Harmondsworth: Penguin, 1983 [1977].

Hervé Guibert, a doença em obra

Bruno Blanckeman (Université Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Entre viver e escrever, Hervé Guibert instaura, desde a adolescência, uma relação ambígua. A escrita limita e contesta ao mesmo tempo uma vida que, para tornar-se plenamente uma existência, deve aceitar deixar-se permanentemente duplicar pelo imaginário. Vida cotidiana, amores e amizades, pais, tias-avós, amantes se misturam no projeto literário de um escritor que entende assim restituir de maneira hiper-realista o que ele vive, à medida em que ele o vive, incluindo também a vida paralela do imaginário e dos fantasmas, pelo viés de exercícios de mitomania. Uma aprendizagem acelerada da morte, aos 36 anos, em consequência da *Aids*, confere uma gravidade exclusiva à obra de Hervé Guibert.

A escrita de si convoca o que o escritor chama “imagens fantasmas”, traços de situações vividas fugindo a toda forma de restituição biográfica porque irredutíveis à clareza de algum estado de consciência. Essas imagens estão frequentemente ligadas às práticas sexuais e ao inconsciente familiar. Como só há expressões limitadas em vista do potencial infinito das situações de vida, o escritor falseia no lance de cartas e joga com o excesso, com o caráter mitômico das experiências vividas para atingir algum ponto de verdade nodal que lhe toque. A sorte funesta de Hervé Guibert está no fato de ele ter sido contemporâneo exato da emergência da *Aids* e ter encontrado com essa pandemia um objeto próprio para a desmedida de seu projeto e de seu talento, ainda que tenha começado a escrever alguns anos antes.

A narrativa epidemiológica é um tema literário por princípio. Quando falha a ciência, a literatura é um modo de investigação próprio para enunciar o que foge à compreensão da experiência comum. Peste, cólera, sífilis, tuberculose inspiraram os escritores de um século a outro. Objeto médico recente, a *Aids* não tem nem rosto, nem aparência: o jovem escritor lhe oferece o seu, de beleza singular apenas arrasada pelo sofrimento da doença. Apenas a escrita, por sua potência de sedução, preserva, tanto quanto possível, a integridade física daquele que, adoecido e levado à morte pelo monstro, pensa, entretanto, inverter a situação: fazer da *Aids* não um tema, mas um objeto de pesquisa, submetido a um projeto literário cujo sentido só depende daquele que é por ela atingido, o reivindica e lhe assegura uma função autotanatográfica. Hervé Guibert pode assim afirmar que a *Aids* representa “um paradigma em seu projeto de desvelamento de si”¹, conferindo-lhe uma importância que depende apenas de sua própria vontade de autor às voltas com um projeto ao mesmo tempo literário e existencial. Ele compõe assim, em dez livros consagrados à evolução de sua doença, um espaço de hospitalidade aberto aos leitores e no qual ele exhibe sua *Aids* e a de alguns amigos próximos, entre os quais Michel Foucault, em uma perspectiva ao mesmo tempo egótica — permanecer sendo si mesmo, sujeito inalterável, apesar da deterioração de um corpo fadado a desaparecer rapidamente — e coletiva — fazer de sua doença e de suas fases, incluindo a agonia, um caso exemplar. A exibição do corpo degradado e a declinação dos estados de consciência do doente entram assim em tensão com a vitalidade fenomenológica da escrita. As cenas de ênfase, restituindo os afetos do homem às voltas com o sentimento da morte, alternam com o relato de situações de vida cotidiana, sempre familiares e por vezes burlescas, tratadas no modo de reportagem íntima.

1 «un paradigme dans (s)on projet de dévoilement de soi». (GUIBERT, 1989a, p. 247).

A potência espectral da obra do jovem escritor remete por vezes à martirologia — crônica dolorosa de uma morte anunciada — e ao túmulo — erguer sua própria sepultura na forma de uma autoficção feita de narrativas pessoais brutas e de extrapolações compensatórias. A obra prima de Guibert não tem por título *Le Mausolée des amants* [O mausoléu dos amantes]? Guibert pratica a autoficção sem nomeá-la. Essa categoria, então recente em sua formulação, não tinha o renome do qual se beneficia atualmente². Ela era o modo de apreensão de uma doença da qual tudo se ignorava. A escrita autoficcional cava o fosso com a realidade para melhor convencer quanto à dimensão improvável dessa mesma realidade se ela exclui o imaginário. Ela permite ao autor, também, manter à distância o *pathos* pela leveza impertinente, frequentemente engraçada, de um narrador cujas histórias oscilam entre a subida ao Gólgota e as aventuras de Tintin. Ela arranja, enfim, a perspectiva da mais mínima esperança para quem se sabe próximo à morte, enquanto mantém, na medida de seus meios físicos, a pulsão de viver.

Entre os trinta livros compostos por Hervé Guibert entre 1977 e 1991, dez abordam a questão da doença e formam uma estrutura autoficcional tripartite. Uma primeira série de três livros constitui como que uma sequência de pré-ciência da doença. *Les Gangsters* [Os gangsters] não nomeia nunca a *Aids*, mas a deixa entrever em um jogo de impressões subliminares (GUIBERT, 1988a). O narrador descreve assim uma doença ocasional que lhe acomete, um zóster, dramatizando suas palavras: “Meu corpo de homem de trinta anos busca por todos os meios entrar em contato com o cadáver que ele vai se tornar”³. Um roubo, uma agressão, um assassinato hipotético

2 Para uma síntese das teorias da autoficção, ver o livro de Isabelle Grel (2014).

3 «Mon corps d’homme de trente ans cherche par tous les moyens à entrer en contact avec le cadavre qu’il va devenir». (GUIBERT, 1988a, p. 103).

escandem, por outro lado, essa narrativa familiar, como uma gradação mortífera enunciando, sem nomeá-lo, algum prazo fatal que se prepara para “gangsterizar” a vida do narrador. Em *Fou de Vincent* [Louco por Vincent] (GUIBERT, 1988b) e em *L’Incognito* [O incógnito] (GUIBERT, 1989b), o narrador autoficcional nomeia a *Aids* a título de hipótese, de maneira passageira, tema entre outros aparentemente banalizado no contexto de uma narrativa passional para o primeiro livro — o louco de amor —, satírica para o segundo — «L’Incognito», nome de uma boate gay romana frequentada assiduamente pelo narrador. Na lógica autoficcional, esse título constitui também o efeito de anúncio de um mal ainda não declarado, apesar de presente *incógnito*. A diversidade dos modelos genéricos observáveis nesses romances não é anódina: o corpo da obra, desestabilizado à imagem daquele de seu autor, não cessa de sofrer mutações, mais e mais e, ao mesmo tempo: autoficção, narrativa policial, crônica erótica, romance cômico.

Um segundo conjunto de narrativas constitui o políptico da doença declarada: *Á l’ami qui ne m’a pas sauvé la vie* [Ao amigo que não me salvou a vida] (GUIBERT, 1989a); *Le Protocole compassionnel* [O protocolo compassivo] (GUIBERT, 1991); *L’Homme au chapeau rouge* [O homem de chapéu vermelho] (GUIBERT, 1992a); *Le Paradis* [O paraíso] (GUIBERT, 1992b); *Cytomégalo virus* [Citomegalovírus] (GUIBERT, 1992c). As patologias múltiplas estão no centro de descrições hiperveristas que permitem avaliar em situação o avanço da doença adquirida à maneira de um corpo a corpo. A interpolação de dados médicos na narrativa — análises de sangue — radicaliza as modalidades da escrita realista. Em contraponto, os autorretratos de um homem tornando-se ele mesmo seu próprio cadáver destacam uma arte expressionista por excelência. A narrativa de si é assim concebida como uma inunção progressiva, uma entrada no Panteão dos sacrificados

à causa. Esses livros, claro, constituem um *coming out* de doente em uma época frequentemente obscurantista sobre essa matéria e foi possível lê-los, quando de seu lançamento, como simples testemunhos sobre uma doença da qual quase tudo, então, era ignorado. Se Hervé Guibert capta assim uma tenebrosa luz midiática, é ao preço de uma compreensão fluida de sua obra. Leem-se essas narrativas sobre a *Aids* como uma palavra bruta ao passo que elas constituem uma ficção de testemunho bruto. Como, efetivamente, testemunhar o que se ignora quando se é o portador disso, senão deslocando a equação para o tratamento da forma e do desconhecido do gênero, irreduzível ao romance — por força do princípio de realidade clínica — tanto quanto à autobiografia — ou antes autotanatografia, ou narrativa de um percurso de morte? Nada de mais literário que esse projeto e sua escrita. Se a escrita se substitui a uma revelação, na tradição rousseauísta do texto de confissão, ela procede também a sua deriva autoficcional. É, de fato, difícil fazer entrar o monstro *Aids* no enquadramento bem circunscrito de uma autobiografia atestada por um princípio de verdade? Qual seria essa verdade? O mal é inédito, sujeito a caução, sem origem identificável, e a situação pandêmica faz explodirem os quadros: o recurso à ficção se impõe, uma vez que a situação excede os estados do conhecimento científico devidamente certificados. Trágica ironia do destino: o escritor encontra seu tema com a *Aids*. Adepto do mentir-verdadeiro, ele se torna sem saber o grande mestre da autoficção, única forma adaptada à expressão de uma situação de urgência, íntima e coletiva, inédita.

Trata-se, para Hervé Guibert, de se revitalizar a partir da expressão atestada de sua doença. A falência das defesas imunitárias vale igualmente como metáfora e como metonímia do mal. Lutar contra este último, é resistir a ele cultivando uma imunidade de substituição: a escrita. A postura literária adotada é, então, menos aquela da vítima que a da testemunha

privilegiada que acredita perfazer o conhecimento de si através de uma experiência radical, forçando as resistências comuns. Essa atitude coincide com a do pioneiro. Guibert a assume a contragosto e cada obra publicada se aprofunda narrativamente na evolução da própria doença. Nos dois primeiros livros, o escritor trata a doença no registro da ironia e no modo do suspense. Em *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, o escritor tanto retorna ao passado para determinar as circunstâncias de sua contaminação, quanto almeja uma cura pelo viés de algum tratamento experimental clandestino. Nos dois casos, ele reconstrói sua história de amor com um único centro e sua identidade em torno de um único lar, a doença. Com *Le Protocole Compassionnel*, ele joga desde o título com a dupla carta da investigação médica e da tragédia humana. A expressão designa, no jargão dos hospitais, os últimos cuidados prestados aos doentes incuráveis, perífrase acrescida de um eufemismo que remete ao ritual profissional dos últimos cuidados. Nessas duas narrativas, o suspense se faz biológico e resulta da luta que opõe estados de esgotamento e sobressaltos de vitalidade.

A soma das narrativas se lê como um único e mesmo romance de aprendizagem que associa a relação consigo mesmo e com a sociedade induzida pela doença. A morte é considerada como uma última exploração de si mesmo, seguindo a lógica das narrativas que apreendem toda experiência vivida e relatada como uma sequência de “aventuras singulares” (título ambíguo, de acordo com o sentido dado ao adjetivo, do primeiro livro publicado nas Edições Minuit, em 1982). A página escrita a cada dia se lê como a sábia concorrente do espelho consultado a cada manhã. Compondo as imagens de si, ela permite dar um sentido ao horror a partir de suas manifestações mais sensíveis. Da mesma forma, as narrativas avaliam a entrada do sujeito em um sistema de trocas intersubjetivas diferentes, a comunidade dos doentes, ao preço de uma sociabilidade por vezes penosa:

[...] reconheci apenas três quartos da face de um homem que me era familiar, com quem mantive uma relação, e me desviei imediatamente, aterrorizado pela ideia de dever trocar esse olhar de reconhecimento e de igualdade forçada, eu que tenho apenas desprezo por esse homem.⁴

Le Protocole Compassionnel cultiva, então, o cuidado de si, tentando alcançar novas harmonias de vida. Isso passa pela conversão de uma energia sexual antes transbordante em uma espécie de aura erótica que difere o olhar lançado sobre os homens, fora dos rituais da paquera unicamente. A escrita trabalha, nesse sentido, a matéria do cotidiano. Do relato dos exercícios terapêuticos resulta, senão o esquecimento da dor, ao menos o desvio do princípio de necessidade médica: o corpo manipulado pelo médico, pelo massagista, pelo próprio doente vislumbra, ao seu modo, seu direito ao prazer.

Continuo meus movimentos, me volto sobre meu ventre, dobro minhas pernas sobre meus rins, isso incomoda, eu forço um pouco, vou me tornar um homem borracha como acordeão em uma caixa, o esquife, que uma mola faz saltar e zombar, abro minhas coxas e meus braços o máximo possível, eu me abro, me quebro, meus músculos me esquentam suavemente, eles formigam de vida, eles me oferecem então mais prazer que a ejaculação rotineira sem imaginações novas, invento trações incríveis.⁵

4 «[...] je reconnus de trois quart la face d'un homme qui m'était familière, à qui j'avais eu affaire, et je m'en détournai aussitôt, horrifié à l'idée de devoir échanger ce regard de reconnaissance et d'égalité forcée, moi qui n'ai que mépris pour cet homme». (GUIBERT, 1982, p. 54).

5 «Je continue mes mouvements, je me retourne sur le ventre, replie mes jambes sur mes reins, ça tiraille, je force un peu, je vais devenir un homme caoutchouc en accordéon dans une boîte, le cercueil, qu'un ressort fait jaillir et ricaner, j'écarte mes cuisses et mes bras le plus possible, je m'ouvre, je me casse, mes muscles me chauffent doucement, ils fourmillent de vie,

Por essa experimentação de uma sensualidade de última hora, o narrador vai de encontro ao imaginário decoroso, necessariamente doloroso, dos fins de vida. Ele define as cláusulas de um narcisismo de sobrevida, gratificante a seu modo, que é, entretanto, o do desastre. Trata-se de “encontrar beleza no doente, no moribundo”⁶, objetivo que encontra eco no diário da última hospitalização, *Cytomégalo*virus: “Antigamente, me diziam ‘Você tem lindos olhos’, ou ‘Tens belos lábios’; agora os enfermeiros me dizem ‘Você tem belas veias’”⁷.

Exercício de lucidez, a escrita torna assim suportável, senão admissível, a condição de doente, equilibrando os sentimentos contrários que o sujeito experimenta e recompondo o cotidiano a partir desse ponto de temperança. A detecção da morte e a dilação do instante, a consciência permanente da doença e o espírito de derrisão regem as sequências narrativas. Desse acordo depende o sucesso de um fim de vida escrito. Guibert parece aí lembrar-se mesmo de Montaigne, evocando, em *L’homme au chapeau rouge*, seu “caminho para a sabedoria”⁸.

Mas a progressão do mal compromete esse equilíbrio. “Eu não quero mais ouvir falar de *Aids*. Eu odeio a *Aids*, não quero mais tê-la. Ela já fez seu trabalho em mim”⁹. Esta última frase, de duplo sentido, constitui o programa de um fim de obra: neutralizar a doença, torná-la doente ela mesma. Em *L’homme au chapeau rouge*, a doença do personagem principal, o escritor, detalhada

ils me donnent dorénavant plus de plaisir que l’éjaculation routinière sans imaginations neuves, j’invente des tractions incroyables». (GUIBERT, 1982, p. 154).

6 «trouver de la beauté au malade, au mourant». (GUIBERT, 1982, p. 115).

7 «Autrefois, on me disait “Vous avez de jolis yeux”, ou “Tu as de belles lèvres”; maintenant des infirmiers me disent “Vous avez de belles veines”». (GUIBERT, 1992c, p. 9).

8 «chemin vers la sagesse». (GUIBERT, 1992a, p. 4).

9 «Je ne veux plus entendre parler de sida. Je hais le sida, je ne veux plus l’avoir. Il a fait son temps en moi». (GUIBERT, 1992a, p. 4).

nas primeiras páginas, desaparece em proveito de uma intriga geopolítica com a qual ela mantém uma dimensão metafórica na medida em que evoca países decompostos por crises (a URSS caótica dos anos 1990, a África sediciosa das guerras e dos golpes de Estado). Presente nos primeiros episódios, a identidade narrativa familiar, o “eu” autoficcional de Guibert, desaparece por detrás de uma identidade romanesca radical com traços de detetive, sobre o fundo de assassinato e tráfico de quadros. Por esse apagamento, a doença ganha em poder simbólico o que ela perde em potência de representação. Assim, a crise das nações em questão ilustra a decomposição de toda forma de organismo, qualquer que seja, geopolítico ou biológico. Os motivos deletérios da pululação, da mastigação, da escavação escandem as aventuras imaginárias do narrador. O “ela já fez seu trabalho em mim” significa também a execução final da doença e a iminência da morte.

Três textos póstumos, como já o era o precedente, completam o dispositivo. *Le Paradis* se apresenta como um romance na primeira pessoa que efetuará em seu quarto final uma virada abrupta para a autobiografia: o narrador sai de um coma e volta a ser Hervé Guibert. A história contada antes se assemelha, por isso mesmo, à ficção de um trauma cerebral, uma sucessão limítrofe de sequências oscilando entre a expressão do viver e a do morrer. O texto se escreve igualmente a partir de sua impossibilidade de ser concluído, deixando agir em sua decomposição formal aquela, física, que viria do próprio autor. *Mon valet et moi* [Meu valete e eu] assemelha-se, por sua vez, a um conto cruel que apresenta dois personagens que figuram, ao mesmo tempo, o doente e a doença, um velho escritor afundado na senilidade de um lado, um jovem valete que invade seu domicílio e o despoja de seus bens do outro. Em *Cytomégalo-virus*, diário mantido quando de sua penúltima hospitalização, Hervé Guibert registra os pensamentos e as impressões de suas últimas semanas de vida, em curtos parágrafos e breves frases, abrindo o texto ao silêncio. Ainda o ato

de escrever, efetuado ao risco do mais doloroso cansaço, mantém nesses três últimos textos uma parte derradeira de resistência. O personagem romanesco de *Le Paradis* volta a ser uma figura autobiográfica após ter deixado um coma falsamente paradisíaco. O velho escritor engana seu valete e reencontra nesse jogo um vigor insuspeitado. O homem hospitalizado, nos últimos suspiros, evoca e revoga simultaneamente a hipótese de um suicídio em uma escrita que deseja ir até o fim. “Escrever no escuro? Escrever até o fim? Acabar para não chegar ao medo da morte?”¹⁰

Ao longo desse ciclo autoficcional, Hervé Guibert contribui, dessa forma, com a grandeza da ideia de testemunho literário. A escrita do íntimo conhece, com sua obra, um deslocamento de cursor que se atém ao caráter indivisível do conhecimento de si e do documentário de sociedade. A perspectiva do sujeito vivo, no comando das narrativas, procede de um corpo que resiste a uma agressão ao mesmo tempo mortificante — um devir-objeto — e mortífera — um devir-cadáver. Às páginas que detalham a decomposição de um organismo fazem eco aquelas que descrevem a tomada de posse do corpo doente pela violência — fibroscopias, operações diversas. A narrativa amalgama assim instantâneos biológicos em frases vertiginosas, multiplicando os incisivos e parênteses como que para retardar seu próprio fim. O texto escapa ao simples documento clínico pela invenção de um estilo expressionista em harmonia com um estado de pânico geral.

Dessa forma, a narrativa trabalha os estados de consciência experimentados por aqueles que estão cientes de sua condenação a curto termo. Ela recobre, todavia, a ilusão de uma cura milagrosa — a corrida à vacina — e a lucidez de uma morte iminente — a sublimação pela escrita. Reconstituindo cenas de vida clínicas, o narrador torna-se o hermenêuta de seu próprio mal. O fabulista, também: apenas uma autoficção, forma literária recente enquanto

10 «Écrire dans le noir? Écrire jusqu’au bout? En finir pour ne pas arriver à la peur de la mort?». (GUIBERT, 1992b, p. 93).

tal, pode enunciar uma doença da qual não se sabe grande coisa e em cujo tema circulam as hipóteses mais absurdas. A parte da ficção visa a compensar essas falhas do conhecimento pela potência da investigação e da extrapolação do imaginário. A autoficção está na origem de uma forma narrativa que permite a expressão das sequelas psíquicas da deportação e dos campos de extermínio nazistas com as quais sofrem aqueles que não os conheceram diretamente. É o caso de Serge Doubrovsky, inventor do termo com o romance *Fils* [Filho] (DOUBROVSKY, 1977), mas também daquele que, na mesma época, desenvolve, sem recorrer a esse termo, um tipo de narrativa que escapa tanto à autobiografia quanto ao romance, Georges Perec (*W ou le souvenir d'enfance*, 1975, livro no qual se alternam capítulos autobiográficos e capítulos ficcionais). A primeira narrativa de Guibert, *La Mort propagande*, é publicada em 1977. O escritor não cessaria de explorar, sem nomeá-lo, esse “gênero” singular levado ao sucesso com que é conhecido. A autoficção, em sua obra, acompanha e excede a narrativa de testemunho. Esta inscreve as narrativas em uma função de documento bruto, aquela extrapola os fatos para deles extrair a parte de verdade íntima e psíquica irreduzível aos dados factuais. O escritor inventa, assim, a ficção de seu próprio mal, fazendo-se um escriba escrupuloso. Ao mesmo tempo que uma triste realidade inscrita na linhagem das grandes epidemias que dizimam o mundo, a *Aids* é de chofre uma mega-ficção coletiva que suscita medos e delírios coletivos, chegando, em certos países, à repressão ou ao internamento em campos (os *sidatoriums*).

Mas, em razão de sua carga autobiográfica viral, que faz de seu autor uma celebridade midiática de beleza arrasada, as narrativas de Hervé Guibert mantêm igualmente uma relação estreita com a História. Elas dão testemunho de uma Idade Média da doença quando o escritor descreve com uma precisão flaubertiana as formas de patologias que esgotam pouco a pouco o organismo do doente até a ofensiva fatal, mas também a medicalização progressiva,

sua institucionalização (fundação da associação “Aide”), sua socialização (centros de cuidados específicos nos hospitais, redes gays). Hervé Guibert excele, assim, em mostrar o funcionamento da *Aids* como um revelador de sociedade. Os arcaísmos que ele atualiza procedem tanto das instituições (estruturas hospitalares inadaptadas) quanto dos comportamentos deletérios (extrema direita, integristas).

Não seriam, então, a doença e a morte aceitáveis senão na literatura? A escrita e seus signos, como a ficção e seus sonhos, fazem derivar a sensação do nada para os polos de atração desconhecidos. Em situação de alarme, a literatura mobiliza igualmente seu corpo simbólico. Entre capacidade de mediação e potência de intercessão, ela se quer à altura de suas expectativas. Não se vive apenas de reportagens, informações, fóruns, mas também da distância que autoriza a parte do pensamento e das justas palavras que o organizam. Vive-se de literatura como se sobrevive através dela. Ao menos é esta a aposta do escritor Hervé Guibert. Não é apenas o luto de si mesmo que ele ordena nas narrativas do mal que o mata: é também a aposta louca de sobreviver mesmo no texto e para além do texto. É necessário ainda que o texto concretize essa aposta. Quando a experimentação formal — autoficção de uma morte anunciada — coincide com a experiência humana com uma tal urgência, a literatura se regenera plenamente. Entre a escrita e a doença, Hervé Guibert terá assinado um ato e um pacto de procuração do qual depende sua sobrevivência literária. Com sucesso, até hoje.

Capítulo traduzido por Márcio Venício Barbosa.

REFERÊNCIAS

- DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris: Grasset, 1977.
- GUIBERT, Hervé. *La Mort propagande*. Paris: Régine Deforges, 1977.
- GUIBERT, Hervé. *Les Aventures singulières*. Paris: Minuit, 1982.
- GUIBERT, Hervé. *Les Gangsters*. Paris: Minuit, 1988a.
- GUIBERT, Hervé. *Fou de Vincent*. Paris: Minuit, 1988b.
- GUIBERT, Hervé. *À l'Ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. Paris: Gallimard, 1989a.
- GUIBERT, Hervé. *L'Incognito*. Paris: Gallimard, 1989b.
- GUIBERT, Hervé. *Le Protocole compassionnel*. Paris: Gallimard, 1991a.
- GUIBERT, Hervé. *Mon valet et moi*. Paris: Seuil, 1991b.
- GUIBERT, Hervé. *L'Homme au Chapeau rouge*. Paris: Gallimard, 1992a.
- GUIBERT, Hervé. *Le Paradis*. Paris: Gallimard, 1992b.
- GUIBERT, Hervé. *Cytomégalovirus*. Paris: Seuil, 1992c.
- GUIBERT, Hervé. *Le Mausolée des amants: Journal 1076-1991*. Paris: Gallimard, 2001.
- GREL, Isabelle. *L'Autofiction*. Paris: Armand Colin, 2014.
- PEREC, Georges. *W ou le souvenir d'enfance*. Paris: Gallimard, 1975.

Linhas que aliviam a dor

Wellington Júnio Costa (UFS)

SALA DE ESPERA

A atenção dada ao corpo, em seu aspecto físico, mas também em suas relações concretas e metafóricas, perpassa todos os domínios e atividades da humanidade. A medicina, em particular, faz do estudo rigoroso do corpo sua base epistemológica, mas segundo David Le Breton (2011), esse corpo é percebido, por esta medicina anatomista ocidental, como um receptáculo da doença. Nesse sentido, em tempos de pandemia, a que todos os corpos se tornam suscetíveis, a doença ocupa, na ordem mundial, o centro das discussões e reflexões, extrapolando os limites dos consultórios médicos, dos congressos de medicina e das bulas farmacêuticas.

Ainda que de outra maneira, é certo que a doença, como tema, também se fez presente em determinados momentos da História das artes, pelos pincéis de Pieter Bruegel [1526-1569]¹, Edvard Munch [1863-1944] e Frida Kahlo [1907-1954], entre tantos outros. No cinema, muitos filmes, de nacionalidades diversas, abordaram a temática da *Aids*, como por exemplo: *Meu querido companheiro*, do americano Norman René [1989], *Cazuza - O tempo não pára*, dirigido por uma dupla brasileira formada por Sandra Werneck e Walter Carvalho [2004] e *120 batimentos por*

¹ Distinguiremos as datas (entre parênteses) de obras cujas edições são efetivamente citadas e as datas [entre colchetes] como indicação temporal de obras e autores apenas mencionados.

minuto, do francês Robin Campillo [2017]. Na França dos anos de 1930, uma canção alcançou um grande sucesso popular, com sua longa e bem-humorada lista de enfermidades que acometem órgãos e membros do corpo humano: trata-se de *Je n'suis pas bien portant*, com letra de Gaston Ouvrard e Géo Koger e música de Vincent Scotto.

A literatura, por sua vez, não deixou de contribuir para a construção de um imaginário da doença, segundo análise de Susan Sontag (2002) sobre a representação da tuberculose e de tuberculosos em várias obras, como *A dama das camélias*, de Alexandre Dumas [1848], *A cabana do pai Tomás*, de Harriet Elizabeth Beecher Stowe [1852] e *A montanha mágica*, de Thomas Mann [1924]. No Brasil, Dinah Silveira de Queiroz publicou o romance *Floradas na Serra* [1934], cuja heroína se descobre tuberculosa. Essa obra foi adaptada para o cinema em 1954, resultando no filme homônimo, dirigido por Luciano Sauce, e teve duas versões televisivas, também com o mesmo título: as minisséries dirigidas por Atilio Riccó, em 1981, e Nilton Travesso e Roberto Naar, em 1991.

Em 1945, enquanto filmava *A Bela e a Fera* [1946], o *multiartista* francês Jean Cocteau tentou sublimar seu terrível sofrimento provocado por insolação, antraz e picadas de mosquito. Com o agravamento de seu estado, viu-se obrigado a interromper as filmagens e, depois do filme pronto, não pôde recusar a continuidade do tratamento que lhe fora prescrito, por seu médico. Nada disso, entretanto, o impediu de criar. Além da realização do filme, escreveu *La Belle et la Bête: Journal d'un film* [1946], *La crucifixion* [1946], *La Difficulté d'être* [1947] e « Neiges », publicado em *Poésies 1946-1947*, obras gestadas em estado de dor física, por um corpo doente. Então, perguntamo-nos: De que maneira sua enfermidade afetou sua arte? Como sua criação literária processa a doença?

Com o intuito de respondermos a essas questões, analisaremos as relações estabelecidas por Cocteau entre sua

doença e a escrita, nas quatro obras mencionadas, considerando o papel e/ou o potencial literário em contexto de enfermidades. Para tanto, deixaremos esta *sala de espera*, prosseguiremos nos *procedimentos médicos* da *anamnese*, do *diagnóstico* e do *tratamento* e finalizaremos como uma breve consideração sobre a *cura*.

ANAMNESE

Segundo Isabela M. Benseñor (2013, p. 237), “a principal ferramenta de que o médico dispõe para fazer o diagnóstico das queixas apresentadas pelo paciente são a anamnese e o exame físico”. É pela anamnese que o paciente se dá a conhecer, relatando brevemente sua história de vida, suas relações familiares, seus hábitos e seu histórico de enfermidades, em um verdadeiro exercício narrativo-descritivo. Com isso, a confiança entre médico e paciente se instala em uma relação de intimidade, que, do contrário, poderia ser percebida como invasiva e constrangedora.

Ao decidir escrever, durante seu período de convalescença, o livro *A dificuldade de ser*, que se configura como um autorretrato literário, em que o autor se autorrepresenta em pleno ato de criação (COSTA, 2016), Cocteau acabou por responder a algumas perguntas de um imaginário protocolo de anamnese. Antes de examinarmos esses dados, cabe lembrar como o autor encontrou o *sintomático* título de sua obra: “‘Eu sinto uma dificuldade de ser’. É o que responde o centenário Fontenelle quando ele vai morrer e seu médico lhe pergunta: ‘Senhor Fontenelle, o que o senhor sente?’ Só que a sua é da última hora. A minha data de sempre” (COCTEAU, 2015, p. 149).

Sempre? Quando exatamente teve início essa “dificuldade de ser”? – “Eu nasci em 5 de julho de 1889, à Praça Sully, em Maisons-Laffitte (Seine-et-Oise)”, responderia Cocteau (2015, p. 23), nosso paciente. Dessa maneira, inicia-se o capítulo “Da

minha infância”, no qual a paisagem bucólica e cenas pitorescas de uma pequena cidade a poucos quilômetros a noroeste de Paris são descritas entre o sabor da lembrança e a tristeza da constatação de uma transformação paisagística, ou mesmo urbanística, não esperada, não desejada. De fato, dados biográficos precisos, como data e local de nascimento, são necessários ao médico que preenche a ficha do paciente, durante uma anamnese, mas também aspectos de subjetividade que podem afetar seu estado de saúde física ou mental.

Terceiro e último filho de Georges Cocteau, rentista e pintor, e Eugénie Lecomte, filha de um agente financeiro amante das artes, Jean era 8 anos mais novo que seu irmão Paul e 12 anos que sua irmã Marthe. Seu pai se suicidou, em casa, com um tiro de revólver na cabeça, exatamente três meses antes de Cocteau completar 9 anos de idade. O silêncio sobre essa morte perdurou até o último ano de vida do artista, quando ele abordou diretamente o trauma em um programa de televisão, em 1963, embora já tivesse abordado o tema do suicídio em *O Sangue de um Poeta* [1930]. Segundo Michel Décaudin, Jean Cocteau era “uma criança paparicada, mas nervosa, de temperamento difícil e frequentemente doente” (DÉCAUDIN, 1999, p. XXIX)^{2*}.

A dificuldade de ser contém um capítulo intitulado “Da dor”, que se inicia com a confirmação de que Cocteau teve, em vários momentos de sua vida, problemas de saúde:

2 “un enfant choyé, mais nerveux, difficile de caractère et souvent malade.”

* Todas as citações cujo tradutor não está indicado nas referências bibliográficas foram traduzidas por nós.

Seria lógico suportar melhor as dores quando se é jovem, já que se tem diante de si o tempo e a esperança de se curar. Ora, as dores da minha juventude me davam mais impaciência do que sinto agora. Entretanto, eu deveria me dizer que não tenho mais muita margem e que se essas dores se prolongarem, haverá o risco de eu nunca me livrar delas. Eu constato que a minha idade é menos boba do que a minha juventude e que não é por resignação ou cansaço que eu suporto melhor os meus males, mas por equilíbrio. E também, talvez, por não ter mais tempo a perder, eu me digo que é preciso superar a dor e empreender os trabalhos dos quais ela tenta me privar. (COCTEAU, 2015, p. 99).

As dores presentes na juventude e na velhice foram enfrentadas com mais ou menos impaciência, com mais ou menos assistência médica, visto que Cocteau passou por sucessivas internações em clínicas de desintoxicação, para tratar sua dependência de ópio, um vício adquirido durante um processo de luto pela morte de Raymond Radiguet profundamente doloroso. Frequentemente, dor e doença foram, por ele, exploradas como matéria prima para a criação e, como podemos perceber em uma passagem de *La Belle et la Bête: Journal d'un film*, a disciplina de trabalho permanecia constante: “Ontem à noite, eu estava doente demais para escrever. É a primeira vez que a dor triunfa sobre toda a linha. À noite, com a amplificação noturna, eu pensei que esse furúnculo da nuca virava não sei que fleimão e que eu seria incapaz de prosseguir com meu trabalho” (COCTEAU, 2003, p 124)³. Se as dores se prolongavam, breves foram as interrupções da rotina de escrita, ainda que os gêneros literários escolhidos variassem.

3 “Hier soir, j’étais trop malade pour écrire. C’est la première fois que le mal triomphe sur toute la ligne. La nuit, avec l’amplification nocturne, j’ai cru que ce furoncle de la nuque devenait je ne sais quel flegmon et que je serais incapable de poursuivre mon travail”.

Je n'avais pas écrit de vers
Depuis ma longue maladie :
C'est le cri de la langue verte,
La fraîcheur des puits, des salades.

Tout ce que déteste la fièvre.
Tout ce qui plaît aux chers amants
Qui nuitamment font leurs gestes
Pendant que les malades toussent.
(COCTEAU, 1999, p. 706).⁴

Enquanto escrevia *A dificuldade de ser*, nas montanhas cobertas de neve, Cocteau compôs esses versos do poema “Neiges”, nos quais seu precário estado de saúde aparece entre o desvendar do ato criativo e uma quase receita de combate à febre, que sugere um hábito alimentar: saladas. Longa doença, febre, doentes que tosse... O léxico das enfermidades contaminam poeticamente a escrita coctaliana e revelam sua íntima relação com os gestos dos amantes.

Se por um lado, sua habilidade no manuseio das palavras parece amenizar a dor, por outro, seu grau de sofrimento físico e mental é textualmente explícito: “Eu atravessei períodos tão insuportáveis que a morte me parecia algo delicioso” (COCTEAU, 2015, p. 109). Tanto sofrimento levaria Cocteau a *La crucifixion*, poema que evoca o calvário de Cristo e o aproxima das penas do poeta. Mais uma vez, sua habilidade com a língua impressiona ao ponto de nos permitir participar do jogo, deslocando alguns versos para o contexto da anamnese para imaginarmos, com certa licença, um diálogo entre o médico e o paciente:

4 “Eu não tinha escrito versos / Desde minha longa doença: / É o grito da língua verde, / o frescor dos poços, das saladas. / Tudo o que detesta a febre. / Tudo o que agrada aos caros amantes / Que noturnamente fazem seus gestos / Enquanto os doentes tosse”.

Dites-moi où le bât
vous blesse. Je soignerai la blessure
aux lèvres froides grandes ouvertes
criant son cri.
J’entendrai la flûte des moelles
si légère que le squelette
ne tient qu’à un fil à cause
du sac de sang du sac
de salive du sac de bile
des sacs mal accrochés à une taille
de guêpe coupée en deux.
Dites-moi où le bât vous blesse.
J’appliquerai l’ouate la gaze
Et la croix rose
Collée dessus. (COCTEAU, 1999, p. 693).⁵

O médico questionaria sobre o ponto fraco do paciente, que seria a localização da dor, prometeria tratar o ferimento, auscultando seu corpo e, depois, fazendo um curativo. A que o paciente responderia:

Ocorre que há seis meses, eu sofro cada minuto, vejo a dor tomar todas as formas [...] Nesta noite, eu sofria tanto que para distrair da minha dor, havia apenas a minha dor. Era preciso fazer dela a minha única diversão, e com razão. Ela havia decidido assim. Atacava todos os pontos. [...] A dor mudava de lugar, tornava-se intensa, deixava de sê-lo, voava para outra parte. Meus olhos inchavam, se enrugavam, formavam bolsas. [...] Ontem à noite e, provavelmente, por causa do sol que tomei, a carapaça da minha testa começou a escorrer, uma serosidade a envernizava, a engordurava

5 “Diga-me qual é o ponto/ que o machuca. Eu cuidarei da sua ferida / dos lábios frios bem abertos / gritando seu grito. / Escutarei a flauta das medulas / tão leve que o esqueleto / se sustenta apenas por um fio por causa / do saco de sangue do saco / de saliva do saco de bÍlis / dos sacos mal amarrados a uma cintura / de vespa partida em dois. / Diga-me qual é o ponto que o machuca. / Eu aplicarei o algodão a gaze / E a cruz rosa / Colada por cima”.

e se eu a estancava, escorria ainda mais. [...] Nesta noite, tudo escorreu, se cobrindo com uma crosta de folículos, quando secava. [...] Meus olhos inchavam em cima e embaixo, até não mais verem e a pele do meu rosto queimava como se eu tivesse sido vítima de uma labareda. Além disso, minha mão direita me torturava entre os dedos. Minhas axilas não me deixavam tranquilo. Tenho, no pescoço, um machucado que goteja. Eis o programa do desastre. (COCTEAU, 2015, p. 99-105).

Acometido por enfermidades múltiplas simultaneamente, todo o corpo sofre e a consciência – às vezes, semiconsciência – do artista sobre seu estado permite que ele nos revele os meandros da dor, os caminhos da pena. Assim, como leitores, nos travestimos de médicos em plena consulta, durante o procedimento da anamnese e começamos a conjecturar um possível diagnóstico.

DIAGNÓSTICO

No dia 8 de outubro de 1945, Jean Cocteau anotou em *La Belle et la Bête: Journal d'un film*: “Dia de repouso e de médicos. Irei ao dentista, R., Clément Simon” (COCTEAU, 2003, p. 114)⁶. Ele consultou, então, mais de um médico. Segundo o historiador de mídias e ciências médicas, Thierry Lefebvre (2002), deuse, naquele momento, o início de uma surpreendente querela de especialistas, que não concordavam em seus diagnósticos. Eles eram quatro: um certo Dr. R., o dermatologista Clément Simon, um certo Dr. Chabannier e Dr. Bernard Dumas, especialista em furúnculos e antraz.

Dr. R. prescreve sulfamidas a Cocteau, com o que discorda o Dr. Clément Simon que considera tal medicamento responsável pela dermatite do artista. Porém, Cocteau julga injusto tal diagnóstico, já que a dermatite havia surgido antes de ele iniciar o

6 “Journée de repos et de docteurs. J’irai voir le dentiste, R., Clément Simon”.

uso da medicação prescrita pelo Dr. R. No dia 14 de outubro, depois de verificar os resultados do exame de sangue que Cocteau fizera pela manhã, Dr. Chabannier lhe prescreve insulina para controlar a glicemia. Já Dr. Bernard Dumas interrompe o tratamento com intravenosas de sulfato de cobre, por causa do retorno da urticária.

O próprio Cocteau hesita na classificação de seu mal, embora se arrisque em uma descrição mais contundente: “Micróbios ou não, essa máquina de parasitas se entranha entre a derme e a epiderme, na superfície, me desfigura, me atormenta e não penetra. É, ao menos, o estado que eu constato, pois se eles penetrassem, eu nem imagino os estragos que provocariam no organismo” (COCTEAU, 2015, p. 105). Dias depois, se deixa seduzir por teorias alarmistas não comprovadas:

Colette, com quem eu avizinjava ontem e que sofre com um lumbago, me fala de um artigo de jornal científico americano, trazido pelos Polignac. Nele, os cientistas americanos se desculparam por terem desencadeado, com pesquisas atômicas, furunculose e doenças de pele sobre toda a superfície do globo. Talvez eu seja uma vítima dessas pesquisas já que me ocorreu de rolar no chão, outrora, na rua d’Anjou, durante o tsunami do Japão que Claudel me contava. (COCTEAU, 2003, p. 158).⁷

Exaurido, fragilizado, Cocteau parecia deixar-se influenciar com facilidade. Talvez fosse até um tanto hipocondríaco. Obviamente, não estamos aqui negando os fatos documentados de seu deplorável estado de saúde. Porém, há que se considerar

7 “Colette, avec qui je voisinais hier et qui souffre d’un lumbago, me parle d’un article de journal scientifique américain, apporté par les Polignac. Les savants américains s’y excusent de déchaîner, par les recherches atomiques, de la furunculose et des maladies de peau sur toute la surface du globe. Peut-être suis-je une victime de ces recherches comme il m’arriva de me rouler par terre, jadis, rue d’Anjou, pendant le raz-de-marée du Japon que Claudel me racontait”.

que um processo de somatização possa ter contribuído para o agravamento da doença, como a sua imensa preocupação com o sofrimento de Jean Marais sob a pesada maquiagem da Fera, que Cocteau toma para si.

Além disso, não está na minha linha que meu rosto se destrua, inche, rache, se cubra de feridas e de pelos, que minha mão sangre e ressuma, já que cubro o rosto e a mão de Marais com uma carapaça tão dolorosas [*sic*] que a desmaquiagem se pareça com o suplício dos meus curativos? Tudo isso está em regra com certo estilo da alma que é meu estilo. (COCTEAU, 2003, p. 148).⁸

Essa projeção do sofrimento infringido ao outro, sobre o próprio corpo, como um tipo de castigo, nos leva a considerar a formação católica de Jean Cocteau. As marcas de martírio nas vidas dos santos, nos corpos dos santos, não lhe eram desconhecidas. Suas iniciais, aliás, se confundem com as de Jesus Cristo e não foi nada aleatória a decisão de escrever, nesse período de sofrimento, *La crucifixion*.

8 “En outre, n’est-il pas dans ma ligne que mon visage se détruit, enfle, craque, se couvre de blessures et de poils, que ma main saigne et suinte, puisque je couvre le visage et la main de Marais d’une carapace si douloureuses que le démaquillage ressemble au supplice de mes pansements? Tout cela est en règle avec un certain style de l’âme qui est mon style”.

Il y avait les coups. Les coups
du fer sur le fer. La vieille rose
des vents. Les coups. La rouille
des coups sur l'éventail en os
des pieds. Sur la natte
en orteils. Sur les planches. Sur
l'exquise enluminure du missel
des nerfs où la douleur court
plus vite que la douleur
dans le corail des tortures.
(COCTEAU, 1999, p.695).⁹

Segundo Jacques Gélis, o “corpo torturado do Cristo da Paixão, cujo símbolo é em toda parte a cruz, lembra o sacrifício pela redenção da humanidade” (GÉLIS, 2012, p. 19). Assim como Cocteau se impõe o sacrifício pela redenção de Marais. Mas a sua religiosidade não o impede, ao contrário, o impulsiona a certo sincretismo de correntes diversas da medicina. Da percepção católica do corpo a uma visão tradicionalista da medicina que busca o equilíbrio humoral e por ele tenta explicar o espectro das disposições e dos temperamentos (PORTER; VIGARELLO, 2012), Cocteau deixa escorrer da sua pena o que circula em seu corpo.

Tout l'organisme stupéfait expulse
à l'extérieur son liquide
pour fuir les chemins boueux
devenus impraticables.
Cela commence
sous les bras fait des détours
se perd se regroupe et forme un réseau
fluvial d'anatomie.

9 “Havia os golpes. O golpes / do ferro sobre o ferro. A velha rosa / dos ventos. Os golpes. A ferrugem / dos golpes sobre o leque de ossos / dos pés. Sobre a esteira / em dedos. Sobre as pranchas. Sobre / a primorosa iluminura do missal / dos nervos onde a dor corre / mais rápida que a dor / no coral de torturas”.

Le débâcle venait des clous rouillés broyant
les mécanismes très fragiles d'une usine
habituee à travailler la nuit sans lumières.
C'est pourquoi tout le dedans
fuyait dehors
cherchant quelque issue.
Cette eau d'angoisse accrochait à l'angle
des corniches un peu vivantes
ses gouttes folles de peur qui sautent
désespérément dans le vide. (COCTEAU, 1999, p.
699).¹⁰

Como vimos, do antraz à insolação, do furúnculo à dermatite, da picada de mosquito à urticária, tudo, acometido ao mesmo tempo, gerou um desconforto terrível ao artista, que ainda assim se manteve criativo e não nos poupou da intimidade de seu sofrimento. Para cada doença, no entanto, há que se definir um tratamento; vejamos, a seguir, que propostas surgem das leituras de Cocteau.

TRATAMENTO

Ao longo da história da medicina, “o corpo descrito pelos médicos continuou sendo um corpo social, em parte modelado por sua pertença a uma genealogia familiar, modificada pelas condições de sua existência, tanto físicas quanto sociais e, por fim, influenciada por seu psiquismo” (FAURE, 2008, p. 55).

10 “Todo o organismo estupefato expulsa / ao exterior seu líquido / para fugir dos caminhos lodosos / tornados impraticáveis. / Isso começa / sob os braços faz desvios / se perde se reagrupa e forma uma rede / fluvial de anatomia. / A derrocada vinha dos pregos enferrujados moendo / os mecanismos muito frágeis de uma usina / acostumada a trabalhar à noite sem luzes. / É por isso que todo o dentro / fugia para fora / procurando uma saída. / Essa água de angústia agarrada ao ângulo / das cornijas um pouco vivas / suas gotas loucas de medo que saltam / desesperadamente no vazio”.

Quando Susan Sontag percebeu, em seu ensaio *A doença como metáfora* (2002), a crueldade da estigmatização dos doentes, pelo uso da doença como metáfora de tudo que fosse terrível, ela inverteu a ordem, condenando definitivamente, tal prática. No entanto, é ainda no campo da metáfora que a ensaísta americana tenta compreender a doença com mais objetividade. Assim, não seria uma catástrofe qualquer ou o mal absoluto um câncer na sociedade, mas ao contrário, um câncer encontraria nas dificuldades sociais associações mais adequadas. Sempre neste sentido:

A doença é o lado sombrio da vida, uma espécie de cidadania mais onerosa. Todas as pessoas vivas têm dupla cidadania, uma no reino da saúde e outra no reino da doença. Embora todos prefiramos usar somente o bom passaporte, mais cedo ou mais tarde cada um de nós será obrigado, pelo menos por um curto período, a identificar-se como cidadão do outro país. (SONTAG, 2002, p. 7).

É curioso que Cocteau tenha escolhido justamente metáforas sobre nações, mundos, universos e guerras para tentar compreender o que se passava em seu corpo.

A medicina continua impotente diante desses problemas. É preciso sofrer até que os guerreiros se matem, até que a raça se esgote, até que restem apenas escombros. Não mais que entre os homens, não existe remédio para essa vertigem de destruição. O que me surpreende é a prontidão com que as minhas tropas se movem de uma ponta à outra da Europa. O que digo? Da lua à terra, da terra a Marte. Se os micróbios não procurassem apenas se alimentar do meu corpo eles cultivariam suas fazendas e não ficariam nervosos. Então, é preciso acreditar que eles conhecem os ódios do patriotismo, o orgulho das grandes potências, o delírio do espaço vital, do desemprego, dos trustes petrolíferos, da hegemonia. (COCTEAU, 2015, p. 104).

Seu corpo é mais que o receptáculo da doença, é o cenário de todas as mazelas da sociedade. Seu sofrimento se desdobra em dimensões galácticas e a medicina se mostra, até certo ponto, ineficaz. Resta-lhe a criação literária como tratamento: “Ocorre que há seis meses, eu sofro cada minuto, vejo a dor tomar todas as formas, frustrar a medicina e continuo alerta e corajoso. Escrever estas linhas me alivia” (COCTEAU, 2015, p. 99).

Embora tenha seguido as prescrições médicas, que incluíam, além das sulfamidas, penicilina, pomadas, emplastros, insulina e intravenosas de sulfato de cobre, o repouso nas montanhas, à moda dos antigos sanatórios para tuberculosos, como em *A montanha mágica*, de Thomas Mann, ou em *Floradas na Serra*, de Dinah Silveira de Queiroz, Cocteau parecia encontrar alívio para as suas dores apenas no fazer literário, que, justamente, revelam os meandros dessas dores. Afinal, Cocteau sofre, mas não perde o desejo de gritar sua poesia, ela é seu alimento em momentos febris. O poeta recupera seu fôlego e, com ele, seu choro, mas transforma em poético saco de pancada a dor que o atormenta:

J'ai retrouvé mon souffle
J'ai retrouvé mes pleurs.
La douleur dont je souffre
Est mon souffre-douleurs.
(COCTEAU, 1999, p. 710).¹¹

A relação estabelecida por Cocteau, nos quatro textos mencionados, entre sua doença e a escrita, esta como uma forma de tratamento ou possibilidade de alívio da dor, nos faz acreditar no potencial terapêutico da literatura, não apenas como ato criativo, mas também no que concerne à recepção dessas obras, que ora nos ajudam a compreender subjetivamente os mecanismos corporais

¹¹ Eu reencontrei o meu sopro / Eu reencontrei o meu choro / A dor de que sofro / É meu sofre-dor.

e suas reações ao meio ambiente e à invasão de corpos estranhos, ora servem de base para estudos de outros campos, para além das artes, como a farmácia – do qual o artigo de Thierry Lefebvre (2002) é um exemplo.

CURA

Se por um lado o termo cura parece um tanto decisivo, por outro, cabe lembrar que, mesmo que Jean Cocteau tenha passado por outros momentos de enfermidades, ele sobreviveu a essa crise de 1945-1947 e continuou sua produção artística tão diversa (cinema, literatura, pinturas murais, teatro, cerâmica etc.) até 1963, ano de sua morte. Sua forma de se colocar no mundo como um corpo metafórico e criador de sentidos dá à doença um caráter de mensagem que corre em duas direções: do universo para o íntimo e do interior de si para o mundo.

Nossa breve análise, feita em contexto pandêmico, não conseguiu, entretanto, manter o ritmo criativo exemplar de Cocteau. Com nossas pausas para tratamento da covid-19, embora nos inspirasse, o autor francês, por dias, permaneceu como uma referência de superação da arte sobre a doença, sem que isso parecesse reverberar efetivamente em nosso próprio tratamento. Mas talvez estejamos equivocados e nossa sobrevivência neste mundo doentio só seja possível pelas leituras feitas de obras como as de Jean Cocteau e de tantos e tantas que fazem da literatura um diagnóstico do mundo e um tratamento possível pela via da arte, em uma conversa constante e profunda com o outro.

REFERÊNCIAS

BENSEÑOR, Isabela M. Anamnese, exame clínico e exames complementares como testes diagnósticos. In: *Rev. Med.* São Paulo: 2013, out.-dez., 92(4), p. 236-241.

LE BRETON, David. *Anthropologie du corps et modernité*. 6ème édition. Paris: Quadrige / PUF, 2011.

COCTEAU, Jean. *La Belle et la Bête*: journal d'un film. Monaco: Éditions du Rocher, 2003.

COCTEAU, Jean. *La crucifixion*. In: COCTEAU, J. *Œuvres poétiques complètes*. Paris : Gallimard, 1999. p. 689-701. Bibliothèque de la Pléiade.

COCTEAU, Jean. Neiges. In: COCTEAU, J. *Œuvres poétiques complètes*. Paris : Gallimard, 1999. p. 705-714. Bibliothèque de la Pléiade.

COCTEAU, Jean. *The difficulty of being*. Trad. Elizabeth Sprigge. Brookling, London: melville House Publishing, 2013.

COCTEAU, Jean. *A dificuldade de ser*. Trad. Wellington Júnio Costa. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

COSTA, Wellington Júnio. *Jean Cocteau: a construção do eu no desenho, na literatura e no cinema*. Saarbrücken: Novas edições Acadêmicas, 2016.

DÉCAUDIN, Michel. Chronologie. In: COCTEAU, Jean. *Œuvres poétiques complètes*. Paris : Gallimard, 1999. p. XXIX-LIV. Bibliothèque de la Pléiade.

FAURE, Olivier. O olhar dos médicos. In: CORBIN, Alain ; COURTINE, Jean-Jacques ; VIGARELLO, Georges (org.). *História do corpo. Da Revolução à Grande Guerra*. Trad. João Batista Kreuch ;

Jaime Clasen. 2ª edição. Petrópolis : Vozes, 2008. p. 13-55.

GÉLIS, Jacques. O corpo, a igreja e o sagrado. In: CORBIN, Alain ; COURTINE, Jean-Jacques ; VIGARELLO, Georges. *História do corpo. Da Renascença à Luzes*. Trad. Lúcia M. E. Orth. 5ª edição. Petrópolis : Vozes, 2012. p. 19-130.

LEFEBVRE, Thierry. La Belle et la Bête. Journal d'une maladie. In: *Revue d'Histoire de la Pharmacie*. 90º année, nº 333, 2002, p. 147-155.

PORTER, Roy ; VIGARELLO, Georges. Corpo, saúde e doenças. In: CORBIN, Alain ; COURTINE, Jean-Jacques ; VIGARELLO, Georges (org.). *História do corpo. Da Renascença à Luzes*. Trad. Lúcia M. E. Orth. 5ª edição. Petrópolis: Vozes, 2012. p. 441-486.

SONTAG, Susan. *A doença como metáfora*. Trad. Márcio Ramalho. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2002.

A enfermidade como epifania nas crônicas de Caio Fernando Abreu

Hudson Lima Bezerra Rocha (UFRN)

Márcio Venício Barbosa (UFRN)

“Pois repito, aquilo que eu supunha fosse o caminho do inferno está juncado de anjos. Aquilo que suja treva parecia, guarda seu fio de luz. Nesse fio estreito, esticado feito corda bamba, nos equilibramos todos. Sombrinha erguida bem alto, pé ante pé, bailarinos destemidos do fim deste milênio pairando sobre o abismo”

(Caio Fernando Abreu, 1996, p. 127).

A crônica é uma forma literária construída sob uma perspectiva humanizadora. Ao invés de oferecer-nos uma grande e complexa trama repleta de cenários grandiosos, ela extrai do comum e do cotidiano uma grandeza, uma beleza ou uma singularidade inesperada. Pensando assim, podemos dizer que a crônica está geralmente mais próxima de nós do que as demais formas literárias. Por meio de sua composição solta, despreziosa, dos assuntos sem necessidade, ela acaba por assumir e se ajustar a sensibilidade de todo o dia, elaborando uma linguagem mais próxima ao nosso modo de ser, o que dá ao leitor a possibilidade de entendê-la mais claramente, de pensá-la com mais consciência e retidão.

Em suas reflexões sobre o gênero, Antonio Candido, em *A vida ao rés do chão* (1979), reforça essa ideia argumentando que a crônica não é necessariamente um texto feito para um livro, ou seja, não se espera que ela perdure, uma vez que ela é um produto da era do jornal e da máquina, onde tudo acaba de maneira muito efêmera. Seu veículo principal, o jornal, só reforça ainda mais essa noção de transitoriedade do gênero. O fato de se abrigar nesse canal, como uma publicação efêmera que se compra em um dia e no dia seguinte pode ser usada para embrulhar produtos em uma venda qualquer, já demonstra de certa maneira que o intuito dos que a escrevem não é de grandes aspirações, dos que “pensam em ficar, isto é, permanecer na lembrança e na admiração da posteridade; e a sua perspectiva não é a dos que escrevem do alto da montanha, mas do simples rés do chão” (CANDIDO, 1979, p. 06).

Por meio desse debate, podemos intuir a razão pela qual a crônica transforma a literatura em algo tão íntimo com relação à vida de cada um, uma vez que, como já mencionamos, ela se inscreve em um plano mais acessível ao leitor. No entanto, a crônica nem sempre possuiu estas características mencionadas. Conforme Antonio Candido, a crônica sofreu várias transformações ao longo de seu percurso de formação. Antes de ser a crônica que conhecemos atualmente, ela era uma espécie de artigo de rodapé cuja função básica era limitada a informar e comentar questões práticas do dia, tais como política, arte e literatura. Com o passar do tempo, sua “linguagem se tornou mais leve, mais descompromissada e (fato decisivo) se afastou da lógica argumentativa e da crítica política, para penetrar poesia adentro” (CANDIDO, 1979, p. 07).

É nessa vertente renovada e poética que a obra *Pequenas Epifanias* (1986/1995) se insere. Ela consiste justamente na reunião de crônicas publicadas pelo autor Caio Fernando Abreu durante o período em que ele trabalhou no jornal *O Estado de São Paulo*. As crônicas do gaúcho possuem um ar de leveza e de descontração que retiram a seriedade de qualquer assunto e ainda

assim conseguem penetrar fundo na crítica social e no sentimento dos homens. Muitas vezes isso é alcançado por meio da utilização desse traço comum na crônica moderna, onde o gênero vai “deixando de ser um comentário mais ou menos argumentativo e expositivo para virar uma conversa aparentemente fiada” (CANDIDO, 1979, p. 08). É importante destacarmos que apesar da aparente frivolidade, as crônicas de Caio Fernando Abreu estão longe de serem superficiais, de modo que dispõem de uma grande força de representatividade literária.

Escritor, dramaturgo e jornalista em revistas de entretenimento, Caio carrega como principais marcas de seu estilo, a abordagem intimista, humanista e uma preferência por temas como sexualidade, medo da morte e, sobretudo, a angustiante solidão que assola o indivíduo na modernidade. Pode-se dizer que ele é um dos autores que viveram intensamente o período de transformações das décadas de sessenta e setenta no Brasil e no mundo, imprimindo como poucos sua visão de mundo dentro de uma linguagem literária original e moderna. O autor gaúcho realiza em sua criação literária uma verdadeira cartografia das grandes mazelas sociais que tanto afligiram a sociedade ao fim do século XX.

Em obras como *Morangos Mofados* (ABREU, 1982), temos a imagem de um Brasil corroído em suas entranhas por anos de uma ditadura implacável e por séculos de exploração social. Esses componentes estão expressos sobretudo em seus personagens marginais habitantes de um espaço urbano desumano que constantemente convida à fuga e ao escapismo, simbolizados pelo culto aos grandes ícones do cinema e da música. Esse sujeito urbano na obra do autor encontra-se quase sempre acometido por um sentimento de estrangeirismo ou deslocamento e em confronto com uma realidade que lhe é hostil. Tal hostilidade decorre também da dificuldade que esse homem tem de se relacionar com o outro. Assim, aspectos como a solidão do sujeito cosmopolita,

seja em decorrência da impossibilidade de realização amorosa, do abandono ou ainda da própria introspecção das pessoas, enfim, todas as formas de desagregação causadas pelo ritmo frenético e desumanizador da vida nas grandes metrópoles, se tornam matéria para o escritor compor suas narrativas.

A alegoria realizada na crônica *Pálpebras de neblina* (1987), na qual o sujeito narrador da crônica descreve um momento de revelação, representado na imagem de uma prostituta aos prantos na porta de um bar, sintetiza bem essa a forma como Caio Fernando Abreu utiliza sua linguagem para representar seu contexto sócio-histórico:

Fui caminhando, mais leve. Mas só quando cheguei à Paulista compreendi um pouco mais. Aquela prostituta chorando, além de eu mesmo, era também o Brasil. Brasil 87: explorado, humilhado, pobre, escroto, vulgar, maltratado, abandonado, sem um tostão, cheio de dívidas, solidão, doença e medo. Cerveja e cigarro na porta do boteco vagabundo: carnaval, futebol. E lágrimas. Quem consola aquela prostituta? Quem me consola? Quem consola você, que me lê agora e talvez sinta coisas semelhantes? Quem consola esse país tristíssimo? (ABREU, 1986, p. 90-91).

Como podemos observar no fragmento acima, acontecimentos que, à primeira vista, podem parecer triviais se tornam despretensiosa e inesperadamente em insinuantes descobertas. Como o próprio título da obra de crônicas reunidas já nos leva a supor, muitas vezes o que parecem ser apenas observações triviais despropositadas terminam sendo importantes revelações. A epifania incorpora bem esta concepção, uma vez que ela define um acontecimento aparentemente comum (e sob qualquer outra perspectiva, insignificante) que desvela um novo modo de enxergar uma questão, ou até mesmo a própria vida. Esse acontecimento geralmente está inserido na rotina cotidiana

e, no entanto, ele só ganhará relevância sob condições bastante específicas que estão ligadas a um estado de espírito prestes a desencadear uma crise de identidade e de valores.

Em Caio Fernando Abreu, o processo epifânico nas narrativas está ligado à compreensão dos personagens enquanto sujeitos fragmentados. Essa noção assume, portanto, um valor de revelação da própria condição do ser pós-moderno, representando uma virada – nem sempre positiva – na vida dos personagens e causando uma mudança de perspectiva. Os personagens passam a perceber sua condição mais claramente, mas isso nem sempre indica uma visão mais lúcida ou sã. Entretanto, quando falamos das crônicas de *Pequenas Epifanias* (1986), sobrevém um importante fator: o texto assume um tom biográfico, o personagem em questão é, na grande maioria das vezes, o próprio autor. Isso acontece em decorrência da técnica de escrita utilizada pelo autor. Seu texto se assemelha muitas vezes ao formato de diário ou carta, onde o escritor aproveita para falar abertamente com seu leitor sobre suas aflições e paixões, bem como sobre eventos ao mesmo tempo pequenos e grandiosos, cujas consequências transformariam para sempre sua vida e seu modo de enxergar o mundo.

Dentre esses eventos marcantes destaca-se a ocasião na qual o autor se descobriu portador do vírus HIV em 1994. Na ocasião, ele escreve uma série de crônicas intituladas *Cartas para além dos muros* (1994-1996), nas quais ele transforma em matéria literária toda a angústia e percalços enfrentados durante a doença, desde o diagnóstico até os momentos de crise e internação. Esse processo de assimilação da enfermidade na linguagem de Caio Fernando Abreu é matéria relevante nos estudos literários envolvendo o tema. A forma como o autor impregna seus textos parece simular também a própria ação da enfermidade no corpo humano. Tudo acontece como se sua linguagem refletisse a contaminação por meio das temáticas e dos recursos de linguagem empregados pelo autor.

É preciso ponderar que em seu surgimento, em contraste com o momento atual onde uma adesão estrita aos regimes antirretrovirais (ARVs) pode retardar significativamente o progresso da doença, o HIV durante as décadas de 80 e 90 era uma verdadeira sentença de morte para os indivíduos que recebiam seu diagnóstico, sobretudo para a comunidade homossexual identificada como um grupo de liberdade sexual e, portanto, de maior exposição. Caio Fernando Abreu viveu o auge da pandemia do HIV e, em seus textos, sobretudo em suas crônicas, mais utilizadas para debates corriqueiros, essa preocupação com a doença é abordada quase que de modo premonitório. Como se fosse um inevitável fim para si próprio, como se a doença estivesse sempre à espreita, acercando-se, prestes a acometê-lo. Isso fica bem explícito no trecho da crônica *A mais justa das saias* (1994-1996), onde o autor discute abertamente sobre o vírus, sobre o preconceito contra a comunidade homossexual e o sentimento de pavor que o vírus vinha causando na sociedade:

Mas de coisa-que-se-lê-em-revista e que só-acontece-aos-outros, o vírus foi chegando mais perto. Matou o inteligentíssimo Luís Roberto Galizia, que eu conhecia relativamente bem (tínhamos até um vago e delirante projeto de adaptar para teatro *Orlando*, de Virginia Woolf, com Denise Stoklos no papel principal, já pensou?). Matou Fernando Zimpeck, cenógrafo e figurinista gaúcho, supertalentoso. E Flávio Império, Timochenco Wehbi, Émile Eddé – pessoas que você encontrava na rua, no restaurante, no cinema. O vírus era real. E matava. (ABREU, 1986, p. 66-67).

É importante explicitar que, na ocasião da escrita dessa crônica, o autor ainda não se sabia portador do vírus. No entanto, a grande sombra da doença já parecia se avistar no horizonte. Nesse trecho, o autor representa essa ideia através de um recurso de sucessividade, expresso na progressão de mortes

das pessoas próximas a ele. Como se quisesse mostrar ao seu leitor um rastro lúgubre de perdas deixadas pela doença. Há também a compreensão concreta da enfermidade instaurada na afirmação “O vírus era real. E matava” (ABREU, 1987, p. 66).

Em 1987, o HIV ainda estava envolto em uma nuvem de desinformação e preconceito. Muitos reproduziam o discurso de que a doença era uma praga divina enviada para exterminar os homossexuais, uma espécie de vírus moralista. Esse fenômeno incomodava o autor que, assumidamente homossexual, se utilizava das crônicas para criticar abertamente a intolerância, a segregação e a paranoia impregnadas no discurso conservador:

Héteros ou homos (?) a médio prazo iremos todos enlouquecer, se passarmos a ver no outro uma possibilidade de morte. Tem muita gente contaminada pela mais grave manifestação do vírus - a Aids psicológica. Do corpo, você sabe, tomados certos cuidados, o vírus pode ser mantido à distância. E da mente? Porque uma vez instalado lá, o HTLV3 não vai acabar com suas defesas imunológicas, mas com suas emoções, seu gosto de viver, seu sorriso, sua capacidade de encantar-se. Sem isso, não tem graça viver, concorda? (ABREU, 1986, p. 67).

Na crítica do autor, é possível termos a dimensão da grande mazela vivida pelas pessoas durante o auge da pandemia. A impossibilidade dos relacionamentos amorosos, o medo do outro, os desdobramentos sociais e comportamentais do vírus na sociedade. Ele descreve uma doença que contamina não só o corpo das pessoas, mas também suas mentes, suas formas de pensar e agir. Para além da debilidade física, a enfermidade atacava também a afetividade, a capacidade de humanizar e até mesmo de viver a vida de forma efetiva.

Contudo, a obra de Caio Fernando Abreu, em sua grande totalidade, não aborda o HIV de maneira direta, mas sim de

uma forma velada, encoberta por metáforas que refletem uma profunda tristeza, impedimento e sensação de morte iminente. É evidente a presença desses traços na escrita do autor, sobretudo em suas crônicas, na medida em que a própria linguagem parece refletir a infecção viral ao empreender um tom desesperançoso. Embora afetuoso e dotado de genuína empatia pelo marginalizado e pelos que sofrem as grandes catástrofes e injustiça inerentes à vida humana, o texto com frequência aponta para a perda, a distância e o deslocamento entre os indivíduos. Na crônica *Infinitivamente pessoal* (1986), por exemplo, através de uma narrativa abstrata que parece descrever um sonho, o autor narra o que parece ser uma lembrança de uma relação amorosa, porém essa relação é marcada por adjetivações e metáforas que remetem à sintomas da doença, como a palidez e a confusão mental:

Quando o tempo passasse um pouco mais nos surpreendendo ainda juntos em outra madrugada, minha cabeça repetiria tonta e lúcida ‘Éramos tão pálidos, e nos queríamos tanto’. Éramos muito pálidos naquela primeira manhã entre as latas de lixo da rua deserta, caminhando em direção ao dia de hoje – mas ainda não nos queríamos com este enorme susto no fundo dos olhos despreparados de querer sem dor. (ABREU, 1986, p. 30).

O que se destaca nesse extrato são as qualidades atribuídas ao sujeito, atributos que remetem a um sujeito infectado, como a confusão mental expressa em adjetivos opostos; “tonta” e lúcida”, também a palidez da pele e o “susto no fundo dos olhos”, que pode remeter ao aspecto físico de pessoas acometidas pela doença imunossupressiva, no sentido de que os vasos sanguíneos dilatados escurecendo a região dos olhos podem dar esse semblante de susto. Além disso, funciona como analogia ao estado psicológico do sujeito. O termo “fundo”,

nesse caso, seria uma analogia a uma perturbação interior, na alma dos indivíduos, algo que antes não existia, porém agora se faz presente na realidade de ambos. Esses aspectos são ainda reforçados pelo sentimento de “querer sem dor”. Entretanto, no estágio atual, conforme o texto revela, os indivíduos não estão preparados para tanto.

Essa imagem do desejo no texto funciona perfeitamente como representação de uma das maiores sequelas do HIV nas primeiras décadas, após o seu surgimento: o medo do outro. No auge da pandemia, sob muitos aspectos, “querer” podia significar também morrer, visto que umas das principais formas de contrair a doença se estabelecia justamente no espaço do desejo, na atração sexual pelo outro. Em certo modo, portanto, o “querer” dos indivíduos estava imbuído de dor, de receio. Essa metáfora na obra parece assimilar esse contexto em que amar podia ser perigoso e mortal.

É frequente essa abordagem de lembranças, sonhos e visões nas crônicas de Caio Fernando Abreu. Nelas, o autor parece explorar misticamente a doença por meio de uma narrativa na qual ele insere signos relacionados ao contágio do vírus e que funcionam como verdadeiros sinais premonitórios da doença. Assim, mesmo quando ele ainda não se sabia portador da enfermidade, a linguagem já apontava para uma contaminação, catalisando sentimentos e sensações. É o que observamos na crônica *Existe sempre alguma coisa ausente* (1994). Como o próprio título prenuncia, nesse texto, durante uma visita à Paris, o autor narra um sentimento de falta inexplicável. Tal sensação é, na verdade, impulsionada por um evento mencionado na crônica no qual, ao olhar para uma placa, ele lê uma frase de amor escrita por Camille Claudel a Rodin, em 1886. A frase consistia justamente nos dizeres que inspiram o título da crônica: “Existe sempre alguma coisa ausente que me atormenta”.

Como se catalisasse uma intuição do escritor, a frase tratada no texto como componente inquietante finda por desvelar na narrativa uma verdadeira onda de sensações e reflexões sobre a vida, sua imprevisibilidade e sobretudo sobre seu próprio estado de espírito:

Pior que tudo, rondava um sentimento de desorientação. Aquela liberdade e falta de laços totais que tornam-se horríveis, e você pode então ir tanto para Botucatu quanto para Java, Budapeste ou Maputo – nada interessa. Viajante sofre muito: é o preço que se paga por querer ver ‘como um danado’, feito Pessoa. Eu sentia uma profunda falta de alguma coisa que não sabia o que era. Sabia só que doía, doía. Sem remédio. (ABREU, 1986, p. 118).

Observa-se que mesmo em viagem pela Europa, uma das paixões de Caio Fernando Abreu, o sentimento de tristeza predomina na narrativa. Há um sentimento geral de desorientação, a sensação de que algo parece sempre faltar, não importando onde quer que se esteja: nada interessa. O autor conclui informando que não sabe o que é essa ausência, qual a razão dessa sensação de que algo lhe falta, mas logo em seguida dá pistas que parecem inconscientemente brotar através do exercício da criação literária. Falamos aqui especificamente do adjetivo “irremediável” usado para qualificar a dor que ele estava sentindo. Essa sensação de irreparabilidade definitiva é comum na narrativa do autor e vai de encontro a um aspecto claro do vírus HIV, manifestado justamente no fato de que era uma doença para a qual ainda não havia cura ou tratamento. Essa sensação parece acompanhar a linguagem do autor, impregnando-a de melancolia e pesar.

Como mencionado, devaneios e sonhos fantásticos fazem parte do repertório narrativo das crônicas de Caio Fernando Abreu. Nelas, a doença é abordada através de sensações e visões

que acenam como sinais premonitórios da doença que anos mais tarde se abateria sobre o escritor. Em uma dessas crônicas, imprimindo uma atmosfera de fantástico na narrativa, o autor relata as memórias de um encontro “sobrenatural” que havia ocorrido durante uma noite em 1992, ocasião na qual viajou à trabalho para a comuna francesa de Saint-Nazaire:

Foi numa noite de tempestade, loucas gaivotas batiam-se contra as vidraças do terraço. Insone fiquei lendo *Méditation de Saint Nazaire*, de Arenas, que só vagamente conhecia. Impressionado com o texto, decorei suas últimas palavras. ‘*Aún no sé si este el sitio donde pueda vivir. Talvez para um desterrado – como la palabra lo indica – no haya sitio en la tierra. Sólo quisiera pedirle a este cielo resplandeciente y a este mar, que por unos días aún podré contemplar, que acojan mi terror*’. Repeti feito oração, e dormi. Acordei ouvindo o ruído da máquina de escrever do escritório. Fui até o corredor, espiei. Em frente à janela, um homem moreno contemplava a tempestade enquanto escrevia. Parecia chorar. Estremeci, ele desapareceu. Tô pirando, pensei. E voltei a dormir. (ABREU, 1986, p. 149).

Esse encontro fantástico entre Caio Fernando Abreu e Reinaldo Arenas, já narrado em um tom de suspense, no qual a noite de tempestade e outros elementos linguísticos que compõem o gênero tem papel importante na construção da atmosfera de tensão exercida no texto, assume ainda mais relevância no momento de seu desfecho quando o autor, descrevendo a visão aos amigos, descobre que o indivíduo que ele havia visto na noite anterior em muito se assemelhava ao próprio Reinaldo Arenas, poeta exilado de Cuba. Na crônica em que descreve esse encontro, o escritor brasileiro revela ainda que, segundo seus amigos, o cubano também havia se hospedado naquele mesmo local por apenas uma semana de uma temporada que

deveria ter durado dois meses. Deprimido e contaminado pelo vírus HIV, o poeta tinha medo de se jogar pela janela. O suicídio não ocorreu em Saint-Nazaire, mas em Nova York, após uma overdose de barbitúricos e álcool.

Desse relato de Caio Fernando Abreu destacam-se dois pontos importantes na abordagem da doença em seus textos. Em primeiro lugar, a já comentada atmosfera de melancolia: a tristeza, o deslocamento e o sofrimento irremediável são componentes que se fazem presentes mesmo na intertextualidade entre o gaúcho e o cubano. Do texto escrito por Reinaldo Arenas, o brasileiro toma como prece justamente o fragmento que dialoga com esse sentimento de finitude e proximidade da morte, como se fosse um sentimento intimamente compartilhado entre os dois, mesmo que inconscientemente. A incerteza quanto ao tempo de vida, o lamento e o pedido de ajuda inaudível expresso por Reinaldo Arenas parecem traduzir a angústia da doença, ao mesmo tempo em que dialoga com a linguagem de Caio Fernando Abreu e a abordagem do HIV em sua literatura. Ao longo da obra do gaúcho, o que vemos é justamente essa perspectiva de barreira intransponível limitando a vida e que funciona perfeitamente como metáfora da doença incurável que assombrou toda a geração de ambos os escritores, o cubano e o brasileiro.

O segundo ponto a se destacar desse cruzamento de escritores e narrativas extrapola a ciência humana e esbarra na superstição e no sobrenatural. Seja o fato narrado delírio ou realidade, mais do que mero acaso ou diálogo literário aleatório, a aproximação entre Caio Fernando Abreu e Reinaldo Arenas parece ser um presságio de tragédia, como se o escritor brasileiro estivesse também fadado ao mesmo destino ou como se a doença estivesse sempre à espreita e se manifestasse sob muitos aspectos em sua vida e em seu trabalho como escritor. Até mesmo a atmosfera soturna de lágrimas e tempestade no

encontro parece evocar o trágico, como se ambos os escritores padecessem da mesma angústia e se irmanassem na dor em comum. Entretanto, na ocasião, o brasileiro ainda não tinha conhecimento da grande reviravolta que sofreria em sua vida, quando dois anos depois também seria diagnosticado como soropositivo.

Em 1994, após receber o diagnóstico positivo para HIV, Caio Fernando Abreu publica uma crônica intitulada *Carta para além dos muros* (1994), a primeira de uma série marcada pela dor da doença e pela força de superação do autor perante as dificuldades impostas por ela. Nessa fase, o autor faz uma abordagem mais explícita do HIV, transportando para a linguagem literária todas as dores da alma e do corpo.

A descoberta da infecção pelo vírus marca também uma virada no estilo do escritor que, embora abordasse o tema em suas obras, ainda o fazia de maneira velada. Quando se descobre contaminado, o autor assume um estilo de narrativa ainda mais experimental, simulando um fluxo febril em sua narrativa e até mesmo reforçando e potencializando o processo epifânico em seus escritos. Isso acontece de maneira gradual, como se a assimilação da doença também representasse gradualmente o processo epifânico vivenciado pelo personagem principal dos textos. No caso das crônicas de Caio Fernando Abreu, esse indivíduo é o próprio autor que, por sua vez, transforma sua experiência em literatura. Na crônica que inicia essa fase em que ele já se sabe portador do vírus, temos a descrição dos efeitos da doença na alma e no corpo, porém ainda há hesitação em revelar o nome dela:

Agora vejo construções brancas e frias além das grades deste lugar onde me encontro. Não sei o que virá depois deste agora que é um momento após a Coisa Estranha, a turvação que desabou sobre mim. Sei que você não compreende o que digo, mas compreenda que

eu também não compreendo. Minha única preocupação é conseguir escrever estas palavras – e elas doem, uma por uma – para depois passá-las, disfarçando, para o bolso de um desses que costumavam vir no meio da tarde. E que são doces, com suas maçãs, suas revistas. Acho que serão capazes de levar esta carta até depois dos muros que vejo a separar as grades de onde estou daquelas construções brancas, frias. (ABREU, 1986, p. 126).

Embora não se fale de maneira aberta ao longo da crônica do que realmente está acontecendo, não é difícil compreendermos verdadeiramente a situação. Trata-se na verdade de um período de internação hospitalar, porém o autor prefere uma narrativa cifrada para descrever os fatos, o que de certo modo também representa sua dificuldade para abordar o assunto. Chama a atenção a forma como o autor prefere não falar a palavra “hospital” ou mesmo das visitas, tratadas como aqueles “que costumam vir no meio da tarde”. Porém, mais relevante ainda é a omissão do termo que designa a doença. Em seu lugar encontramos qualificações como “Coisa Estranha” e “turvação”. Destaca-se as letras maiúsculas na primeira das designações usadas pelo autor, fato que ressalta ainda mais a dificuldade de lidar com o peso da enfermidade. Estranhamento é, aliás, a palavra que dá o tom desse primeiro momento em que o autor parece procurar entender bem o que lhe ocorreu e como falar sobre o assunto: “Alguma coisa aconteceu comigo. Alguma coisa tão estranha que ainda não aprendi o jeito de falar claramente sobre ela. Quando souber finalmente o que foi, essa coisa estranha, saberei também esse jeito. Então serei claro, prometo” (ABREU, 1986, p. 124).

O que se vê nas crônicas seguintes é justamente esse processo de aprendizado que se traduz também no efeito da epifania sobre o ser. Tudo ocorre como se o diagnóstico desvelasse no autor e mesmo em sua narrativa nuances

positivas e esperançosas, a percepção das reais necessidades e valorização do momento presente. Nesse sentido, o processo pelo qual Caio Fernando Abreu passa é distinto daquele enfrentado por Reinaldo Arenas. Enquanto o cubano sucumbe ao peso da doença, cometendo suicídio por não suportar as dores por ela infligidas, o brasileiro parece desenvolver atributos de resignação, esperança, contentamento pelo fio de vida que parece lhe restar e resistência para lutar contra a doença até o fim:

No caminho do Inferno encontrei tantos anjos. Bantos, revoadas, falanges. Gordos querubins barrocos com as bundinhas de fora; serafins agudos de rosto pálido e asas de cetim; arcanjos severos, a espada em riste para enfrentar o mal. Que no caminho do inferno encontrei, naturalmente, também demônios. E a hierarquia inteira dos servidores celestes armada contra eles. Armas do bem, armas da luz: *no pasarán!* (ABREU, 1986, p. 127).

No fragmento que inicia a *Segunda carta para além dos muros* (1994) temos uma clara demonstração da virada na linguagem do autor. Ao invés do deslocamento, do sentimento de não pertencimento e do estranhamento, tão comuns em sua narrativa, presenciamos uma jornada rumo ao inferno que parece preparar o ser para o combate. Esse fragmento representa a postura de luta do próprio autor em face da doença, tratada no texto como inimigo de guerra. O tom de revolução da narrativa é demarcado ainda pelo lema “*no pasarán!*”, histórica expressão de resistência em tempos de conflitos.

Entretanto, a concretização da guinada na relação de Caio Fernando Abreu com a doença se dá na *Última carta para além dos muros* (1994). Na ocasião, despido dos recursos literários que caracterizam sua abordagem ao HIV, o autor decide falar sobre o vírus de maneira clara, como se finalmente

já se encontra preparado para lidar com o problema tanto em sua vida social quanto em seu trabalho literário. Ele já inicia a crônica de maneira direta: “Gosto sempre do mistério, mas gosto mais da verdade. E por achar que essa lhe é superior te escrevo agora assim, mais claramente. Não vejo nenhuma razão para esconder. Nem sinto culpa, vergonha ou medo” (ABREU, 1986, p. 130). Em seguida, o autor finalmente revela que após voltar de viagem da Europa, sentindo-se doente, com febres, suores, perda de peso e manchas no corpo, decide então fazer o teste para detectar a presença do vírus no organismo. Após o resultado positivo, ele faz o seguinte relato em sua crônica:

O teste na mão, fiquei três dias bem natural, comunicando à família, aos amigos. Na terceira noite, amigos em casa, me sentindo seguro – enlouqueci. Não sei detalhes. Por autoproteção, talvez, não lembro. Fui levado para o pronto-socorro do Hospital Emílio Ribas com a suspeita de um tumor no cérebro. No dia seguinte, acordei de um sono drogado num leito de enfermaria de infectologia, com minha irmã entrando no quarto. Depois, foram 27 dias habitados por sustos e anjos – médicos, enfermeiras, amigos, família, sem falar nos próprios – e uma corrente tão forte de amor e energia que brotaram dentro de mim até tornarem-se uma coisa só. O de dentro e o de fora unidos em pura fé. (ABREU, 1986, p. 131).

Pela primeira vez após se descobrir infectado, o autor aborda a doença adotando uma linguagem impudica que descreve minuciosamente os eventos que se sucederam e as menções diretas ao hospital e ao período de internação que nas crônicas anteriores ainda se encontravam cifradas por metáforas. Essa mudança de abordagem parece exorcizar de vez os demônios em torno da doença que cercava até mesmo a linguagem do autor de maneira sorrateira, como se ele houvesse passado por um processo de purificação e aceitação que transborda também

em sua escrita. Ainda na mesma crônica, o autor confirma essa tese: “Aceito todo dia. Conto para você porque não sei ser senão pessoal, impudico, e sendo assim preciso te dizer: mudei, embora continue o mesmo. Sei que você compreende” (ABREU, 1986, p. 131).

Constatamos assim que a obra do escritor gaúcho é dona de uma grande força de representação literária. A forma como o autor engendra a pandemia mais grave de seu tempo adquire contornos singulares, como se a contaminação se estendesse também à sua linguagem. Fica clara a forma como a escrita do autor fica sujeita ao seu contexto. Caio Fernando Abreu viveu o auge da pandemia, perdeu muitos amigos próximos para o HIV, nada mais natural, portanto, que toda essa atmosfera transborde em sua linguagem. E como vimos, a doença se manifesta como uma engrenagem que conduz sua escrita em diferentes estágios, que vão do receio à aceitação e ao enfrentamento.

Como observado, o processo de aceitação da doença em Caio Fernando Abreu reverbera em sua linguagem, simulando o próprio processo de epifania que intitula sua obra de crônicas reunidas. Nos textos que se seguem após o diagnóstico de HIV, presenciamos uma grande jornada de coragem e autodescoberta, na qual o autor luta contra as intempéries da doença ao mesmo tempo em que procura dar sentido à sua própria existência, valorizando cada nova manhã. Essa fase é simbolizada pelas crônicas que narram a conquista de seu próprio jardim, um sonho antigo que ele nunca antes havia se sentido disposto ou preparado para realizar. Do seu jardim, além de flores, brotam também importantes lições que inspiram sua postura em face da morte iminente, imposta pela doença: a compreensão evidente, porém nem sempre alcançada por todos, de que nenhuma vida se perde, mas ao contrário se transforma seguindo o ciclo da natureza. Nesse sentido, transmutado em húmus misturado à terra, a morte de um girassol, por exemplo, é também uma

forma de voltar à tona fazendo parte de uma rosa ou de qualquer outra flor em um jardim.

O girassol, aliás, se converte em aprendizado e metáfora mais forte da sua visão de vida frente à enfermidade:

Porque tem outra coisa: girassol quando abre flor, geralmente despenca. O talo é frágil demais para a própria flor, compreende? Então, como se não suportasse a beleza que ele mesmo engendrou, cai por terra, exausto da própria criação esplêndida. Pois conheço poucas coisas mais esplêndidas, o adjetivo é esse, do que um girassol. (ABREU, 1986, p. 169).

Coincidência ou não, a alegoria do girassol ilustra perfeitamente sua trajetória. Quando foi diagnosticado com HIV, Caio Fernando Abreu estava em seu período mais prolífico como escritor. Ele que quase sempre se encontrava em situação financeira delicada, finalmente começava a colher os frutos econômicos de suas obras. O diagnóstico veio em um momento em que ele já recebia convites para trabalhar no exterior e considerava seriamente deixar o Brasil. Quis o destino que assim como o girassol, que cede ao peso no auge de sua beleza, o autor também sucumbisse em pleno esplendor artístico ao falecer por complicações do vírus HIV, na manhã de 25 de fevereiro de 1996.

REFERÊNCIAS

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

ABREU, Caio Fernando. *Pequenas Epifanias*. Organização de Gil França Veloso. Porto Alegre: Sulina, 1996.

ARENAS, Reinaldo. *Antes que anoiteça*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Best Seller, 2009.

BESSA, Marcelo Secron. *Quero brincar livre nos campos do senhor: uma entrevista com Caio Fernando Abreu*. Palavra, Rio de Janeiro, n. 4, p. 7-15, 1997.

CALLEGARI, Jeanne. *Caio Fernando Abreu: Inventário de um escritor irremediável*. 2ª ed. Porto Alegre: Cia. das Letras, 1995.

CASTELLO, José. “Caio Fernando Abreu: O Poeta Negro”. In: CASTELLO, José. *Inventário das sombras*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2006, p. 57 – 71.

CANDIDO, Antonio. “A Vida ao Rés-do-chão (Prefácio)”. In: *Para gostar de ler: crônicas / Carlos Drummond de Andrade [et al.]*. – Ed. Didática. – São Paulo: Ática, 1979.

OLIVEIRA, Antônio Eduardo. “O espaço homoafetivo em Caio Fernando Abreu”. In: *Gênero*. Niterói: Universidade Federal Fluminense, v.4, n. 1, 2004, p. 33 – 46.

OLIVEIRA, Antônio Eduardo. “Caio Fernando Abreu: corpos e afetos”. In: SANTANA, Bernardete Ligia Gilvan (Org.). *Corpo & Mídia*. São Paulo: Arte e Ciência, 2003, p. 123 – 129.

A desintegração do mundo moderno na poética apollinariana

Karina Chianca Venâncio (UFPB / UFRN - PPGEL)

*Fazemos todos parte dessa história
Mesmo que os tontos blefem com a morte
Num jogo de verdades e mentiras
Um jogo duplo de azar e sorte*

Sob pressão – Gilberto Gil e Chico Buarque

UM MUNDO EM CRISE

Em 2017, comemoramos os sessenta anos do discurso pronunciado por Albert Camus (1913-1960) durante a entrega do Prêmio Nobel de Literatura, no dia 10 de dezembro de 1957. Esse discurso engajado nos coloca diante da dura realidade vivenciada pela sociedade e nos faz refletir sobre o nosso tempo. A descrição feita pelo autor parece se encaixar ao ano de 2020, acrescentando outras catástrofes e destruições experienciadas desde então:

Esses homens, nascidos no começo da primeira guerra mundial, que tinham vinte anos no momento em que se instalavam, ao mesmo tempo, o poder hitleriano e os primeiros processos revolucionários, que foram confrontados em seguida, para perfazer sua educação, à guerra da Espanha, à segunda guerra mundial, ao

universo concentracionário, à Europa da tortura e das prisões, devem, hoje em dia, criar seus filhos e suas obras em um mundo ameaçado pela destruição nuclear (CAMUS, 1957 *apud* ARAÚJO, 2013, p. 101).

Esse discurso evidencia a reflexão colocada por Camus em sua obra, constatando que “Cada geração, sem dúvida, crê-se fadada a refazer o mundo. A minha entretanto, sabe que ela não o refará. Mas sua tarefa seja, talvez, maior. Ela consiste em impedir que o mundo se desfça” (CAMUS, 1957 *apud* ARAÚJO, 2013, p. 107). Seguindo os passos literários, somos guiados pelos rastros deixados por um mundo em destruição: *A peste* (1947), de Camus (1913-1960), *A Condição Humana* (1937), de Malraux (1901-1976), *A náusea* (1938) e *As moscas* (1943), de Sartre (1905-1980), entre tantas outras, são algumas obras cujos títulos nos lembram de que a sociedade está em putrefação. Essa geração tinha como objetivo, segundo Camus, evitar que o mundo se desfizesse. Entretanto, desde o começo do século XX, estamos diante de uma destruição em massa. A lista é longa, mas vamos citar alguns acontecimentos que marcaram os séculos XX e XXI.

O século XX iniciou dividindo a França em dois grupos que se opunham a respeito do caso Dreyfus, em que um capitão do exército francês foi acusado injustamente de traição contra o Estado. O texto “J’accuse” (Eu acuso), de Émile Zola (1840-1902), já nos coloca diante de uma França na qual um crescente antisemitismo se instaura. Depois desse início de século, teremos 2 guerras mundiais, a gripe espanhola, os campos de concentração, a Guerra Fria, a descolonização, as guerras civis, as ditaduras, os genocídios, a bomba atômica, o terrorismo, a Guerra do Golfo, as guerras da Iugoslávia, as violências urbanas, os agrotóxicos, as catástrofes naturais e climáticas, o SIDA, o acidente nuclear no Japão, os incêndios florestais e devastações, o petróleo nas costas da Galícia e, mais recentemente, do Nordeste brasileiro, e agora a pandemia de COVID-19. Não contamos mais o número de

mortos, estamos num luto coletivo e face a incertezas e medos. A Modernidade é marcada pela desintegração e pela destruição em massa. Trata-se de um mundo devastado, dominado pela crise, no qual o indivíduo vagueia, perdido, tentando sobreviver diante das ameaças, como bem colocam Viart e Vercier:

O horror das tragédias do século XX, a longa ameaça de um terceiro conflito internacional que a “guerra fria” fez pesar no mundo, a escalada dos armamentos nucleares, químicos, bacteriológicos, teorizados em termos de “purificação”, materializados por genocídios e campos de retenção, a desmesura dos atentados terroristas... enfatizam a que ponto a terra permanece um vasto campo de batalhas (VIART; VERCIER, 2008, p. 193, tradução nossa).¹

Dominique Viart e Antoine Compagnon enfatizam a dificuldade de colocar em verso ou narrar o horror dos campos de concentração e o silêncio que se impôs após a Segunda Guerra Mundial: “A arte não podia mais pretender redimir o horror nem resgatar a vida, e a literatura estava tomada pelo proibido”² (COMPAGNON, 2007, p. 57, tradução nossa). O século XX se viu impelido a narrar o indescritível e se manteve preso aos traumas do passado (VIART, 2009). Tivemos que aguardar os anos 1980 para termos acesso a uma narrativização histórica: “A coletividade se pergunta ‘como chegamos aqui?’ e esta questão suscita a incrível volta ao passado realizada por

1 L’horreur des tragédies du XXème siècle, la longue menace d’un troisième conflit international que la “guerre froide” a fait peser sur le monde, l’escalade dans les armements : nucléaires, chimiques, bactériologiques, théorisés en termes de “purification”, matérialisés par des génocides et des camps de rétention, la démesure des attentats terroristes... soulignent à quel point la terre demeure un vaste champ de batailles.

2 L’art ne pouvait plus prétendre rédemir l’horreur ni racheter la vie, et la littérature était frappée d’interdit.

toda a nossa cultura”³ (VIART, 2009, p. 17, tradução nossa). Se a geração de Albert Camus tentou evitar que o mundo se desfizesse, o período contemporâneo teria como missão voltar a um passado próximo para contar uma história silenciada. Nesse caso, estaríamos contribuindo para a resolução de um enigma: a nossa história. Trabalharíamos numa busca por peças do passado, interrogando-o e montando um quebra-cabeça a fim de compreender o presente. Segundo Viart (2009), essa posição retrospectiva é uma das características principais da escrita literária contemporânea. Analisamos a história arqueologicamente, desvendando o silêncio do passado, o não-dito, para “[...] desmascarar as áreas obscuras [...] fazer sentir a realidade esquecida”⁴ (VIART, 2009, p. 22, tradução nossa).

Nessa busca pelo passado, remontaremos ao início do século XX e às vanguardas, focando mais precisamente no contexto no qual se insere Guillaume Apollinaire (1880-1918), escritor e crítico de arte, considerado um dos fundadores da poesia moderna. Apollinaire viveu a Primeira Guerra Mundial, em linha de frente, e foi atingido em 1916 por um estilhaço de obus, que lhe causou um grave ferimento na cabeça e uma trepanação. Ele retornou a Paris para se recuperar e, ainda debilitado, foi mais uma vítima da gripe espanhola, falecendo em 1918. O livro de contos *Le poète Assassiné* (O poeta assassinado), publicado no mesmo ano em que foi atingido durante a guerra, parece prever esse duplo assassinato cometido contra ele: o da guerra e o da pandemia. Se somarmos as mortes da Primeira Guerra Mundial (aproximadamente 20 milhões) e as da gripe espanhola, epidemia que assolou a Europa (entre 50 e 100 milhões), temos uma ideia do que os homens do início do século viveram e o impacto causado na sociedade. Esse momento

3 La collectivité se demande plutôt “comment en est-on arrivé là?” et cette question suscite l’incroyable retournement sur le passé accompli par toute notre culture.

4 [...] démasquer les zones d’ombre, [...] faire éprouver la réalité oubliée.

preciso aparenta de fato anunciar o que iríamos enfrentar desde então. Realizaremos o nosso percurso arqueológico através da obra de Guillaume Apollinaire e de seu testemunho, percorrendo uma época de transição na qual a arte passa por transformações e a sociedade enfrenta a chegada de um dos maiores conflitos do século. Apoiar-nos-emos nas coletâneas *Alcools* (Álcoois) (1913), que marca esse período de transição, e *Calligrammes* (Caligramas) (1918), que reúne poemas escritos durante a guerra.

A REALIDADE QUE SE DESFAZ

Álcoois nos coloca num ambiente que encanta e queima, à imagem do álcool consumido e dos versos cantados. No fim do poema “Zone” (Zona), que abre a coletânea, embora último a ser escrito antes da publicação, numa transição entre *Álcoois* e *Caligramas*, o mistério é desvendado: “E bebes esse álcool ardente qual tua vida/Tua vida que bebes qual cachaça ardida” (APOLLINAIRE, 2013, p. 39).⁵ A vida, a poesia e o álcool se confundem numa embriaguez circundante. O poema termina com uma fragmentação: “Adeus Adeus/Sol pescoço cortado” (APOLLINAIRE, 2013, p. 39)⁶. Pela disposição tipográfica na página e pela quebra da escrita, o poeta nos coloca em presença da fragmentação. Estamos diante de um corte, de uma ferida aberta, que vai se repetir ao longo dos poemas. A escrita apollinariana é fragmentada, na qual o corpo, seja o corpo do poema, da mulher amada, do eu lírico, da natureza ou de objetos, encontra-se desmembrado. Devemos também lembrar aqui que essa técnica é explorada na composição e na disposição dos poemas da coletânea.

5 Et tu bois cet alcool brûlant comme ta vie/Ta vie que tu bois comme une eau de vie (APOLLINAIRE, 1965, p. 44).

6 Adieu Adieu/Soleil cou coupé (APOLLINAIRE, 1965, p. 44).

Tal recorte do texto, no qual o desafio como vemos já é capital, e que vai levar ao desmembramento da própria escrita, equivale a dar à linguagem outro espaço para habitar. Entretanto, já foi suficientemente notado que esta explosão da escrita foi acompanhada, de um lado a outro da obra de Apollinaire, por uma desintegração do ser, constantemente desmontado e fragmentado ele também, como se fosse para lhe dar outro espaço para viver? O esfacelamento do ser ou, mais precisamente, esfacelamento do corpo quando o corpo da escrita e a escrita do corpo não cessam de se aproximar e, até mesmo, de se confundir como um verdadeiro desmantelamento em pedaços (BURGOS; DEBON; DECAUDIN, 1998, p. 208, tradução nossa).⁷

O mundo parece se esvair sob os olhos do Mal-Amado⁸, desmoronando: “Caíam as vagas de tijolos” (APOLLINAIRE, 2013, p. 47).⁹ Nessa poética, a água escorre sob a ponte Mirabeau, levando com ela a mulher e o amor na passagem irremediável do tempo. Nesse mundo em ruínas, no qual o sol se encontra ferido, a mulher amada é fragmentada para poder ressurgir remodelada pelas mãos do poeta. Comparada à natureza, ela se decompõe na chegada do outono: “Meu Outono eternal minha estação mental/ Juncam teu solo as mãos das amantes de outrora/ Uma esposa me segue é-me sombra fatal/ As pombas esta tarde a voar vão-

7 Un tel découpage du texte, dont l'enjeu on le voit déjà est capital, et qui va conduire à l'éclatement de l'écriture même, revient à donner au langage un autre espace à habiter. Mais a-t-on suffisamment remarqué que cet éclatement de l'écriture s'accompagnait, d'un bout à l'autre de l'œuvre d'Apollinaire, d'un éclatement de l'être, constamment démantelé et morcelé lui aussi, comme s'il s'agissait de lui donner par là un autre espace à vivre ? Eclatement de l'être, ou plus précisément éclatement du corps quand le corps de l'écriture et l'écriture du corps ne cessent ici de se rappeler sinon de se confondre dans une semblable mise en pièces.

8 Conferir o poema “La Chanson du Mal-Aimé”.

9 Que tombent ces vagues de briques (APOLLINAIRE, 1965, p. 46).

se embora” (APOLLINAIRE, 2013, p. 277).¹⁰ O eu poético se encontra preso num ciclo que se repete, um ciclo marcado por perdas e dor. Em “Automne Malade” (Outono doente), a natureza chora em face ao anúncio do inverno. O outono leva as folhas que são comparadas à mão da mulher amada em “Signe” (Signo). O mundo moderno, simbolizado pelo trem, o tempo e a mulher cai:

E como amo ó estação teu doce farfalhar
Frutas caindo sem que as colha
O vento e a mata a chorar
Todas as lágrimas do outono folha a folha
As folhas
Pisadas
Um trem
Que vai
A vida
Se esvai

(APOLLINAIRE, 2013, p. 323).¹¹

Os versos se desintegram, à imagem do mundo que se esfacela. O eu lírico vagueia pela cidade em ruínas, participando de um luto coletivo, no qual “[...] miam os gatos/Em Paris eu choro nos pátios” (APOLLINAIRE, 2013, p. 55)¹².

O sangue escorre em *Álcoois*:

Hoje andas em Paris as mulheres estão ensanguentadas
Era e eu quisera disso não me lembrar era no declínio
da beleza

10 Mon Automne éternelle ô ma saison mentale/Les mains des amantes d’antan jonchent ton sol/Une épouse me suit c’est mon ombre fatale/Les colombes ce soir prennent leur dernier vol (APOLLINAIRE, 1965, p. 125).

11 Et que j’aime ô saison que j’aime tes rumeurs / Les fruits tombant sans qu’on les cueille / Le vent et la forêt qui pleurent / Toutes leurs larmes en automne feuille à feuille / Les feuilles / Qu’on foule / Un train / Qui roule / La vie / S’écoule (APOLLINAIRE, 1965, p. 125).

12 [...] les chats miaulent/Dans la cour je pleure à Paris (APOLLINAIRE, 1965, p. 50).

Cercada de chamas Notre-Dame olhou pra mim em
Chartres
O sangue de vosso Sagrado-Coração inundou-me em
Montmartre (APOLLINAIRE, 2013, p. 31).¹³

A mulher (*femme*) se encontra aqui mais uma vez ligada à chama (*flamme*), como no poema “Nuit Rhénane” (Noite renana), no qual os dois rimam (*Flamme/Femme*) e participam de um ritual de sedução e embriaguez através do movimento. Nesses versos, o poeta recorre à justaposição de elementos traduzindo a aceleração do mundo moderno (Notre-Dame, Chartres, Sacré-Coeur, Montmartre). Não é somente a mulher que se desintegra, mas o mundo ambiente e uma época de transição. Assim, “Na esquina de rua abrasante/Co’os fogos de suas fachadas/Chagas da neblina sangrantes” (APOLLINAIRE, 2013, p. 47).¹⁴ A destruição completa o seu ciclo e atinge a natureza e a paisagem urbana, a escuridão ocupa o espaço. O eu lírico se confunde com o ambiente e toma parte da fragmentação realizada pelo poeta-pintor. O poema “Cortège” (Cortejo) que, como sugerem Burgos, Debon e Decaudin (1982, p. 85), parece perguntar “Corps, t’ai-je?” (Corpo, tenho-te?), remetendo à neblina, à bruma que tornam a paisagem turva, misteriosa: “E eu também sou de perto sombrio e fosco/Uma bruma que vem de toldar as lanternas/Uma mão que de chofre se põe frente aos olhos/Uma abóbada entre ti e as luzes todas” (APOLLINAIRE, 2013, p. 117).¹⁵

13 Aujourd’hui tu marches dans Paris les femmes sont ensanglantées/C’était et je voudrais ne pas m’en souvenir c’était au déclin de la beauté/Entourée de flammes ferventes Notre-Dame m’a regardé à Chartres/Le sang de votre Sacré-Cœur m’a inondé à Montmartre (APOLLINAIRE, 1965, p. 41).

14 Au tournant d’une rue brûlant/De tous les feux de ses façades/Plaies du brouillard sanguinolent (APOLLINAIRE, 1965, p. 46).

15 Et moi aussi de près je suis sombre et terne/Une brume qui vient d’obscurcir les lanternes/Une main qui tout à coup se pose devant les yeux/Une voûte entre vous et toutes les lumières (APOLLINAIRE, 1965, p. 74).

Como sabemos, Apollinaire, influenciado pela estética do fim do século XIX, trabalhou o efeito da luz para a composição da imagem (CHIANCA, 2019). Podemos perceber a importância da luminosidade na sua obra e nos seus escritos sobre a arte. O objeto concebido oscila entre o sofrimento, a dor e também a beleza, a luz, possíveis através da criação: “Nós podemos observar a nova criação no quadro da escrita poética. Nascida do sofrimento do poeta-pintor, ela é, no entanto, dotada da luz da criação” (CHIANCA, 2013, p. 115, tradução nossa),¹⁶ seguindo os versos do poema “*Cortège*” (Cortejo): “E eu me afastarei iluminando-me entre sombras/E de alinhamentos de olhos dos astros bem-amados” (APOLLINAIRE, 2013, p. 117).¹⁷ Porém, antes dessa etapa de criação de um novo quadro, o poeta finaliza o desmembramento dos elementos e passa à etapa da reconstrução. À imagem da fênix na epígrafe do poema “*La Chanson du Mal-Aimé*” (A canção do Mal-Amado), a unidade é reedificada pelo fogo: “Atirei na nobre fogueira/Que eu transporto e prezo tanto/Vivas mãos e mesma fogueira/Esse Passado essas caveiras/Chama eu só faço o que é teu mando” (APOLLINAIRE, 2013, p. 219).¹⁸ A destruição leva à criação de uma nova realidade, através da técnica adotada pelos cubistas. De fato:

“[...] Justapondo e sobrepondo na superfície plana do quadro fragmentos de um real desmontado, os Cubistas acreditaram ter introduzido positivamente

16 Nous pouvons observer la nouvelle création dans le tableau de l’écriture poétique. Née de la souffrance du poète-peintre, elle est cependant dotée de la lumière de la création.

17 Et je m’eloignerai m’illuminant au milieu d’ombres/Et d’alignements d’yeux des astres bien-aimés (APOLLINAIRE, 1965, p. 74).

18 J’ai jeté dans ce noble feu/Que je transporte et que j’adore/De vives mains et même feu/Ce Passé ces têtes de morts/Flamme je fais ce que tu veux (APOLLINAIRE, 1965, p. 108).

um fator novo que batizaram como uma dimensão” (FRANCASTEL, 1956, p. 180, tradução nossa).¹⁹

Em *Méditations esthétiques. Les Peintres cubistes* (Meditações estéticas. Os Pintores cubistas), Apollinaire comenta: “[...] a anatomia [...] não existia mais na arte, era preciso reinventá-la e executar o seu próprio assassinato através da ciência e do método de um grande cirurgião”²⁰ (APOLLINAIRE, 1991, p. 24, tradução nossa).

Podemos, assim, perceber que o poeta-pintor Apollinaire não trabalha a poesia visual somente em *Caligramas*, ele já o faz em *Álcoois*, desmembrando e espalhando os elementos em toda a coletânea:

O poeta-pintor rompe o corpo feminino para reconstituí-lo em uma nova realidade artística. Para isso, ele o modela e utiliza a quarta dimensão cubista na escrita poética. É preciso ter acesso ao conjunto da obra para conseguir reconstituir a unidade (CHIANCA, 2019, p. 255).

A crise vivenciada pelo poeta que participa ativamente desse período de transição que leva à Primeira Guerra Mundial se faz sentir nos versos dessa primeira coletânea publicada em 1913. O mundo parece se desmanchar, esvaír-se, ao mesmo tempo em que se vê numa aceleração do cotidiano orquestrada pelos avanços tecnológicos e pela urbanização. Os versos traduzem o escoamento do tempo e do amor, capturando os aspectos fugidios do cotidiano.

19 [...] en juxtaposant et en superposant sur la surface plate du tableau des fragments d’un réel démonté, les Cubistes ont cru avoir introduit positivement un facteur nouveau qu’ils ont baptisé comme une dimension.

20 [...] l’anatomie [...] n’existait plus dans l’art, il fallait la réinventer et exécuter son propre assassinat avec la science et la méthode d’un grand chirurgien.

Apollinaire, como Orfeu, olha para trás, pois esse olhar é o único que pode, entre dois mundos, fornecer o real e fazê-lo acessar um ser de linguagem que, nele, será eternamente preservado de toda alteração e de toda ameaça. A literatura salva e eterniza não o real em si mesmo, mas o que nele se dá fugitivamente, na graça do instante e na soleira da sua perda, como sua essência incorruptível (LENTENGRE, 1996, p. 205, tradução nossa).²¹

Sabemos que Apollinaire coloca a sua poesia sob o signo de Orfeu, que lança o seu último olhar para trás antes de perder Eurídice. *Alcoois* nos faz viajar entre o presente de um mundo em transformação e o passado; o eu lírico nos coloca numa repetição de lembranças, de imagens.

Assim:

A mesa e os dois copos tornaram-se um moribundo que nos lançou o último olhar de Orfeu
Os copos caíram e se quebraram e nós aprendemos a rir
Partimos então peregrinos da perdição
Através das ruas através das regiões através da razão
(APOLLINAIRE, 2013, p. 143).²²

O passado fica para trás, uma época chega ao fim e se inicia outra que vai modificar a percepção do poeta em relação à sociedade, à vida e à arte. Retomando Apollinaire em *Méditations*

21 Apollinaire comme Orphée regarde en arrière parce que ce regard est le seul qui puisse, entre deux mondes, livrer le réel et le faire accéder à un être de langage qui, lui, sera préservé à jamais de toute altération et de toute menace. La littérature sauve et éternise non pas le réel lui-même, mais ce qui en lui se donne fugitivement, dans la grâce de l'instant et au seuil de sa perte, comme son essence incorruptible.

22 La table et les deux verres devinrent un mourant qui nous jeta le dernier regard d'Orphée/Les verres tombèrent se brisèrent/Et nous apprîmes à rire/ Nous partîmes alors pèlerins de la perdition/A travers les rues à travers les contrées à travers la raison (APOLLINAIRE, 1965, p. 83-84).

esthétiques. Les Peintres cubistes (Meditações estéticas. Os Pintores cubistas), “Mas jamais descobriremos a realidade uma vez por todas. A verdade sempre será nova” (APOLLINAIRE *apud* NASCIMENTO FALLEIROS, 2019, p. 289).²³

POESIA E GUERRA

Um mundo ficou para trás no momento em que Apollinaire se engajou voluntariamente para participar da guerra. Enquanto estrangeiro, para se alistar, deveria apresentar um pedido de naturalização, processo este que ele obteve somente dez dias antes do ferimento que precipitou a sua morte. Em Paris, a atividade literária foi suspensa e muitos artistas e escritores se mobilizaram e se envolveram no conflito. Foi nesse contexto que Guillaume Apollinaire tomou a decisão de participar da guerra, partindo então para Nice, na companhia de André Rouveyre (1879-1962), com o sentimento de viver um momento decisivo para a França, como atestam esses versos de “La Petite auto” (O pequeno automóvel): “Compreendemos meu camarada e eu/Que o pequeno automóvel nos levava a uma época nova/E mesmo os dois já sendo homens maduros/Acabávamos contudo de nascer” (APOLLINAIRE, 2019, p. 80)²⁴.

Como já mencionamos anteriormente, Apollinaire trabalha com essa estética da destruição para compor uma nova realidade estética. A guerra foi, no início, vista nessa perspectiva, o que ocasionou muitas críticas, principalmente após a publicação do poema “*Merveille de la Guerre*” (Maravilha da Guerra)

23 “Mais on ne découvrira jamais la réalité une fois pour toutes. La vérité sera toujours nouvelle” (APOLLINAIRE, 1991, p. 8). Para a primeira parte de *Méditations Esthétiques. Les peintres cubistes*, apoiar-nos-emos na tradução empreendida por Flávia Nascimento Falleiros (2019).

24 Nous comprîmes mon camarade et moi/Que la petite auto nous avait conduits dans une époque nouvelle/Et bien qu’étant déjà tous deux hommes mûrs/Nous venions cependant de naître (APOLLINAIRE, 1965, p. 207-208) Para o poema “La Petite auto”, apoiar-nos-emos na tradução empreendida por Álvaro Falleiros (APOLLINAIRE, 2019).

(APOLLINAIRE, 1965, p. 271) ou do verso “Ah Deus! Como a guerra é bela!” (APOLLINAIRE, 1965, p. 253, tradução nossa).²⁵ Para o poeta, o mundo tinha que passar por transformações para se chegar a uma nova realidade: “Demos adeus a toda uma época” (APOLLINAIRE, 2019, p. 81)²⁶ para “Erguer e preparar um novo universo” (APOLLINAIRE, 2019, p. 83).²⁷ Os poemas escritos nesse período traduziam esse sentimento patriota que tomou conta de vários artistas. Os soldados eram inseridos num ambiente leve, onde a beleza é vista através dos olhos do poeta: “Admiro a alegria desse destacamento/Que vai encontrar no front nosso belo regimento” (APOLLINAIRE, 1965, p. 211, tradução nossa)²⁸. A cor dos instrumentos de guerra leva à melancolia da natureza e da água, através de lembranças, pois “Acarício com a mão o pequeno canhão cinza/Cinza como a água do Sena e penso em Paris” (APOLLINAIRE, 1965, p. 212, tradução nossa).²⁹ A guerra é associada ao amor e à poesia num espaço no qual o poeta-soldado evolui. Esse primeiro contato do poeta com a guerra choca, no entanto:

Os seus defensores lembram, com razão, que os aspectos mais constrangedores da sua conduta – sua adesão inicial à guerra, seu nacionalismo militarista e chauvinista – eram perfeitamente legítimos, na sociedade francesa da época (BOSCHETTI, 2001, p. 195, tradução nossa).³⁰

25 Ah Dieu! Que la guerre est jolie.

26 Nous dîmes adieu à toute une époque (APOLLINAIRE, 1965, p. 207).

27 Bâti et aussi agencer un univers nouveau (APOLLINAIRE, 1965, p. 208).

28 J’admire la gaieté de ce détachement/Qui va rejoindre au front notre beau régiment.

29 Je flatte de la main le petit canon gris/Gris comme l’eau de la Seine et je songe à Paris.

30 Ses défenseurs font remarquer, à bon droit, que les aspects les plus gênants de sa conduite – son adhésion initiale à la guerre, son nationalisme militariste et chauvin – étaient parfaitement légitimes, dans la société française de l’époque.

Ainda segundo Boschetti (2001):

Durante a Primeira Guerra Mundial, a escolha internacionalista e pacifista, longe de ser considerada no circuito das vanguardas como a única posição aceitável para o intelectual, é, ao contrário, tida como suspeita. É graças à reflexão suscitada pela experiência da guerra que se desenvolvem e se reforçam as atitudes de recusa [...]. (BOSCHETTI, 2001, p. 196, tradução nossa).³¹

O poeta-soldado é mandado para o front e se depara com uma realidade indescritível. A partir desse momento, Apollinaire se conscientiza do horror da guerra e se posiciona contra o conflito e a destruição em massa do homem feita pelo próprio homem. Ele parece então prever aquilo que iríamos viver durante os séculos XX e XXI: a presença constante de conflitos, de massacres, da destruição.

[...] atingido pela experiência pessoal, pela morte de amigos próximos, pelas dimensões do massacre, em vários escritos [...] ele exprime um pessimismo trágico sobre o futuro da humanidade, incapaz de pôr fim às guerras que vão exterminá-la (BOSCHETTI, 2001, p. 197, tradução nossa).³²

As lembranças agora remetem à morte e as inúmeras perdas se tornam anônimas numa página de jornal:

31 Pendant la Première Guerre Mondiale, le choix internationaliste et pacifiste, loin d'être considéré dans le circuit de l'avant-garde comme la seule position acceptable pour l'intellectuel, est, au contraire, tenu pour suspect. C'est grâce à la réflexion suscitée par l'expérience de la guerre que se développent et se renforcent des attitudes de refus [...].

32 [...] frappé par son expérience personnelle, par la mort d'amis chers, par les dimensions du massacre, dans plusieurs écrits [...] il exprime un pessimisme tragique sur le futur de l'humanité, incapable de mettre fin aux guerres qui vont l'exterminer.

Eis vocês de novo próximas a mim
Lembranças de meus companheiros mortos na guerra
O verde-oliva do tempo
Lembranças que se resumem agora em apenas uma
única
Como cem peles fazem apenas um casaco
Como essas milhares de feridas compõem apenas
um artigo (APOLLINAIRE, 1965, p. 217, tradução
nossa).³³

O horror da guerra se torna o cotidiano dos soldados que enfrentam a morte, a fome, a sede, o medo, a presença de cadáveres, a falta de perspectivas no futuro, numa prática habitual em que “À meia noite há soldados que serram pranchas para fazerem caixões” (APOLLINAIRE, 1965, p. 280, tradução nossa).³⁴ A dignidade do soldado em face à morte é colocada em “Chant de l’honneur” (Canto de honra), poema que faz dialogar o poeta, a trincheira, as balas e a França:

Mas aqui como alhures a beleza, eu sei
É na maioria das vezes apenas a simplicidade
E quantos eu vi que mortos nas trincheiras
Tinham permanecido em pé e a cabeça inclinada
Se apoiando simplesmente contra o parapeito
(APOLLINAIRE, 1965, p. 304, tradução nossa).³⁵

Como resistir a isso? Apollinaire respondeu pelo ascetismo, pelo amor e pela escrita (CAMPA; DECAUDIN, 2004, p. 152). Trata-se de uma resposta artística, de um poeta

33 Vous voilà de nouveau près de moi/ Souvenirs de mes compagnons morts à la guerre/ L’olive du temps/Souvenirs qui n’en faites plus qu’un/ Comme cent fourrures ne font qu’un manteau/Comme ces milliers de blessures ne font qu’un article.

34 Il y a à minuit des soldats qui scient des planches pour les cercueils.

35 Mais ici comme ailleurs je le sais la beauté/N’est la plupart du temps que la simplicité/Et combien j’en ai vu qui morts dans la tranchée/Etaient restés debout et la tête penchée/S’appuyant simplement contre le parapet.

que encontra a poesia em todo lugar, como evidenciam os versos de “Zone” (Zona). A beleza e a arte ajudam na sobrevivência do homem confrontado com a destruição e o caos. “Os grandes poetas e os grandes artistas têm como função social renovar incessantemente a aparência que reveste a natureza aos olhos dos homens” (APOLLINAIRE *apud* NASCIMENTO FALLEIROS, 2019, p. 292).³⁶

Ô poetas dos tempos a virem ô cantores
 Canto a beleza de todas as nossas dores
 Percebi seus traços mas saberão bem melhor
 Dar um sentido sublime aos gestos gloriosos
 E determinar a grandeza dessas mortes devotas
 (APOLLINAIRE, 1965, p. 306, tradução nossa).³⁷

A poesia-visual tão desejada pelo poeta volta a fragmentar a realidade e o mundo, numa justaposição de nomes que simbolizam as perdas do poeta: as mulheres amadas e os amigos mortos na guerra. Os nomes parecem se esvaír através do movimento da água, mas aqui o poeta-pintor não trata a morte simbolicamente, como em *Álcoois*. De fato, na primeira coletânea, a água acolhe o corpo da mulher amada que muitas vezes se confunde com ela, transformando-a em elemento aquático. Trata-se da morte estética da amada cujo corpo esfacelado se distancia e se desintegra. Em *Caligramas*, é o presente em toda a sua brutalidade que se coloca nesse movimento que leva não mais somente artisticamente o corpo das mulheres amadas, mas também aquele de amigos mortos na guerra. Os nomes inseridos no caligrama posto abaixo são reais. Nesse mundo, a pomba da paz sangra e inunda as páginas desses

36 Les grands poètes et les grands artistes ont pour fonction sociale de renouveler sans cesse l’apparence que revêt la nature aux yeux des hommes (APOLLINAIRE, 1965, p. 12).

37 Ô poètes des temps à venir ô chanteurs/Je chante la beauté de toutes nos douleurs/J’en ai saisi des traits mais vous saurez bien mieux/Donner un sens sublime aux gestes glorieux/Et fixer la grandeur de ces trépas pieux.

poemas de tempos de guerra. Presenças se tornam ausências em “La Colombe poignardée et le jet d’eau” (A Colomba apunhalada e o chafariz):

Figura 1: “La Colombe poignardée et le jet d’eau”



Fonte: APOLLINAIRE, 1965, p. 213

De *Álcoois*, coletânea que marcava o olhar para trás num trabalho de captura do instante para compor a eternidade, *Caligramas* indica um movimento do presente para o futuro:

O poeta terá então que aceitar olhar e dizer toda a realidade, sabendo que a verdade é proibida, ou então, buscar refúgio na fuga para a frente e preencher o vazio-do-ser a vir para o advento de uma realidade imaginária, que ele chama com toda a violência maravilhosa de um desespero tirando dele mesmo a força mágica da esperança (LENTENGRE, 1996, p. 212, tradução nossa).³⁸

O niilismo domina a cena, colocando em ênfase o vazio de um presente em ruínas e um futuro incerto: “Tenho essa noite uma alma que se abriu que está vazia/Dir-se-ia que se cai nela sem cessar e sem encontrar o fundo/E que não há nada sobre o qual se agarrar” (APOLLINAIRE, 1965, p. 259, tradução nossa).³⁹ A angústia aumenta na medida em que o presente anuncia um futuro ainda mais preocupante. Os versos que seguem mostram essa agonia e retomam a imagem do poeta profeta. Porém, trata-se infelizmente de um futuro bruto que não foi humanizado:

38 Le poète devra donc accepter de regarder et de dire tout le réel, sachant la vérité interdite, ou bien chercher refuge dans la fuite en avant, et remplir le néant-d'être à venir par l'avènement d'une réalité imaginaire, qu'il appelle de toute la violence superbe d'un désespoir puisant en lui-même la force magique de l'espoir.

39 Moi j'ai ce soir une âme qui s'est creusée qui est vide/On dirait qu'on y tombe sans cesse et sans trouver de fond/Et qu'il n'y a rien pour se raccrocher.

Trata-se de uma espécie de seres feios que me fazem mal e que vêm de não sei onde
Sim creio que eles vêm da vida de uma espécie de vida que se encontra no futuro em um futuro bruto que não se pôde ainda cultivar ou educar ou humanizar (APOLLINAIRE, 1965, p. 259, tradução nossa).⁴⁰

O POETA ASSASSINADO

Apollinaire projetou um futuro sombrio, bruto, no qual a sociedade não estaria humanizada. A destruição, o massacre, a violência passariam a fazer parte de um cotidiano que nós conhecemos. O sangue tantas vezes derramado em *Álcoois* e em *Caligramas* continua assombrando escritores contemporâneos. Daquele início de século marcado por um sentimento de reconstrução a partir da destruição, a geração de Apollinaire percebeu que a própria humanidade estava sendo explorada, enganada, sofrendo com a perda não somente de vidas, mas de humanismo. Nessa evolução, a geração de Albert Camus tentou fazer com que o mundo não se desfizesse. Qual seria o papel da nossa geração? Contar o passado que modelou o presente? Dar voz aos esquecidos, aos silenciados, às vítimas da própria sociedade? Temos que construir o futuro sabendo contar a história real.

Neste trabalho, tentamos transmitir parte da história de Guillaume Apollinaire, o poeta assassinado. Sua poesia nos permite mergulhar num começo de século que traz as marcas do que estamos vivendo até hoje. Dores do passado se intensificam no presente e anunciam um futuro ainda mais incerto. O cotidiano nos remete a imagens de destruição, morte, instabilidade e decepção em relação à humanidade. Como confia o próprio escritor,

40 Ce qui y tombe et qui y vit c'est une sorte d'êtres laids qui me font mal et qui viennent de je ne sais où/Oui je crois qu'ils viennent de la vie d'une sorte de vie qui est dans l'avenir dans l'avenir brut qu'on n'a pas pu encore cultiver ou élever ou humaniser.

que se coloca nos versos do poema “*Merveille de la guerre*”
(Maravilha da guerra):

Lego ao futuro a história de Guillaume Apollinaire
Que esteve na guerra e soube estar por toda parte
Nas cidades felizes do interior
Em todo o resto do universo
Nos que morrem pisoteando em arames farpados
Nas mulheres nos canhões nos cavalos
No Zénith, no nadir nos 4 pontos cardinais
E no único ardor dessa vigília de armas
(APOLLINAIRE, 1965, p. 272, tradução nossa).⁴¹

41 Je lègue à l’avenir l’histoire de Guillaume Apollinaire / Qui fut à la guerre
et sut être partout / Dans les villes heureuses de l’arrière / Dans tout le reste
de l’univers / Dans ceux qui meurent en piétinant dans le barbelé / Dans les
femmes dans les canons dans les chevaux / Au Zénith au nadir aux 4 points
cardinaux / Et dans l’unique ardeur de cette veillée d’armes.

REFERÊNCIAS

APOLLINAIRE, Guillaume. *Alcools*. In: ADEMA, Marcel; DECAUDIN, Michel. (Org.) *Œuvres poétiques*. Paris: Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1965. p. 37-154.

APOLLINAIRE, Guillaume. *Álcoois: poemas* (1898-1918). Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Hedra, 2013

APOLLINAIRE, Guillaume. *Caligramas*. Introdução, organização e tradução de Álvaro Faleiros. 2ª ed. revista e ampliada. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial; Brasília: Editora da UNB, 2019.

APOLLINAIRE, Guillaume. *L'Esprit nouveau et les Poètes*. In: CAIZERGUES, Pierre; DECAUDIN, Michel. (Org.) *Œuvres en prose complètes II*. Paris: Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1991. p. 941-954.

APOLLINAIRE, Guillaume. *Méditations esthétiques. Les Peintres cubistes*. In: CAIZERGUES, Pierre; DECAUDIN, Michel. (Org.) *Œuvres en prose complètes II*. Paris: Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1991. p. 5-52.

ARAÚJO, Pedro Gabriel de Pinho. *O papel do escritor em Albert Camus*. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade de Brasília. Brasília, 2013.

BOSCHETTI, Anna. *La poésie partout: Apollinaire, homme d'époque (1898-1918)*. Paris: Seuil, 2001.

BURGOS, Jean; DEBON, Claude; DECAUDIN, Michel. *Apollinaire, en somme*. Paris: Honoré Champion Editeur, 1998.

CAMPA, Laurence; DECAUDIN, Michel. *Passion Apollinaire: la poésie à perte de vue*. Paris: Les Editions Textuel, 2004.

CHIANCA, Karina. *Guillaume Apollinaire: un renouvellement artistique*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.

CHIANCA, Karina. A poesia visual apollinariana: da estética da sensação às dimensões cubistas. *Lettres Françaises*, Araraquara: Editora da UNESP, n°20, 2019. p. 241-260.

COMPAGNON, Antoine. *La littérature, pour quoi faire?* Paris: Collège de France / Fayard, 2007.

FRANCASTEL, Pierre. *Art et technique aux XIX^{ème} et XX^{ème} siècles*. Paris: Les Editions de Minuit, 1956.

LENTENGRE, Marie-Louise. *Apollinaire: Le nouveau lyrisme*. Paris: Jean Michel Place, 1996.

NASCIMENTO FALLEIROS, Flávia. Pensamentos soltos sobre as *Meditações Estéticas* de Apollinaire, seguidos por sua tradução (trecho escolhido). *Lettres Françaises*, Araraquara: Editora da UNESP, n°20, 2019, p. 281-298.

VIART, Dominique; VERCIER, Bruno. *La littérature française au présent*. Paris: Bordas, 2008.

VIART, Dominique (Org.). *Ecritures contemporaines 10: nouvelles écritures de l'histoire*. Caen: Lettres Modernes Minard, 2009.

Doença, saúde e cosmovisão na poética de Jorge Luis Borges

Ramon Diego Câmara Rocha (UFRN)

Regina Simon da Silva (UFRN)

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Quando falamos de literatura, é inevitável falarmos sobre olhar para o outro. Afinal, o texto literário, por meio de seus inúmeros recursos de expressão verbal, nos permite entrever as cortinas do mundo que nos aproximam e nos distanciam daqueles que estão ou não em nosso horizonte de expectativa.

Nessa direção, o olhar para o outro, ao tempo em que olhamos para nós mesmos e para nossa atuação no mundo, é mediado pelo texto literário em um processo de compreensão do que nos cerca e nos atravessa. As formas de leituras do outro e de nós mesmos em relação a ele, no entanto, não são e nem poderiam ser homogêneas.

O processo de percepção é perpassado por diversas questões, a partir de quem observa. Limitações físicas, psíquicas, entre outras, são degraus para uma nova maneira de se compreender aquilo que permeia nossa existência. No que tange ao texto literário, aos seus criadores e seus leitores, isso não poderia, portanto, ser diferente.

Ao decorrer dos séculos, vários escritores e escritoras conheceram o universo da leitura a partir da doença. Flaubert, como bem nos disse Sartre na biografia escrita sobre o escritor realista, foi tido como *O idiota da família*, apresentando, desde cedo, ataques epiléticos na sua lida com as letras e os estudos, o

que o forçou a uma rotina de escrita exaustiva, para provar para si e para o mundo, que poderia traçar um caminho diferente do que a sociedade francesa previra para ele.

Bem antes dele, Homero, cujos boatos sobre sua existência e deficiência visual fizeram dele um dos nomes mais enigmáticos da história da literatura grega, já anunciara, uma forma peculiar de lidar com a palavra – no seu caso específico, ancorando-a ao procedimento de memorização – criando um novo formato de verso épico, que serviu de base para a composição de sua maior obra, *A Odisseia*, evocando imagens grandiosas, que perpassavam os limites da imaginação daqueles que ouviam as façanhas de Ulisses, herói de sua narrativa.

O fato é que cada escritor ou escritora que teve alguma limitação, fundindo perspectivas do adoecimento à percepção de mundo, elaborou novas formas de compreender a sua condição e a condição do outro, de maneira própria, unindo tais reflexões a um formato estético que lhe permitiu lidar com questões profundas na maneira como liam a realidade.

Dessa maneira, o presente capítulo não só almeja lidar com as questões que perpassam o processo de adoecimento e de interpretação do mundo, como compreender tal procedimento a partir da poética de um escritor cego, cujos universos ficcionais o fizeram ficar conhecido dentro e fora de seu continente.

Para isso, valer-nos-emos da vida e obra de um dos escritores fantásticos da América Latina, o argentino Jorge Luis Borges, cuja cegueira, advinda de uma herança genética, materializada pela figura do pai, que também sofreu a perda da visão, o direcionou a um olhar bifurcado da realidade, expondo não só as sombras das relações humanas, como valorizando a diluição do tempo e do espaço como grande luz a incidir sobre as discussões do século XX.

BORGES: A DOENÇA DO PAI E A BUSCA POR UMA HERMENÊUTICA DO MUNDO

Como disseram muitos estudiosos e leitores convictos da literatura borgeana, é fato que a infância, a adolescência e a fase adulta do autor em questão não passaram incólumes pelo seu processo de adoecimento. A composição de seus universos ficcionais tampouco pode ser lida sem que nos lembremos de uma infância em clausura, de uma adolescência entre cortinas e de uma velhice solitária, cujos cuidados da família com o escritor o conduziram à existência em meio aos livros e à biblioteca do pai, Isidoro Acevedo Borges.

Não por acaso o próprio patriarca quis para o filho, desde jovem, que ele buscasse compreender o mundo dos livros antes que seus olhos já não pudessem acompanhar a sua curiosidade, dando-lhe o conselho de que lesse de tudo que havia: filosofia, matemática, geografia, latim; bem como os clássicos da literatura inglesa e norte-americana, como podemos ver no trecho abaixo, em que uma das biógrafas de Borges nos explica sobre suas leituras e a importância do pai nesse contexto:

Ensinou ao filho três coisas: o poder da poesia, aceitar com estoicismo as desventuras físicas e buscar as explicações últimas na filosofia, ou melhor, nos diversos sistemas filosóficos. Quando Georgie (batizado assim, recém-nascido, pela avó inglesa) fez dez anos, o pai considerou oportuno e começaram a ler juntos fragmentos de Platão. (VÁZQUEZ, 1999, p. 26).

Foi a partir do livro que se deu, então, a primeira mediação entre sujeito e mundo, cujo momento cíclico de saída do mundo, entrada na ficção e, retorno ao mundo, deixa em aberto o processo de compreender-se mediante o discurso do outro, que se transporta para a linguagem. Dito isto, o que fica enquanto

registro não é tanto a compreensão do que se coloca em suspenso, do conteúdo apreendido, “mas a temporalidade da compreensão, o compreender-se-em-vista-de-algo enquanto compreender-se-como-algo” (GADAMER, 2010, p. 94).

Na década de 1920, quando a família retorna à Argentina, agora sem os cuidados excessivos com o jovem Borges, o escritor argentino destina-se a conhecer a cidade. O toque de sua bengala, que lhe auxiliava na lida com um chão de concreto nos arrabaldes de Buenos Aires e, a vista ainda em funcionamento, embora embaçada pelo aprofundamento de sua doença, trouxeram o autor para um encantamento sobre o mundo que o fizera perceber a realidade da cidade, bem como dos sujeitos que ali viviam, como uma atmosfera em ebulição.

Não é por acaso, portanto, que em 1923, ele publica seu primeiro livro de poemas, intitulado *Fervor de Buenos Aires*, em cujos poemas reside uma hermenêutica do encontro entre pessoas e territórios distintos, pelo processo de cruzamento com vivências singulares, com as quais o próprio Borges, enquanto criança, tivera tão pouco contato.

Nesse contexto, Buenos Aires recebia diversos imigrantes, que ajudaram na constituição de uma cidade multifacetada, composta de diversos falares, de diversas expressões que acabaram permeando os meios culturais, como nos diz a historiadora Beatriz Sarlo:

Os estrangeiros, ainda que não se agrupassem majoritariamente no centro da cidade, como sucedia até o início do século XX, podem ser vistos também ali. Por outro lado, seus filhos formam parte do contingente beneficiado pela taxa de alfabetização e escolaridade; muitos começam o trabalhoso caminho de ascensão através do capital e das inversões simbólicas. Ingressam nas universidades ou começam a disputar lugares no campo da cultura e nas profissões liberais.¹ (SARLO, 2003, p. 18, tradução nossa).

1 Los extranjeros, aunque ya no se agrupan mayoritariamente en el centro,

Nessa direção, o ouvido atento do escritor, como auxiliar de uma visão em vacilo, ajuda-lhe a perceber o acento de um sujeito em formação, o sujeito “*de las orrillas*”, ou de fronteira, que trocava o termo “*felicidad*” por “*felicidá*”, ou “*amistad*” por “*amistá*”, registro que foi colocado por escrito inclusive em um de seus contos mais famosos, intitulado “El hombre de la esquina rosada”, cujo seguinte trecho nos serve de base para tais afirmações:

A cachaça, a milonga, o mulheroio, um palavrão condescendente da boca de Rosendo, uma palmada dele num montão de gente e que eu procurava sentir como amizade: a questão é que eu estava feliz da vida. Pra mim tocou uma parceira das melhores pra acompanhar, que ia como que adivinhando minha intenção. O tango fazia o que queria com a gente e nos arrastava e nos perdia e voltava a nos ordenar e juntar. Naquela diversão estavam os homens, a mesma coisa que num sonho, quando de repente a música me pareceu aumentar, e era que já se embolava com ela a dos guitarristas do carro, cada vez mais perto.² (BORGES, 2012, p. 30, tradução de Davi Arrigucci Junior).

como sucedía hasta principios del siglo XX, son visibles también allí. Por otra parte, sus hijos forman parte del contingente beneficiado por el aumento de la tasa de alfabetización y escolaridad; muchos comienzan el trabajoso camino del ascenso a través del capital y las inversiones simbólicas. Ingresan a las universidades o comienzan a disputar lugares en el campo de la cultura y en las profesiones liberales.

2 La caña, la milonga, el hembraje, una condescendiente mala palabra de boca de Rosendo, una palmada suya en el montón que yo trataba de sentir como una amistad: la cosa es que yo estaba lo más feliz. Me tocó una compañera muy seguidora, que iba como adivinándome la intención. El tango hacía su voluntad con nosotros y nos arriaba y nos perdía y nos ordenaba y nos volvía a encontrar. En esa diversión estaban los hombres, lo mismo que en un sueño, cuando de golpe me pareció crecida la música, y era que ya se entreveraba con ella la de los guitarreros del coche, cada vez más cercano. (BORGES, 2012, p. 2). (Tradução de Davi Arrigucci Junior). Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/homem-da-esquina-rosada/>.

Esse conto, publicado em 1933, na coletânea intitulada *Historia universal de la infamia*, acabou antecedendo um dos acidentes que acelerariam o processo de cegueira de Borges. Em uma de suas viagens pela América Latina, em especial no Brasil, o corte provocado pela superfície de uma janela, faria o autor argentino figurar entre a vida e a morte, a partir de uma infecção causada acima do supercílio.

Tal infecção aprofundou a dependência de Borges, não só em relação à escrita de seus contos, poemas e ensaios que ele iria produzir dali em diante, como também em relação ao próprio processo de leitura, chegando a contratar alguns ajudantes para que estes pudessem ler pra ele, a exemplo do, ainda menino, Alberto Manguel:

[...] me perguntou se não poderia ler para ele durante as noites, sempre que eu não tivesse outra coisa para fazer, dado que sua mãe, que já havia completado noventa anos, se cansava com facilidade. Borges só pedia isso: a estudantes, a jornalistas que iam entrevistá-lo, a outros escritores.³ (MANGUEL, 2001, p. 8, tradução nossa).

Manguel, hoje escritor e ex-diretor da biblioteca nacional da Argentina, se no início não conhecia muito bem o seu contratante, começou a compreender, aos poucos, que a leitura naquelas condições teria, para Borges, outras significações. Não seria apenas um mero deleite, mas um processo hermenêutico de compreensão do mundo como uma engrenagem cíclica, em que a repetição do dito parece compor, com pequenas alterações, a diluição da ideia de temporalidade linear e contínua, estabelecendo uma fusão de horizontes entre aquele que lê e o que escuta “[...] quando a

3 [...] me preguntó si no podría ir a leerle por las noches, siempre que yo no tuviese otra cosa que hacer, dado que su madre, que había cumplido ya los noventa, se cansaba con facilidad. Borges solía pedirle esto casi a cualquiera: a estudiantes, a periodistas que iban a entrevistarlo, a otros escritores.

dimensão temporal sucessiva se entrecruza com a dimensão temporal cíclica na realização da leitura” (GADAMER, 2010, p. 124).

UM OLHAR ENTRE CORTINAS: O CONTATO COM O OUTRO E A BUSCA POR SAÚDE

As leituras realizadas por Borges, não por acaso, pareciam iluminar sua vida, ao tempo em que lhe permitiam, mediadas pela sua condição de cegueira e, pela pouca iluminação em seu apartamento, o contato com o outro e as diversas realidades possíveis, afinal, como nos relata Alberto Manguel: “Lembro-me do apartamento como um ambiente aconchegante, morno, e extremamente perfumado; tudo isso porque a insistente Fany mantinha o aquecimento muito alto e borrifado com água de colônia” (MANGUEL, 2001, p. 10. Trad. nossa).⁴

Essa perspectiva de leitor, que a cegueira permitia-lhe exercer pela mediação de outros, lançou, no autor, além do desejo de expansão da realidade na qual vivia, um sentimento de compreensão do real fundamentado na ficção, “As poucas estantes, no entanto, continham o essencial de suas leituras, começando pelas enciclopédias e os dicionários, grande orgulho de Borges”;⁵ era, então, entre os livros que ele parecia sentir-se livre de sua condição: “[...] ‘Adoro fazer de conta que não sou cego, que me cerco de livros como um homem que pode ver’”. (MANGUEL, 2001, p. 22, tradução nossa).⁶

4 “Recuerdo el departamento como un ámbito abrigado, tibio y sumamente perfumado; todo esto debido a que la insistente Fany mantenía la calefacción bastante alta y rociaba con *eau de cologne*”.

5 Las pocas estanterías, sin embargo, contenían lo esencial de sus lecturas, empezando por las enciclopedias y los diccionarios, gran orgullo de Borges.

6 ‘Me gusta hacerme cuenta de que no soy ciego, que me acerco a los libros como un hombre que puede ver’.

Não por acaso, em 1944, ele publica seu livro de contos mais inventivo, intitulado *Ficciones*; aqui, não só a leitura obtém lugar de destaque como os livros e os leitores parecem obedecer a outras leis. No conto que abre essa coletânea, intitulado “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, não só somos apresentados a geografias imaginárias, descobertas a partir dos livros e da leitura de universos fantásticos, como somos expostos às contradições de uma época moderna que, pelo calor de determinadas narrativas, como a do acirramento das fronteiras e dos limites da ideia de identidade, somos levados aos limites de nossa consciência.

Outros dois contos nessa mesma coletânea, também parecem dialogar concretamente com a realidade das leituras borgeanas, em que sujeitos parecem abrir seus olhos para o mundo a partir de uma cosmovisão fundada na leitura e nos livros. Para não nos alongarmos, eis dois deles, “Pierre Menard, autor del Quijote” e “Funes, el memorioso”.

No primeiro, temos a história de um leitor-autor de Quijote. Chama-se leitor-autor, pois é enquanto leitor que a condição de autor surge diante de uma vontade desse sujeito, chamado Menard, ou seja, a vontade de escrever “el Quijote”. Uma obra no século XX que, apesar de ter como referência a primeira, de Miguel de Cervantes, pretende ultrapassá-la, como o próprio personagem nos diz no trecho que segue:

Ser no século XX um novelista popular do século XVII o pareceu uma diminuição. Ser, de alguma maneira, Cervantes e chegar ao *Quijote*, o pareceu menos árduo – por conseguinte, menos interessante – que seguir sendo Pierre Menard e chegar ao *Quijote*, através das experiências de Pierre Menard.⁷ (BORGES, 2010, p. 44, tradução nossa).

⁷ Ser en el siglo XX un novelista popular del siglo XVII le pareció una disminución. Ser, de alguna manera, Cervantes y llegar al *Quijote*, le pareció menos arduo –por consiguiente, menos interesante– que seguir siendo Pierre Menard y llegar al *Quijote*, a través de las experiencias de Pierre Menard.

Aqui, o processo de leitura já implica o próprio processo de criação, como se leitor e autor se fundissem durante o percurso da leitura que se estabelece, mediando um tempo de entrada e reentrada no mundo e na linguagem que é mediada pela obra literária. Um jogo de luz e sombra que não só revela o leitor que se compreende em vista do que lê, como a obra que, quando lida, parece dizer mais sobre os mecanismos de interpretação do leitor do que sobre si mesma.

Já o segundo conto narra a história de Funes, um sujeito que mora nos arrabaldes de uma Buenos Aires em transformação e que acaba sofrendo um acidente, perdendo os movimentos das pernas. No entanto, com a perda de parte de sua mobilidade física, parece desenvolver outro dom, que lhe permite não só expandir seu processo de memorização das coisas no mundo como conseguir ver além da realidade aparente, ou seja, do que se mostra entre as cortinas do real. Como nos diz o narrador desse conto:

Nós, de relance, percebemos três copos em uma mesa; Funes, todos os rebentos e cachos e frutos que constituem uma videira. Ele conhecia as formas das nuvens do sul na madrugada de 30 de abril de 1882 e poderia compará-las [...]. (BORGES, 2010, p. 125, tradução nossa).⁸

Além disso, é importante frisar que, na maioria das narrativas de Borges – e isso se vê nos livros que já foram citados anteriormente –, aquilo que é narrado incorpora os discursos de outros, a exemplo do amigo de Menard que resgata seu inventário ou ainda do viajante que toma contato com Funes e decide contar essa história.

⁸ Nosotros, de un vistazo, percibimos tres copos en una mesa; Funes, todos los vástagos y racimos y frutos que comprende una parra. Sabía las formas de las nubes australes del amanecer del 30 de Abril de 1882 podía compararlas [...].

Ancorado nesses procedimentos narrativos, a imagem sobre o outro e sobre o mundo em que o outro habita é, quase sempre, resgatada do que se diz sobre o narrado. Assim, os discursos e seus intercâmbios de falas, de línguas, de textos, de referências espaço-temporais são colocados em suspenso no momento da narração. Assim sendo, “[...] os outros constituem dialogicamente o eu que se transforma dialogicamente num outro de novos eus” (FARACO, 2007, p. 106).

É assim que a diluição do tempo é engendrada em sua obra, estruturando-se sobre uma circularidade que nunca parece dar conta da totalidade do ocorrido, ou melhor, em que “a própria estrutura das histórias pode aludir à multiplicidade, nas formas de inclusão, reflexões e bifurcações, às vezes complicadas pela repetição cíclica” (BARRENECHEA, 1984, p. 29, tradução nossa).

Nessa interação com os outros, no conhecimento mediado pelas falas deles, Borges traz para sua obra uma condição de cruzamento entre o que se percebe e o que se deixa esconder, entre o que é dito e o que não é dito, que permeia sua literatura e que tem um fundamento físico e psíquico causado pela doença que carregou em vida. Nesse percurso, as fronteiras do real parecem ser invadidas pelas do imaginário, o mundo daquele que lê cruza-se com a leitura que é feita sobre o mundo, a partir de um olhar estranho a si mesmo. Pela força do discurso do outro, materializa-se, então, o que é percebido pela memória, transportando para a obra ficcional uma experiência que se dá a partir de um olhar entre cortinas.

9 “La estructura misma de los relatos puede aludir a la multiplicidad, bajo las formas de la inclusión, de los reflejos y de la bifurcación, complicada a veces con la repetición cíclica”.

DOENÇA, SAÚDE E COSMOVISÃO NA POÉTICA DE JORGE LUIS BORGES

Nessa direção, sua condição de cegueira o fez se aproximar dos livros e da literatura tanto como uma espécie de movimento em busca de saúde, como um encontro com aquilo que o preenche, que ilumina sua vida. Essas questões reverberam na sua produção, tal como o personagem do conto “La escritura de Dios”, que por meio de uma forma de escrita mágica consegue, enfim, enxergar o universo e suas idiossincrasias, ou pensando o livro enquanto objeto que comporta a complexidade do mundo, como ocorre em “El libro de arena”, em que um único exemplar parece conter os discursos de um universo inteiro.

Como nos esclarece Gilles Deleuze, falando-nos sobre as relações entre a vida e o fazer literário, ao fazer-se escritor enquanto se faz sujeito, “a doença não é processo, mas parada do processo [...]. Por isso, o escritor, enquanto tal, não é doente, mas antes médico, médico de si e do mundo. O mundo é o conjunto de sintomas cuja doença se confunde com o homem” (DELEUZE, 2011, p. 13).

Dessa maneira, podemos dizer que não só a condição física de Borges, com seu processo de cegueira congênita, atinge sua literatura, como o próprio tornar-se escritor, tomando contato com as mazelas do mundo, enchendo seus ouvidos das vozes dos outros, fez com que sua criação literária adquirisse um caráter de busca, pela compreensão de uma espécie de adoecimento, também, do mundo, afinal, nestes casos “A literatura aparece, então, como um empreendimento de saúde [...]. A saúde como literatura, como escrita, consiste em inventar um povo que falta, compete à função fabuladora de inventar um povo” (DELEUZE, 2011, p. 14).

Foi justamente na intenção de criar nações, planetas e povos que Borges viu uma forma de combater um adoecimento que ele

começara a sentir, não só no tocante ao processo de cegueira em si, mas em relação, também, a um mundo em desalinho. Assim, Borges atuou em expor um outro tipo de adoecimento, residente no seio do real, um adoecimento das certezas, dos caminhos aos quais seguir, bifurcados pela perspectiva moderna, pela rápida industrialização e pelo aceleração do tempo histórico.

Não por acaso, o teórico Jaime Alazraki (1990, p. 26, tradução nossa) nos fala sobre sua narrativa de difícil enquadramento, ou seja, dotada de uma expansão das contradições que partem do seio do real, lançando luz às sombras do mundo empírico. Afinal, “[...] Como definir algumas narrações de Kafka, Borges ou Cortázar, de indiscutível relevo fantástico, mas que prescindem dos gênios do conto maravilhoso, do horror da história fantástica ou da tecnologia da ficção científica?”¹⁰

Assim, construindo, no contraponto de um adoecimento da sociedade, seja na busca por saúde, coletiva e individual a partir do devir literário, o escritor argentino atuou em uma gama discursiva que nos conduzia sempre a um caminho labiríntico de textos que se imbricavam em outros textos, escritos que remetiam a outros escritos e discursos que eram compostos de outros discursos.

Esses procedimentos, compreendidos por Jaime Alazraki como uma nova roupagem do fantástico, se, por um lado, nos apresentava o caráter cosmopolita de um autor que viveu, por muito tempo, confinado ao seu lar, por outro, direcionava-nos a uma visão de mundo vasta, em que uma única fala, uma única língua parecia ser composta de inúmeras forças discursivas, de inúmeros posicionamentos, ora concordes, ora contraditórios, pensando a língua, bem como teorizou Bakhtin, enquanto cosmovisão, ou seja, na qual se apresenta “A vida direta da

10 [...] ¿cómo definir algunas narraciones de Kafka, Borges o Cortázar, de indiscutible relieve fantástico pero que prescinden de los genios del cuento maravilloso, del horror del relato fantástico o de la tecnología de la ciencia ficción.

linguagem em todas as demais esferas de sua aplicação” (BAKHTIN, 1997, p. 161)¹¹ e que, ainda segundo o mesmo teórico, “Esta participação ativa de cada enunciação define para o plurilinguismo¹² vivo o seu aspecto linguístico e o estilo da enunciação” (BAKHTIN, 2002, p. 82).

Tais assertivas nos auxiliam a dizer que não só uma perspectiva babilônica, em que a língua em si é composta de várias linguagens que a fundamentam e a movimentam como essa aplicação de vários formatos discursivos, entram na criação enquanto um projeto literário que encontra nos e pelos discursos dos outros, seu caráter de polissemia e ambivalência. Tudo isso compõe o material da língua daquele que nos narra; afinal, “é esse *em relação*, pelo qual o *eu* só existe *em relação* ao *outro*, e só assim pode se expressar, que configura a dinâmica da interação verbal/discursiva” (MOLON; VIANA, 2012, p. 147, grifo do autor).

É dessa forma que a cegueira, em Borges, não só fundamenta uma escrita que se dá a partir de um processo de escuta e incorporação de discursos de outros, como esse próprio processo de incorporação nos fala sobre uma busca por saúde, na criação literária, cujo fundamento do trabalho da linguagem, como uma cosmovisão labiríntica, atua enquanto procedimento de interpretação do mundo que o cerca, do qual ele só pode se aproximar reconhecendo o adoecimento e projetando uma possibilidade de saúde, mediada pela criação literária em devir.

11 “La vida directa del lenguaje en todas las demás esferas de su aplicación”.

12 Paulo Bezerra, tradutor de Mikhail no Brasil, pouco tempo depois, iria trocar a palavra “plurilinguismo” por “heterodiscurso”, por compreender que este conceito adequaria-se melhor às discussões acerca de um discurso que é constituído de forma não homogênea, tanto seu caráter estilístico-discursivo, quanto discursivo-ideológico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do que fora discutido até aqui, percebe-se como o escritor Jorge Luis Borges não só lidou com uma doença que lhe roubou a capacidade de enxergar, adquirida por meio de uma herança genética do pai, como ele transmutou sua escrita a partir de uma adequação de seu olhar para o mundo, a partir da escuta e da relação dialógica com os discursos do outro, que agora compunham também os seus próprios.

Nessa direção, as consequências do seu adoecimento físico, o motivaram a buscar, na literatura, uma espécie de saúde, por meio das leituras de obras, feitas por terceiros, como pela escrita de contos, ensaios, conferências, entre outros formatos escritos que, primeiro, seriam ditados pelo próprio autor, na busca por uma materialização do dito através das mãos de outrem.

O autor argentino transpôs, para o mundo dos livros, o intercâmbio de olhares e falas, a complexidade na formação de um quadro cultural da realidade que o cercou. Para isso, partiu de fabulações que foram, pela sua própria condição, mediadas pela oralidade, pela escuta e registro das falas dos sujeitos de fronteira, em uma Buenos Aires em ebulição, na década de 1920.

Essa mediação, esse contato com o outro, fez com que Borges acabasse incorporando, tempos depois, recursos como a intertextualidade, o cruzamento de discursos, a utilização de narradores na função de testemunha e, sobretudo, a construção de narrativas que se assemelhavam a labirintos, repletas de referências cruzadas sobre o sujeito que se fixava no centro da ação e os caminhos através dos quais ele poderia se mover.

Na escrita, a busca por uma saúde para lidar com o processo de adoecimento o levou, também, a um patamar de fundador de universos ficcionais em que sombras, espelhamentos, mundos imaginários e, tempos cíclicos em suspenso, anunciavam bem os mecanismos de percepção do autor argentino.

Por esses e outros motivos, doença e literatura, na literatura de Jorge Luis Borges, bem como em outros tantos casos de autores e autoras que citamos no início deste trabalho, não só se fundem no processo psíquico que motiva aquele que escreve, mas também medeiam, para o leitor, chaves de interpretação do mundo, trazendo, para o adoecimento de um mundo que precisa de narrativas, a criação literária como uma espécie de saúde, tanto para quem escreve como para quem lê. É justamente nessa direção que despertamos nosso olhar, por meio da doença, para aspectos antes ignorados pela percepção.

REFERÊNCIAS

ALAZRAKI, Jaime. ¿Qué es lo neofantástico? *Mester*, UCLA, v. 19, n. 2, p. 21-33, 1990.

BAKHTIN, Mikhail. Hacia una filosofía del acto ético. *De los boradores y otros escritos*. Trad. Tatiana Bubnova. San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini; José Pereira Júnior; Augusto Goes Júnior; Helena Spryndis Nazário et al. São Paulo: Ed. Hucitec, 2002.

BARRENECHEA, Ana Maria. *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1984.

BORGES, Jorge Luis. El hombre de la esquina rosada. In: BORGES, Jorge Luis. *Historia universal de la infamia*. Buenos Aires: Émecé, 2012.

BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Buenos Aires: Émecé, 2010.

BORGES, Jorge Luis. O homem da esquina rosada. In: BORGES, Jorge Luis. *História universal da infâmia*. Trad. Davi Arriguci Jr. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/homem-da-esquina-rosada/>. Acesso em: 23 dez. 2020.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2011.

FARACO, Carlos Alberto. O dialogismo como chave de uma antropologia filosófica. In: FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristóvão; BRAIT, Beth. *Diálogos com Bakhtin*. 4. ed. Curitiba: Editora UFPR, 2007.

GADAMER, Hans George. *A hermenêutica da obra de arte*. Trad. Marco Antonio Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

MANGUEL, Alberto. *Con Borges*. Buenos Aires: Delbosillo, 2001.

MOLON, Newton Duarte; VIANNA, Rodolfo. O Círculo de Bakhtin e a Linguística Aplicada. *Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso*, V.7. n. 2, 142-165. 2012. Disponível em: <https://dx.doi.org/10.1590/S2176-45732012000200010>. Acesso em: 23 dez. 2020.

SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica*: Buenos Aires 1920-1930. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.

VÁZQUEZ, Maria Esther. *Jorge Luis Borges: esplendor e derrota*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1999.

***A hundred days from now* de Steven Corbin: uma representação da tensão dialógica entre marcadores sociais de diferença e Aids**

Orison Marden Bandeira de Melo Júnior (UFRN)

Analisar um romance pelo viés dialógico significa compreendê-lo como um fenômeno cultural artisticamente organizado, um “fenômeno pluriestilístico, heterodiscursivo e heterovocal” (BAKHTIN, 2015, p. 27). Diante disso, analisar uma obra literária é compreender que o seu heterodiscurso social penetra a própria arquitetônica da obra, em que conteúdo, forma e material criam um todo indivisível (BAKHTIN, 2002), por meio do qual personagens se tornam ideólogos e suas palavras ideologemas, suas ações são ideologicamente destacadas e o próprio enredo organiza a revelação do heterodiscurso e das vozes sociais ideologicamente preenchidas (BAKHITN, 2015).

Vale lembrar que o termo ‘heterodiscurso’ foi utilizado por Bezerra na sua tradução do ensaio “O discurso no romance” (BAKHTIN, 2015), pois, segundo o tradutor, melhor contemplaria a ideia do termo russo *raznorétchie*, formado pela aglutinação de *raznii* (diferente, diverso) e *rietch* (discurso, fala, linguagem). Dessa forma, o termo *raznorétchie* está diretamente relacionado à diferença de sentidos, avaliações e

opiniões presentes em um discurso, uma fala ou uma linguagem (BEZERRA, 2015). Em Bakhtin, esse heterodiscurso social “traduz a estratificação interna da língua e abrange a diversidade de todas as vozes socioculturais em sua dimensão histórico-antropológica” (BEZERRA, 2015, p. 247), orquestradas pelo autor a partir do seu projeto estético-discursivo.

Dessa forma, uma análise dialógica da literatura não parte de pressupostos fixos do analista, já que ele não pode, segundo Bakhtin (2017a, p. 36), “excluir a possibilidade de mudança e até de renúncia aos seus pontos de vista e posições já prontos”. Isso significa que o analista precisa estar aberto a ouvir a obra, o seu heterodiscurso, a sua heterovocalidade, para, a partir dessa escuta compreensiva, ou, em outras palavras, ativo-dialógica, buscar perceber o trabalho do artista de isolar o conteúdo da vida, representá-lo a partir da sua própria refração, ou seja, do seu posicionamento axiológico diante do conteúdo, e de dar forma a esse conteúdo por meio de determinado material linguístico (BAKHTIN, 2002).

Ademais, é necessário destacar que esses elementos constituintes da obra, desde a escolha do material linguístico mais simples até a construção desse mundo ficcional, com narrador e personagens que falam e agem em determinado tempo e espaço, formam um todo arquitetônico que permite que essa obra seja compreendida como um enunciado concreto (BAKHTIN, 2015), ou seja, uma unidade de comunicação (BAKHTIN, 2016) discursivo-cultural. Como enunciado, portanto, ele também é um elo de comunicação (BAKHTIN, 2016) que dialoga não somente com o seu contexto de produção, como também com outros enunciados, quer literários ou não. Dessa forma, compreender o seu contexto não é só ter acesso a “informações adicionais” sobre a obra, mas compreender que a obra é um produto cultural de determinado grupo social de uma determinada época. É por essa razão que, para Bakhtin

(2017b, p. 11), a literatura “é parte inseparável da cultura, não pode ser entendida fora do contexto pleno de toda a cultura de uma época”.

Nessa esteira, Bakhtin propõe uma análise que parte de dois movimentos por parte do analista: conhecer o contexto da produção da obra, ou, em suas palavras, “como a compreendeu o próprio autor” (2017a, p. 40), para, num processo de extralocalização, trazer a obra para o tempo do analista e “atualizar” os seus sentidos – é a inclusão da obra no contexto do leitor, cocriador da obra. Esse segundo movimento é indispensável para o autor russo, pois se não é possível excluir essa primeira etapa, ou seja, estudar a obra fora da cultura de sua época, “é ainda mais nocivo fechar o fenômeno literário apenas na época de sua criação” (BAKHTIN, 2017b, p. 13). Para Bakhtin (2017b), é exatamente esse encontro dialógico de duas culturas (a cultura da obra/autor e a cultura do analista) que promove um enriquecimento dessas próprias culturas.

Pensar, portanto, nessa relação entre literatura e doença, proposta desta coletânea, é buscar compreender o processo estético de autores e autoras que buscaram representar diversos tipos de doenças, flagelos sanitários, pandemias etc., num mundo ficcional. No entanto, limitar essas obras apenas a essa representação é limitar o potencial artístico de seus criadores ou transformar a obra literária em um “manifesto sanitário”. Para Bakhtin, não se pode, “evidentemente, separar a poética das análises histórico-sociais, assim como não se pode dissolvê-las nestas” (2010, p. 41). Nesse sentido, é possível afirmar que a análise de uma obra não pode se limitar apenas ao seu conteúdo (axiológico), pois, levando em consideração o todo arquitetônico da obra, ela deve buscar compreender como o/a autor/a deu forma a esse conteúdo, orquestrou os discursos em torno dele, criou personagens, como centros de valores cujas vozes são ideogramas, e um enredo que organiza todo

esse complexo heterodiscursivo e heterovocal, buscando fazer sentido dentro da obra, em prol de uma coerência interna, e fora dela, em prol de uma significação social.

É a partir desse entendimento do objeto literário que eu gostaria de apresentar a obra *A hundred days from now* de Steven Corbin, último romance do autor, que morreu em 1995 de complicações da Síndrome da Imunodeficiência Adquirida (Aids). Deixou três romances, a saber, *No Easy Place to Be*, publicado em 1989, *Fragments That Remain*, publicado em 1993 e *A Hundred Days from Now*, publicado em 1994, além de vários contos que apareceram em diferentes coletâneas (ROWDEN, 2007). O enredo do romance *A hundred days from now* gira em torno de um casal gay (Dexter Baldwin e Sergio Gutierrez) soropositivo (HIV-positivo) que luta contra o desenvolvimento da Aids. Depois de vários tipos de tratamento, Sergio Gutierrez é submetido a um transplante de medula óssea que pode curá-lo ou evitar o progresso da doença. Cem dias são necessários após o transplante para que se saiba o resultado, daí o título da obra. No entanto, Sergio Gutierrez não responde ao tratamento de forma positiva e falece por complicações da Aids.

Busquei apresentar o resumo da obra a partir do centro desencadeador de conflitos, ou seja, a Aids, pois é a partir dela que conflitos relacionados a racismo, homofobia, homofobia internalizada, HIV e Aids fobia, machismo, entre outros, são representados na obra por meio do heterodiscurso social que a constitui. No entanto, antes de discutir alguns desses elementos estético-discursivos, faz-se necessário contextualizar a obra.

O romance *A hundred days from now* é publicado em 1994, e o seu enredo acontece entre os anos de 1989 e 1990. O narrador, sobre o qual tecerei comentários mais adiante, não explicita essa data, mas informa que, durante aquele período de 100 dias, Dexter liga a televisão e ouve a notícia do falecimento de Ryan White (CORBIN, 1994, p. 135), que foi um adolescente

hemofílico que havia contraído o vírus via transfusão de sangue. Sua morte aconteceu em 1990 (BECK-SAGUÉ; BECK, 2004), ano, portanto, da segunda parte do enredo. Como o casal havia passado a virada de ano juntos (CORBIN, 1994, p. 42) – antes dos cem dias –, conclui-se que o enredo se passa entre 1989 e 1990. O conhecimento sobre a data do enredo é importante para que o leitor possa perceber a atualidade do tema da obra, ou seja, um romance publicado em 1994, que narra uma trama que se passa em período próximo temporalmente ao ano da sua publicação.

Esse período (1989-1990) não é mais o da desinformação inicial que marcou o início da pandemia. Segundo a página “History of HIV and Aids overview” da organização Avert (2019), que foi fundada em 1986, sendo, portanto, uma das primeiras no mundo a disseminar informação sobre o HIV, seu tratamento e prevenção, foi em 1981 que apareceram casos de pneumonia pelo fungo *Pneumocystis carinii* (doravante PCP), que é, “frequentemente, a primeira infecção oportunista em indivíduos infectados pelo HIV” (BRASIL, 2006, p. 37). Segundo Highleyman (1998), a ocorrência de PCP apareceu nesse período entre homens gays, associada a uma disfunção do sistema imune, levando a doença a ser chamada de *Gay-related immune deficiency* (GRID), ou numa tradução livre, deficiência imunológica relacionada aos gays. Esse termo foi acompanhado por outros, como a praga gay (*gay plague*), a síndrome homossexual (*homosexual syndrome*), entre outros, que relacionavam a Aids diretamente com a comunidade gay nos Estados Unidos. Em 1982, a partir de diferentes pesquisas em que se verificou a presença do vírus entre homens e mulheres heterossexuais, hemofílicos, usuários de drogas etc., e devido à pressão de ativistas, o termo Aids passou a ser usado pelos centros de controle e prevenção de doenças – *Centers for Disease Control and Prevention* (CDC) (SCARCE, 1998), o

que não apagou o estigma da relação gay-Aids. Como exemplo, no Brasil, a doação de sangue por homens gays que tivessem tido relações sexuais com outro(s) homem(ns) nos últimos doze meses era proibida pela Resolução RDC nº 153/2004 e confirmada pela Resolução RDC nº 34/ 2014 da ANVISA e pela Portaria do Ministério da Saúde nº 158/2016. Essa restrição só foi revogada pela ANVISA por meio da Resolução RDC nº 399, de 7 de julho de 2020, após o STF ter declarado ser essa restrição inconstitucional no dia 8 de maio de 2020 (NEVES, 2020).

Ainda segundo a página “History of HIV and Aids overview” (2019), em 1989, ano em que o enredo se inicia, já havia, nos Estados Unidos, em torno de 100 mil pessoas com a Aids e em 1990, esse número subiu para 307 mil (esse era o número oficial, apesar de o número estimado ser em torno de um milhão). Diante disso, percebe-se que o tema escolhido pelo autor para a criação da sua obra era contemporâneo a ele e demandava conhecimento científico sobre a doença, seus sintomas e tratamento.

Pearl (2013) destaca que 1988 foi o ano que marca o início da chamada “literatura de Aids” (*Aids literature*), com a publicação da obra memorialista de Paul Monette intitulada *Borrowed Time: An Aids Memoir* e da coletânea de contos organizada por Edmund White e Adam Mars-Jones, intitulada *The Darker Proof*. Segundo a autora, até o final da década de 1980, a publicação da literatura de Aids era predominantemente produzida por autores gays ou sobre homens gays, com exceção do romance *At Risk* de Alice Hoffman, publicado em 1988, que narra a história de uma garota de 11 anos que desenvolve a Aids por meio de uma transfusão de sangue. Em 1990, segundo a autora, surge a primeira obra que tem, como palco de representação, a contração de HIV por meio do uso de drogas intravenosas, a saber, *Letters from a Little Girl Addict* de Rae

Shawn Stewart. No entanto, mesmo com o crescimento de obras da literatura de Aids a partir desse momento, em diversos gêneros literários, a grande quantidade de romances, peças teatrais e coleções de contos e poemas (e até de gêneros não literários como filmes), segundo Canning (2011), não consegue abranger, em suas representações, toda a diversidade das populações que são afetadas pela doença no que tange a espaços geográficos e a marcadores sociais de diferença, como etnia, orientação sexual, gênero e classe social.

Nesse sentido, Bell (2007) esclarece que a literatura afro-americana traz grande contribuição para essa discussão, pois a presença da Aids pode ser compreendida como parte de uma tradição literária que busca representar as calamidades sofridas por pessoas negras desde o período do sequestro de africanos e sua escravização em terras estadunidense. Dessa forma, segundo o autor, a maior parte da literatura afro-americana de Aids termina por se constituir um ato político (eu chamaria, com base em Bakhtin, de posicionamento axiológico), tendo em vista que os autores dessas obras de ficção declaram a sua condição sexual abertamente sem abdicar da sua condição de ser negro ou do seu lugar de pertença. Para Bell (2007), autores como E. Lynn Harris, James Earl Hardy, Samuel Delany e Essex Hemphill desafiam, portanto, a cultura/ideologia do silenciamento à qual muitos afro-americanos HIV-positivos estavam submetidos. Para o autor, portanto, a Aids na literatura afro-americana é uma forma de os/as escritores/as não somente mostrarem que estão atentos para a realidade da doença na sua comunidade, mas, também, de criarem arte em resposta a ela.

Apesar de eu ter encontrado, nas leituras que fiz sobre o tema Aids na literatura, uma veia mais “engajada” por parte dos críticos, vale destacar que, em Bakhtin, como já apontei anteriormente, conteúdo, material e forma se constituem em um todo arquitetônico, devendo, portanto, ser analisados de

forma relacional, ou seja, dialógica. Diante disso, o conteúdo relacionado a Aids, sexualidade e etnia na obra *A hundred days from now* (CORBIN, 1994) não é descartado, mas é percebido relacionalmente; em outras palavras, como estamos lidando com uma obra literária e não com um ensaio não ficcional sobre o tema, é necessário certo distanciamento por parte do analista para buscar entender como esse conteúdo ganhou forma artística a partir de determinado material linguístico que não é compreendido apenas com base em sua função linguístico-sistêmica, mas a partir do entendimento de que a língua é preenchida ideologicamente, ou seja, de valores sócio-históricos, tornando-se, assim, visão de mundo (BAKHTIN, 2015). Para Bakhtin, ainda, uma análise que abafa a forma para evidenciar apenas o conteúdo na sua orientação ética e prática da vida termina por ser uma “percepção não literária do romance” (2002, p. 58), pois termina se dedicando a uma discussão apenas do conteúdo e do conhecimento que ele produz.

A hundred days from now (CORBIN, 1994) foi publicado um ano antes da morte do próprio autor por complicações da Aids. Não quero cair aqui em um biografismo ingênuo, como Bakhtin (2018) o chama, ou seja, confundir o autor-criador, que é constitutivo da obra, com o autor-pessoa, ou seja, o escritor ou a escritora que vivem/viveram em um determinado tempo e espaço no mundo da vida. O autor russo esclarece que, em uma obra significativa e séria, o autor é antes de tudo o artista, aquele que “tem que ocupar imediatamente uma posição estética em relação à realidade extraestética do conhecimento e do ato, ainda que nos limites de sua experiência puramente pessoal e ético-biográfica” (BAKHTIN, 2002, p. 38). Dessa forma, o autor que se posiciona axiologicamente diante do conteúdo da obra deve, no momento da criação e antes de tudo, posicionar-se esteticamente em relação a ele, reconhecendo que pode até emprestar a uma personagem, como explica Volóchinov (2019,

p. 137), “uma parcela significativa do *páthos* do seu fardo individual”; mas, ao fazê-lo, esse *páthos* é socializado para que possa ganhar o status de importância social. Nessa esteira, a experiência de Steven Corbin deixa de ser sua e passa a fazer parte do mundo ficcional de *A hundred days from now*, com todas as suas complexidades, tensões, conflitos vividos por personagens (ideólogos) num mundo esteticamente criado a partir da linguagem (cosmovisão) que é usada para dar forma a esse conteúdo.

Diante dessa abordagem ao objeto literário, a compreensão da proposta estética de Corbin se inicia com a percepção da escolha que ele faz de um narrador em terceira pessoa, mas com foco na personagem afro-americana Dexter Baldwin. Mesmo com essa focalização, o narrador deixa clara a sua opinião em vários momentos da narrativa, como em “Mas Sergio estava preocupado, de forma tola, com o que a sua família pensaria sobre a presença de Dexter”¹ (CORBIN, 1994, p. 107, tradução nossa). Traduzi “*foolishly*”, o advérbio escolhido pelo autor, como “de forma tola”, mas há outras possibilidades de interpretação, como “estupidamente”, “de forma insensata”, etc., todas com um tom axiológico negativo, como de reprovação a Sergio Gutierrez pela sua postura diante da presença de seu namorado, Dexter Baldwin. É possível perceber, como será discutido mais adiante, que o narrador coaduna com o posicionamento de Dexter em relação a como Sergio lida com a sua homossexualidade. Como narrador em terceira pessoa, normalmente chamado de onisciente, as suas “verdades” passam a ser consideradas “menos parciais”; caso o narrador fosse o próprio Dexter, ninguém questionaria a parcialidade dessas “verdades”.

Outro procedimento formal escolhido pelo autor está relacionado com a configuração da obra em termos de sua divisão

1 But Sergio was foolishly preoccupied with what his family would think of Dexter’s presence.

em partes e capítulos. A obra se inicia com uma epígrafe de *Giovanni's Room*, o segundo romance de James Baldwin (1924-1987), autor afro-americano gay bastante conhecido pelos seus romances, contos, poemas, peças teatrais etc., e seu ativismo pelos direitos civis da população afrodescendente nos Estados Unidos. De forma bastante resumida, o romance, publicado em 1956, narra o conflito que o personagem David, noivo da personagem Hella, vive ao conhecer Giovanni, um atendente de um bar gay. A epígrafe é parte de uma fala de Jacques, um amigo gay de David, que o aconselha a não ter medo da sua relação com Giovanni: “‘Ame-o’, disse Jacques veementemente, ‘ame-o e deixe que ele o ame. Você imagina que alguma outra coisa debaixo do céu tem, de fato, importância?’”² (BALDWIN, 2001, p. 57, tradução nossa). Como o título da obra, como já mencionei anteriormente, está relacionado à resposta ao tratamento de Sérgio por meio de uma transfusão de medula óssea, ou seja, um título que não dá nenhuma pista sobre os conflitos relacionados com a homossexualidade, a epígrafe já aponta para o conteúdo da tensão encontrada na obra, a saber, a questão da homossexualidade/bissexualidade de David (*Giovanni's room*), que se assemelha, como discutirei mais adiante, com a questão da homossexualidade/bissexualidade de Sergio (*A hundred days from now*). Dessa forma, a epígrafe já aguça a curiosidade do leitor que conhece a obra de Baldwin para o conflito que se desenvolve no romance que ele iniciará a ler.

Após a epígrafe, o leitor passa a perceber que a obra é dividida em partes relacionadas às cidades onde o enredo se desenvolve. O número de capítulos de cada parte não é idêntico, devido aos eventos neles contidos: a primeira parte, intitulada “Los Angeles”, possui 17 capítulos, sendo o primeiro não numerado (0 + 1-16); a segunda é intitulada “Baltimore” e contém 10 capítulos (17-26); a terceira e última é intitulada “Los Angeles” e contém três

2 ‘Love him’, said Jacques, with vehemence, ‘love him and let him love you. Do you think anything else under heaven really matters?’.

capítulos, sendo o último não numerado (27-28 + 0). É possível perceber que, diante de várias escolhas que um autor pode fazer em relação à estrutura da obra, Corbin decidiu dividi-la em partes que pudessem enfatizar o espaço em que o enredo aconteceria: Los Angeles, a cidade em que Dexter e Sérgio se conhecem e passam a namorar; Baltimore, a cidade onde Sérgio faz o transplante de medula óssea e falece; e Los Angeles, a cidade a que Dexter volta para dar continuidade à sua vida, apesar de todos os fantasmas do passado. No entanto, é importante ressaltar que a numeração dos capítulos não se reinicia em cada parte, como se em cada cidade novos pequenos enredos fossem construídos; pelo contrário, a numeração em sequência indica que os conflitos representados na obra não cessam – mudam apenas de espaço.

Outro elemento formal interessante são os capítulos não numerados, pois podem até ser lidos de forma continuada; ou seja, se o leitor ler o primeiro capítulo e o último, ele estará lendo sobre o tempo presente de Dexter de forma contínua e coerente. O autor faz com que todos os outros 28 capítulos funcionem como um *flashback* (apesar de o tempo verbal usado pelo narrador em todos os capítulos estar no passado): Dexter e Sérgio se conhecem, passam a namorar, surgem os conflitos relacionados à homofobia da família de Sérgio, da sua homofobia internalizada, sua sexualidade, o desenvolvimento da Aids, a ida de Sérgio para Baltimore para tratamento, a HIV e Aids fobia da família de Sérgio, o retorno de Dexter para Los Angeles e o falecimento de Sérgio em Baltimore. O autor permite que o leitor, por meio do primeiro capítulo não numerado, inicie o seu conhecimento da trama, despertando o seu interesse pelo que deve ter acontecido para que esse primeiro capítulo se inicie com: “*VOCE O ABANDONOU... Você deu as costas a ele... Justamente quando ele mais precisava de você... as vozes sussurraram impiedosamente dentro da cabeça de Dexter, apontando dedos moralistas de acusação para ele*”³

3 “*YOU ABANDONED HIM... You turned your back on him... Just when he*

(CORBIN, 1994, p. 11, tradução nossa. Grifo do autor). De imediato, o leitor se assusta com o “grito” que inicia a obra, “*YOU ABANDONED HIM*”: o autor usa letras maiúsculas, que já dão o tom de ênfase; além disso, a oração é colocada em itálico, outro recurso de destaque. Há também o uso das reticências, um não dito que pode ser preenchido por outras vozes – talvez a própria voz do leitor que é chamado a responder a esse grito. O que está sendo gritado (o conteúdo) procura evidenciar o conflito que se desenvolverá durante toda a obra, e é essa imagem que o narrador busca construir: um Dexter angustiado pelas vozes que gritam em sua mente, acusando-o, “impiedosamente” (*mercilessly*), de abandonar alguém quando esse alguém mais precisava.

Será, claro, a continuação da leitura que permitirá que o leitor compreenda o cerne do conflito e como ele se relaciona com a questão da Aids. Faz-se necessário, portanto, apresentar os dois protagonistas, Dexter e Sergio, para perceber como, a partir de características dadas a eles pelo autor, os conflitos em torno da Aids e de suas sexualidades são orquestrados, para usar um termo de Bakhtin (2015). O autor constrói a personagem Dexter Baldwin como um roteirista (CORBIN, 1994) afro-americano de 35 anos (CORBIN, 1994), que frequentou a escola de cinema da *University of California, Los Angeles – UCLA* (CORBIN, 1994), onde, também, ministrou um curso introdutório de roteirismo (CORBIN, 1994). Para que pudesse comunicar-se com os parentes mexicanos de Sérgio, alguns dos quais não falavam inglês, o autor faz com que Dexter seja fluente em espanhol ao ponto de eles se maravilharem com a sua fluência na língua (CORBIN, 1994); além disso, o narrador informa que ele chegou a dar aula de espanhol no ensino médio (CORBIN, 1994).

Em termos da sua homossexualidade, o autor cria uma personagem aberta sobre a sua condição. O narrador é enfático

needed you most... the voices whispered mercilessly inside Dexter's head, pointing self-righteous fingers of accusation at him”.

ao afirmar que: “Todos na vida pessoal e profissional de Dexter, o que incluía seus pais e sua família e seus colegas de trabalho, sabiam que ele era gay”⁴ (CORBIN, 1994, p. 77, tradução nossa). É possível perceber que o narrador faz questão de elencar quem são esses “todos” e, para tal, utiliza um polissíndeto, ou seja, a repetição da conjunção “and”, que, segundo Quinn and Rathbun (2010), serve para enfatizar tanto a extensão de itens a serem enumerados quanto a distinção de cada item da lista. Em outras palavras, ao fazer o narrador utilizar essa figura retórica, o autor busca estabelecer uma verdade: todos, sem distinção, sabiam da orientação sexual de Dexter, o que marca uma das principais diferenças entre os protagonistas, como será esclarecido mais adiante. Entretanto, apesar dessa abertura em relação à sua sexualidade, o narrador o descreve como alguém inseguro e com baixa autoestima (CORBIN, 1994), que temia ser rejeitado pessoal e profissionalmente (CORBIN, 1994), levando-o a se considerar, segundo o narrador, um “viciado em aprovação”⁵ (CORBIN, 1994, p. 168, tradução nossa). É interessante notar o substantivo usado pelo autor (“*junkie*”), que não é o termo científico normalmente utilizado para um viciado (*addict*); segundo Dalzell e Victor (2010), o termo está relacionado diretamente ao viciado em heroína, mas por extensão, refere-se àquela pessoa que é “ferozmente” dedicada a uma atividade – no caso de Dexter, a atividade da busca pela aprovação.

O autor cria Sérgio Gutierrez, aquele que, no romance, terá o papel de namorado de Dexter, como um homem de 43 anos (CORBIN, 1994), nascido no México (CORBIN, 1994), mas residente nos Estados Unidos desde a sua adolescência, quando sua mãe americana se divorcia de seu pai mexicano. Sérgio tem um irmão gêmeo, Salvador, e com ele tornam-se donos de uma editora que

4 Everybody in Dexter’s life, personal and professional, including his parents and family and colleagues, knew he was gay.

5 approval junkie.

publica e distribui obras voltadas à educação bilíngue (CORBIN, 1994). Também fez um curso superior, como Dexter, e chega a dar aulas de história mexicana e chicana (Mexicana-Americana) na California State University, Los Angeles (CORBIN, 1994). De imediato, já é possível perceber que o autor pretendia estabelecer, entre os dois protagonistas, alguns laços de compatibilidade, como o fato de serem professores universitários e falantes do espanhol, apesar de Dexter ser afro-americano e Sergio, Mexicano, e de os dois estarem em classes sociais bastante diferentes, já que Dexter, como roteirista, precisava de trabalhos para a sua sobrevivência enquanto Sérgio tornou-se um empresário milionário. Outra semelhança entre os dois, apesar de os motivos serem diversos, é a ausência de autoestima: no caso de Dexter, o autor relaciona essa característica à ausência de uma figura paterna na sua infância, levando-o a sentir-se rejeitado; no caso de Sérgio, ela é o resultado direto de uma homossexualidade enrustida, decorrente, segundo o narrador, da sua cultura latina e criação católica: “uma homossexualidade enrustida, mesclada com a vergonha latino-americana e a culpa católica-romana caseiras, aumentada pela homofobia autoinfligida e autoaversão”⁶ (CORBIN, 1994, p. 57, tradução nossa). Traduzi o termo “*home grown*” como caseiras, pois o termo em inglês dá a ideia de algo que é cultivado em casa, no lar; no caso de Sérgio, de raízes mexicanas, o narrador declara que vergonha e culpa têm sua origem na cultura latino-americana e no catolicismo respectivamente. Nesse contexto, a homofobia internalizada em Sérgio é tão forte que o narrador esclarece que esse se torna um ponto de tensão entre eles, já que Sérgio ficava “fatuosamente paranoico”⁷ se alguém fizesse alguma relação amorosa entre ele e Dexter (CORBIN, 1994, p. 90, tradução nossa).

6 closeted homosexuality, laced with home grown Latin American shame and Roman Catholic guilt, augmented by self-inflicted homophobia and self-loathing.

7 fatuously paranoid.

Como é possível perceber, para criar duas personagens que se aproximam por características comuns e se afastam por questões identitárias (Dexter, um afro-americano gay aberto sobre a sua sexualidade; Sérgio, um mexicano gay enrustido e internamente homofóbico), o narrador cai em alguns estereótipos sobre a chamada “cultura latina”. Segundo Cashmore (2000, p. 194), estereótipo é “frequentemente definido como uma generalização excessiva a respeito do comportamento ou de outras características de membros de determinados grupos”. Para contextualizar essas generalizações, Dexter é apresentado como aquele que teve relacionamentos com vários homens latinos, o que parece dar a ele a “legitimidade” de tecer comentários genéricos sobre a família de Sérgio, estendendo-os a todas as culturas da América Latina. Segundo o narrador, a sua experiência lhe ensinou que homens que nasceram e cresceram na América Latina normalmente tinham um denominador comum: a bissexualidade (CORBIN, 1994). Dessa forma, a bissexualidade, segundo essa teoria do narrador, seria uma forma, no caso de Sérgio e de todos os latinos, de esconder a sua homossexualidade. De fato, para Prior (2018), a bissexualidade era/é vista, por vezes, como uma fase de transição em que a pessoa busca ter experiências com o “outro lado”, mas que, eventualmente, tomará uma decisão por identificar-se como heterossexual ou homossexual. Dyar e Feinstein (2018) referem-se às atitudes negativas em relação à bissexualidade como binegatividade (*binegativity*) e explicam que essa percepção negativa sobre pessoas bissexuais é de que seriam ou pessoas confusas sobre a sua orientação sexual, ou pessoas que estão, temporariamente, tendo diferentes experiências sexuais, ou ainda aquelas que estão em processo de negação em relação à sua verdadeira identidade homossexual. Essa terceira possibilidade é aquela que mais coaduna com a caracterização de Sérgio. O grande problema dessa caracterização, no romance, no entanto, é a relação estereotipada que é feita entre Sérgio e todos os homens latinos que se dizem bissexuais. Segundo o narrador, até o namorado anterior

de Sérgio, que é latino, é um “bissexual declarado”⁸ (CORBIN, 1994, p. 57, tradução nossa).

A despeito dessa estereotipagem, é possível perceber que o autor, ao criar personagens que compartilham traços comuns, mas, ao mesmo tempo, se opõem em temas tão sensíveis, como a sexualidade, busca mostrar que não é possível representar uma doença na literatura desvinculada dos falantes do romance, que são seres essencialmente sociais (BAKHTIN, 2015), compreendidos como centros de valores, e que vão, dessa forma, responder à doença de forma diversa.

Nesse sentido, a maestria do autor se revela, ao trazer para o romance, em meio a esses conflitos entre os protagonistas, o conhecimento científico sobre o desenvolvimento da Aids a partir da aparição de sintomas e do tratamento a que Sérgio foi submetido. Em relação aos sintomas e às complicações da doença, o narrador vai revelando cada um, no desenrolar do enredo, com seus nomes científicos e, às vezes, com alguma explicação sobre eles. O desenvolvimento desses sintomas se dá, no enredo, nessa ordem de aparição: aftas, Sarcoma de Kaposi, bronquite, diminuição de células T e PCP. Como Sérgio foi submetido a quimioterapia, radioterapia e transplante de medula óssea, o narrador aponta para vários efeitos colaterais, como dificuldade de micção e vômitos; além disso, em período próximo ao seu falecimento, adiciona que ele teve convulsão, disfunção renal e duas paradas cardíacas.

Em relação ao tratamento para o combate ao desenvolvimento da doença, o narrador revela que Sérgio estava tomando Azidotimidina - AZT, mas que mudou a medicação para Dideoxicitidina – ddI. Adiciona que ele autoaplicava injeções de interferon alfa e realizou, além da quimioterapia, radioterapia e transplante de medula óssea, transfusão sanguínea, terapia com plasma hiperimune, tratamento com pentamidina e diálise. Teve de fazer, ainda, uma tomografia computadorizada, testes neurológicos e chegou a ser entubado..

8 avowed bisexual.

Verifica-se que o autor combina, na fabricação desse mundo artístico, sintomas e tratamentos, ao mesmo tempo em que revela, por meio do narrador, os efeitos psicológicos presenciados em pacientes de Aids. No caso dos protagonistas, esses efeitos são acentuados devido aos conflitos que eles já travavam mesmo antes do desenvolvimento da doença em Sérgio. Segundo o narrador, para Dexter, esses conflitos eram inevitáveis. Ele adiciona que “sua união complicou-se mais ainda e foi ofuscada por uma doença terminal que se abateu sobre eles depois que se apaixonaram”⁹ (CORBIN, 1994, p. 101, tradução nossa). O autor utiliza a voz passiva, nessa oração, para mostrar a força do agente, ou seja, a doença terminal, que complica e ofusca a sua união, já ameaçada, como busquei mostrar, pelas incompatibilidades relacionadas, em especial, à questão da abertura sobre a sexualidade. Como é percebido no enredo criado pelo autor, ou seja, o palco que organiza o heterodiscurso social e as ideologias nele contidas, que representa “os falantes e seus universos ideológicos” (BAKHTIN, 2015, p. 164), a abertura sobre a sexualidade não está relacionada apenas à aceitação da identidade sexual de cada personagem, mas, diante da doença, significa a abertura sobre a doença, a presença ou não do namorado no hospital durante o tratamento, as tomadas de decisão, a relação com a família do doente, com os médicos, os enfermeiros, bem como a própria presença do namorado durante o funeral.

Por fim, *A hundred days from now* não é apenas uma literatura de Aids; é, em primeiro lugar, uma literatura humanista que busca representar os conflitos de seres sociais que vivem em um mundo representado, que não pode ser confundido, claro, com o mundo que representa (BAKHTIN, 2018). Entretanto, para o autor russo, há uma ligação indissolúvel entre eles, uma interação, uma troca permanente, pois “A obra e o mundo nela representado

9 their union was further complicated and overshadowed by a terminal illness that had swooped down upon them after they had fallen in love.

entram no mundo real e o enriquecem e o mundo real entra na obra e no mundo representado tanto no processo de sua criação como no processo de sua vida subsequente” (BAKHTIN, 2018, p. 231). Diante disso, para criar essa ligação indissolúvel com a vida, a maestria do autor se torna evidente, não apenas pela representação da Aids em uma obra ficcional, com todo o conhecimento científico que demandou, mas também pela humanização do tema, trazendo, ao palco da obra, não seres fixos, imutáveis, mas seres inacabados, em constantes conflitos. Segundo Bakhtin (2019, p. 107), “um dos temas internos basilares do romance é precisamente o tema da inadequação da personagem ao seu destino e à sua situação”. Isso criou, no romance analisado, a possibilidade de o leitor ver, nos protagonistas, não seres heroicos perfeitos, mas seres nos quais “sempre restam potencialidades não realizadas e exigências não atendidas” (BAKHTIN, 2019, p. 107).

Em segundo lugar, essa humanização do tema da Aids em *A hundred days from now* trouxe uma melhor percepção da própria realidade por parte do leitor, tornando-o, dessa forma, mais humano, ao refletir, também, sobre o contexto do HIV e da Aids no Brasil contemporâneo. Finalizo, portanto, este ensaio com as palavras de Bezerra, segundo o qual “[...] a arte de ficção permite apurar nossa percepção do real e nossa capacidade de transcendê-lo como resultado do efeito estético, pondo-nos em diálogo e comunhão com ele e superando nossos próprios limites como decorrência desse diálogo e dessa comunhão” (2015, p. 249).

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. “O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária”. In: BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora F. Bernardini et al. 5.ed. São Paulo: Hucitec; Annablume, 2002. p. 13-70.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução, notas e prefácio de Paulo Bezerra. 5.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance I: a estilística*. Tradução, prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015. p. 19-241.

BAKHTIN, Mikhail. “Os gêneros do discurso”. In: BAKHTIN, Mikhail. *Os gêneros do discurso*. Organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016. p. 11-69.

BAKHTIN, Mikhail. “Fragmentos dos anos 1970-1971”. In: BAKHTIN, Mikhail. *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas*. Organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2017a. p. 21-56.

BAKHTIN, Mikhail. “A ciência da literatura hoje: (resposta a uma pergunta da revista *Novi Mir*)”. In: *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas*. Organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2017b. p. 9-19.

BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo*. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2018.

BAKHTIN, Mikhail. “O romance como gênero literário”. In: BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance III: o romance como gênero literário*. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2019. p. 65-111.

BALDWIN, James. *Giovanni's room*. London: Penguin Books, 2001.

BECK-SAGUÉ, Consuelo; BECK, Caridad. *HIV and Aids*. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2004.

BELL, Chris. "Aids". In: SAMUELS, Wilfred. (ed.). *Encyclopedia of African American literature*. New York, NY: Facts On File, Inc., 2007. p. 8-10.

BEZERRA, Paulo Victor. "Breve glossário de alguns conceitos-chave". In: BAKHTIN, Mikhaïl. *Teoria do romance I: a estilística*. Tradução, prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015. p. 243-249.

BRASIL. Ministério da Saúde. Secretaria-Executiva. Secretaria de Vigilância em Saúde. *Glossário temático: DST e Aids*. Brasília: Editora do Ministério da Saúde, 2006.

CANNING, Richard. "The literature of Aids". In: STEVENS, H. (ed.). *The Cambridge companion to gay and lesbian writing*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. p. 132-147.

CASHMORE, Ellis et al. *Dicionário de relações étnicas e raciais*. Tradução: Dinah Kleve. São Paulo: Summus, 2000.

CORBIN, Steven. *A hundred days from now*. Boston: Alyson Publications, Inc., 1994.

DALZELL, Tom; VICTOR, Terry (ed.). *The Concise New Partridge Dictionary of Slang and Unconventional English*. New York; London: Routledge: Taylor & Francis Group, 2010.

DYAR, Christina; FEINSTEIN, Bryan A. "Binegativity: Attitudes Toward and Stereotypes About Bisexual Individuals". In: SWAN, D. Joye; HABIBI, Shani (ed.). *Bisexuality: Theories, Research, and Recommendations for the Invisible Sexuality*. Cham, Switzerland: Springer International Publishing, 2018. p. 95-111.

HIGHLEYMAN, Liz. "Pneumocystis carinii Pneumonia (PCP)". In: SMITH, Richard (ed.). *Encyclopedia of Aids: A Social, Political, Cultural, and Scientific Record of the HIV Epidemic*. Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 1998. p. 576-580.

“History and Aids overview”. In: *Avert*: Global information and education on HIV and Aids. Brighton, UK, 10 out. 2019. Disponível em: <https://www.avert.org/professionals/history-hiv-Aids/overview>. Acesso em: 02 jan. 2021.

NEVES, Úrsula. “Anvisa revoga restrição de doação de sangue por homossexuais”. In: *PEBMED*, 2020. Disponível em: <https://pebmed.com.br/anvisa-revoga-restricao-de-doacao-de-sangue-por-homossexuais/>. Acesso em: 09 jan. 2021.

PEARL, Monica. *Aids literature and gay identity: the literature of loss*. New York: Routledge, 2013.

PRIOR, Emily. “Introduction”. In: SWAN, D. Joye; HABIBI, Shani (ed.). *Bisexuality: Theories, Research, and Recommendations for the Invisible Sexuality*. Cham, Switzerland: Springer International Publishing, 2018.p. ix-xiv.

ROWDEN, T. “Corbin, Steven (1953–1995)”. In: SAMUELS, Wifred. (ed.). *Encyclopedia of African American literature*. New York, NY: Facts On File, Inc., 2007.

QUINN, Arhtur; RATHBUN, Lyon. “Polysyndeton”. In: Enos, Th. (ed.). *Encyclopedia of rhetoric and composition: communication from ancient times to the information age*. New York; London: Routledge: Taylor & Francis Group, 2010.

SCARCE, Michael. “GRID (Gay-Related Immune Deficiency)”. In: SMITH, Raymond (ed.). *Encyclopedia of Aids: A Social, Political, Cultural, and Scientific Record of the HIV Epidemic*. Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 1998.

VOLÓCHINOV, V. A palavra na vida e a palavra na poesia: para uma poética sociológica. In: VOLÓCHINOV, V. *A palavra na vida e a palavra na poesia: ensaios, artigos, resenhas e poemas*. Organização e tradução de Sheila Grillo e Ekaterina V. Américo. São Paulo: Editora 34, 2019. p. 109-146.

Uma prova qualificante: a queimadura da mão que escreve

Carlos Eduardo Galvão Braga (UFRN)

À GUISA DE ABERTURA

Gustave Flaubert é um escritor obcecado pela mão (BEM, 2016, p. 24), essa extremidade preênsil do corpo do animal humano que o filósofo Immanuel Kant via como um segundo cérebro. Obcecado pela mão e por esses produtos singulares da sua atividade que são os manuscritos. Flaubert conservou zelosamente os seus, em sua maioria, e os amou com “uma espécie de fetichismo”, a ponto de querer levá-los para o túmulo, “como faz um selvagem com seu cavalo” (LE CALVEZ, 2017, p. 706). O símile é esclarecedor: escritor e manuscrito são indissociáveis porque a relação dos dois é de complementaridade, sob o signo de uma liberdade livre – a do selvagem. Em seguida à expressão desse desejo que se sobrepõe à própria ideia da extinção material do sujeito, escreve ele: “Foram essas pobres páginas que me ajudaram, de fato, a cruzar a extensa planície” (FLAUBERT, 1980, p. 66). O manuscrito autógrafo, tal como o concebe o “*homme-plume*!” Gustave

1 “*Homme-plume*” (homem-pena): com esta expressão bem-humorada, Flaubert se autodefine em 31 de janeiro de 1852, aos trinta anos, numa carta a Louise Colet, sua namorada e também escritora: “Eu sou um homem-pena. Sinto através dela, por causa dela, em relação a ela, e muito mais com ela” (FLAUBERT, 1980, p. 42). Neste termo, que sintetiza o que Flaubert havia escrito sobre si mesmo em cartas anteriores, a Louise e a

Flaubert, é, como se vê, não apenas extensão, mas também parte ativa, substantiva, integrante, do corpo fenomenal² do escritor. Integrante, como se diz dos termos de uma oração, ou das vísceras do corpo animal. E um lugar habitável, onde o mundo acaba sempre por fazer algum sentido. Bem ao contrário, tantas vezes, do que se dá fora de seus limites.

Não há, portanto, solução de continuidade entre o corpo do homem-pena, a mão com a qual ele escreve, a pena e o espaço da página que seu corpo penetra e vai ocupando, espalhando-se nele, ao mesmo tempo em que se constitui a si próprio, crescendo-se do corpo do texto a que a pena vai dando forma. O manuscrito dá visibilidade a esse corpo a corpo, ou corpo em corpo, tornando legível, e inteligível, para o próprio enunciador, a agonia (em seu sentido etimológico) inerente à peleja por assim dizer interminável que caracteriza, no caso de Flaubert, sua prática do “*style*”. De um modo geral, com o cipoal mais ou menos cerrado de suas rasuras, as idas e vindas da enunciação, registradas nele, o manuscrito é o lugar da “luta mais vã”, descrita por Drummond no poema “O lutador”. Essa continuidade orgânica, essa desejada fusão (ser homem e pena, simultânea e completamente) entre o corpo do enunciador e o corpo do seu enunciado, ajuda a entender o apego de Flaubert à materialidade dos seus manuscritos.

outros correspondentes, permanece legível para os leitores do século XIX, como observou Yvan Leclerc, a referência ao pássaro. Flaubert sentia seu instrumento de trabalho – a pena de ganso – como elemento de seu corpo fenomenal. Era, à sua maneira, um homem-pássaro: um escritor.

2 “Na filosofia de Merleau-Ponty, o ‘corpo próprio’ ou ‘corpo fenomenal’, distinto do ‘corpo objetivo’, corresponde ao corpo que a um só tempo é ‘eu’ e ‘meu’, no qual me apreendo como exterioridade de uma interioridade ou interioridade de uma exterioridade, que aparece para si próprio fazendo aparecer o mundo, que, portanto, só está presente para si próprio a distância e não pode se fechar numa pura interioridade”. (DUPOND, 2010, p. 12).

Não se conhece a forma das mãos do escritor. Quando Flaubert morreu, em 8 de maio de 1880, vitimado por uma congestão cerebral (ou por um surto epiléptico, de acordo com seu amigo, o naturalista Georges Pouchet), suas mãos se contraíram de tal maneira que, horas depois, não foi possível moldá-las, como queria sua sobrinha Caroline.

UM TANTO DE BIOGRAFIA, OUTRO TANTO DE FICÇÃO

Filho do doutor Achille-Cléophas Flaubert, renomado professor de medicina e chefe do serviço de cirurgia do *Hôtel-Dieu* de Ruão, o hospital principal da cidade, Gustave Flaubert adquiriu, desde a infância, certa (inquietante) familiaridade com a doença, a decadência física e a morte. Morando com a família num anexo do hospital, ele e a irmã Caroline costumavam, a título de distração, pôr-se na ponta dos pés para olhar os cadáveres do anatômico. Numa carta, ele rememora o vaivém das moscas entre aqueles cadáveres e as flores do jardim que separava do *Hôtel-Dieu* a residência funcional do doutor Flaubert. Cedo, ele se viu confrontado à violência do que resiste à compreensão – o sofrimento e a morte de pessoas queridas: o pai e a irmã, entre janeiro e março de 1846; seu amigo Alfred Le Poittevin, a “metade da [sua] alma” (FLAUBERT, 1992, p. 225), em 1848. Mais tarde, nos anos 1870, ele viu morrer a mãe e diversos amigos: Louis Bouilhet (a quem *Madame Bovary* foi dedicado), Jules de Goncourt, George Sand, Théophile Gautier. Seu dia a dia foi marcado pela presença constante da doença: distúrbios neurológicos associados à epilepsia, os sintomas próprios da sífilis e a depressão que o acometeu de modo mais intenso em seus últimos anos de vida. Pode-se atribuir a essa proximidade da doença e da morte o pessimismo de Flaubert e o olhar negativo que ele dirige ao seu tempo (LE CALVEZ, 2017).

De 1841 a 1843, o jovem Gustave Flaubert estudou (na verdade, fingiu estudar) Direito em Paris, sem o menor entusiasmo pela ciência jurídica, para dizer o mínimo³; apenas para satisfazer a vontade do pai. Foi certamente na capital, e por essa época, que Flaubert contraiu uma sífilis “cuja origem se perde na noite dos tempos”, e na qual ele chega a reconhecer, sem nenhum fundamento científico, a causa provável da sua “doença nervosa” (FLAUBERT, 1992, p. 1166). Assim como Baudelaire, Maupassant e os irmãos Goncourt, entre tantos outros de seus contemporâneos, Flaubert pertence ao “clube aberto dos escritores sífilíticos” do século XIX. Doença contagiosa, ainda mal conhecida naquela época, a sífilis, ao contrário da epilepsia e da *Aids* um século e meio mais tarde, “parece menos um estigma do que o sinal de uma vida sexual desenfreada” (LE CALVEZ, 2017, p. 1112). Sua doença neurológica (epilepsia, como acreditam muitos médicos; neurose, segundo Sartre) assinala, depois de uma breve prorrogação, o término da sua primeira temporada parisiense e – para sua alegria – o abandono de seu curso universitário. Daí por diante, Flaubert estará livre para se dedicar integralmente a seu “velho amor”, à sua “mesma ideia fixa: escrever” (FLAUBERT, 1992, p. 94).

Na noite de 1º de janeiro de 1844, aos vinte e dois anos, voltando de Deauville e a caminho de Ruão, sua cidade natal, na Normandia, Flaubert sofreu seu primeiro ataque epiléptico (ou epileptiforme). Ele mesmo conduzia o *cabriolé*⁴ no qual

3 “O mugido dos bois é, seguramente, mais literário do que as aulas dos professores de direito”, escreve o jovem Gustave à sua irmã Caroline em carta de 21 de julho de 1842; *Corr.*, I, 115. Todas as referências às cartas de Flaubert feitas neste capítulo remetem aos dois primeiros tomos da edição que Jean Bruneau organizou para a editora Gallimard, na coleção da Bibliothèque de la Pléiade: *Correspondance*, tome I (janvier 1830 à juin 1851), 1992; *Correspondance*, tome II (juillet 1851 – décembre 1858), 1980. Salvo indicação contrária, as traduções são minhas.

4 *Cabriolé*, veículo há muito fora de circulação, frequente nas ruas e nos romances do século XIX, é, informa Houaiss (2007, p. 547), uma “carruagem

viajava com seu irmão mais velho, Achille, médico, o qual, receando que ele estivesse morto, conseguiu fazê-lo recuperar os sentidos à custa de repetidas sangrias, procedimento comum na medicina daquela época. Maxime Du Camp, amigo de Flaubert desde 1843, relatou, cerca de quarenta anos mais tarde, com as inevitáveis imprecisões da memória (enganou-se quanto ao local), o acidente neurológico que lhe foi narrado, no calor da hora, por um Gustave assustado e convalescente:

Uma noite, eles saíram juntos num *cabriolé* que o próprio Gustave conduzia. A noite era escura; nas proximidades de Bourg-Achard, no momento em que um carroceiro passava à esquerda do *cabriolé*, avistando-se ao longe, à direita, as luzes de uma estalagem isolada, Gustave foi abatido e caiu. Seu irmão o sangrou ali mesmo, esperando, sem crer muito nisso, ter sido testemunha de um acidente que não viria a se repetir. Outras crises sobrevieram: quatro, na semana seguinte. (DU CAMP, 1994, p. 199. Grifo nosso).

Numa carta a Louise Colet, quase dez anos depois, Flaubert, então às voltas com a escrita de *Madame Bovary*, recorda com emoção e certa solenidade sua primeira crise epiléptica e as circunstâncias em que ela ocorreu:

Ontem, partimos de Pont-l'Évêque às 8 ½ da noite, numa escuridão tão fechada que não se via nem as orelhas do cavalo. A última vez que eu passei por ali foi com meu irmão, em janeiro de 44, quando desabei, como que fulminado por uma apoplexia, no fundo do *cabriolé* que eu mesmo guiava, e durante dez minutos ele pensou que eu estivesse morto. – Foi numa noite mais ou menos igual a esta. Reconheci a casa em que ele me sangrou, as árvores em frente, e,

pequena, leve e rápida, de duas rodas, capota móvel, e movida por apenas um cavalo”.

maravilhosa harmonia das coisas e das ideias, naquele exato momento um carroceiro passou também à minha direita, como há quase dez anos, às 9 horas da noite, quando eu me senti subitamente arrastado por uma torrente de chamus [...]. (FLAUBERT, 1980, p. 423. Grifo nosso).

Em agosto de 1846, Flaubert atribui a “acontecimentos exteriores” – a primeira crise de sua doença neurológica, o acidente de que resultou a queimadura da sua mão direita, e, certamente, as mortes, nos primeiros meses daquele ano, do pai e da irmã – o papel de um divisor de águas na sua história pessoal, pondo termo à sua “vida ativa, apaixonada, comovida, repleta de sobressaltos contraditórios, de sensações múltiplas”, e delimitando, daí por diante, “duas existências bem distintas” (FLAUBERT, 1992, p. 322). Essa linha divisória, ao mesmo tempo real e imaginária, tecida de enigmas, influi decisivamente, com seu poder ambíguo de separação e corte, mas também de sutura e possível junção, na vida imaginária do jovem escritor. A tal ponto que a “franqueza cínica” de que o acusa Louise Colet naquele mês de agosto pode lhe parecer coisa que “se deu na alma de outro homem”, reconfigurado agora como objeto de contemplação para o que tomou seu lugar: “Este que vive agora e sou eu limita-se a contemplar o outro que está morto” (FLAUBERT, 1992, p. 322).

Ao rememorar, quase uma década mais tarde, o acidente que podia ter custado a vida ao “primeiro” Flaubert em 1844, de que maneira o “segundo” refere-se a ele? Pode-se imaginar a emoção que este último sentiu na noite de 1º de setembro de 1853, ao ser impelido a viver outra vez, não a sua primeira crise de epilepsia, mas as circunstâncias em que se deu essa crise, bem como a coreografia mediante a qual ela se manifestou. Circunstâncias e coreografia⁵ são elementos que a memória

⁵ Coreografia que inclui, naturalmente, a própria doença na sua forma visível,

retém, algumas vezes em detrimento da ocorrência principal, e sem os quais não seria possível a rememoração da cena de que elas participam. O cotejo dos dois relatos – o de Maxime Du Camp e o de Flaubert – evidencia, se excetuarmos o engano de Du Camp, a concordância entre eles, o que reforça a credibilidade de ambos; afinal de contas, foi através do seu amigo que Du Camp tomou conhecimento do episódio.

É, portanto, na qualidade de sobrevivente e “segundo” narrador que Flaubert, vivendo então plenamente uma nova existência – a do *homme-plume* –, faz a Louise Colet, em 2 de setembro de 1853, o relato da cena vivida por ele na noite da véspera, cena que reportou suas emoções a outra noite, remota e “mais ou menos igual” à de janeiro de 1844, ambas anteriores à luz elétrica, envoltas num breu que por vezes suscita o medo e outras fantasmagorias. O que Flaubert percebeu, ao aproximar um do outro esses tempos distintos, pertencentes um e outro ao fluxo mental da duração, foi a “maravilhosa harmonia entre as coisas e as ideias”, configurada pela passagem repentina de um carroceiro em cujos traços, indistintos na escuridão fechada e vistos de relance, Flaubert pode ter pressentido, de maneira obscura, os de um coreógrafo invisível, autor das duas cenas – a originária e, quase dez anos mais tarde, a que promoveu seu “retorno”. Em seu relato, a harmonia atua como fator de composição; a reescritura da cena originária, que ele havia descrito a Du Camp em 1844, implica transfiguração do sentido: ficção procedente do imaginário pessoal do escritor, que fecunda o episódio passado e, ao mesmo tempo, é fecundado por ele. Ficção intermédia, de mão dupla, mostrando que, se as duas existências de Flaubert podem lhe parecer “bem distintas” uma da outra, nada têm de estanques.

observável, exterior. No Brasil, o termo “batedeira”, um dos sinônimos informais de “epilepsia”, denota o aspecto coreográfico da crise pela qual ela se manifesta.

Flaubert se referiu mais de uma vez, nas suas cartas, ao modo como se manifestavam seus surtos epilépticos. Ao paroxismo dos ataques, repentinos e brutais, seguia-se um estado de prostração e uma imensa fadiga. Como o sublinha Le Calvez (2017, p. 309), Flaubert era então invadido por um sentimento de deliquescência e de morte iminente: “a consciência”, escreve o escritor, “desaparece junto com o sentimento da vida. Tenho certeza que sei o que é morrer. Senti muitas vezes, nitidamente, minha alma fugir de mim, assim como se sente o sangue escorrer, na sangria, pela abertura de uma incisão” (FLAUBERT, 1980, p. 219).

A MÃO DA OBRA

O acidente de que resultou na queimadura (de segundo ou de terceiro grau) da mão direita de Flaubert, a mão com a qual ele escrevia, deve ser compreendido em função daquela “escala das temperaturas” que, como mostrou Starobinski (1983), explícita de diversas maneiras a presença do corpo na escrita de *Madame Bovary*. Mas também existe, na vida de Flaubert, em seu cotidiano de escritor, como se pode verificar pela leitura das suas cartas, uma escala de idêntica natureza, equivalente, no plano da “*bio/grafia*”⁶, à que o crítico suíço estudou no âmbito da ficção. Ao ideal estético a que o *style* conduz, corresponde desde sempre, em Flaubert, na esfera da atividade que deve permitir alcançá-lo, e da vida compatível com tal atividade, um ideal térmico, legível nas suas cartas dos anos 1840. Trancado em seu local de trabalho, vivendo como um urso, entre livros,

6 “*Bio/grafia*”, termo proposto por Maingueneau (1993, p. 46), é noção de mão dupla, podendo ser percorrida “nos dois sentidos: da vida para a *grafia*, ou da *grafia* para a vida”. A relação entre a obra e seu criador é de interdependência: se a existência do criador decorre em função da obra realizada, em via de realização ou por vir, a obra se alimenta daquela existência habitada por ela.

espiaando o mundo (o rio Sena, em primeiro plano) pela janela, e bem aquecido – é assim que ele gosta de escrever:

Minha doença [a epilepsia] teve, de qualquer maneira, a vantagem de fazer com que me deixassem cuidar, a meu modo, do que me agrada, o que é uma grande coisa na vida. Não vejo, no mundo, nada que seja preferível, para mim, a um bom quarto bem aquecido, com os livros que a gente ama e todo o tempo livre que se deseja. (FLAUBERT, 1992, p. 214).

A atividade diária de Flaubert, tal como ele a descreveu em janeiro de 1852, quando se autodefiniu como “homem-pena”, é previsível, regular e tempestiva. A essas qualidades deve-se acrescentar a constância térmica, fator indispensável à preservação de cada uma delas. Ora, não é difícil imaginar que, sendo a pele um órgão regulador da temperatura corporal (e da sensação térmica), é o sistema da escritura flaubertiana como um todo que se vê ameaçado em sua integridade e em seu funcionamento por ocasião do episódio no qual se envolveu – e se arriscou – a mão do escritor.

A queimadura da mão direita de Flaubert, assim como as primeiras manifestações da sua epilepsia, participa de um momento crítico, crucial na sua vida de escritor, sua “vida verdadeira”, cujos limites, embora passíveis de datação, permanecem, no fundo, mal definidos: ali tem início a transição de uma forma de existência para outra, correspondente, pelo que viria a significar aos olhos do jovem “*homme-plume*”, a um comprido rito de passagem, e portador, como acontece, em grau variável, aos ritos dessa natureza, da violência inerente e necessária à sua efetivação. Maxime Du Camp descreveu o acidente de 1844, ocorrido por ocasião de um dos ataques epilépticos que acometeram Flaubert naquele ano:

Um dia, quando ele [o doutor Achille-Cléophas Flaubert] tinha acabado de praticar uma sangria em Gustave, e como o sangue não aparecia na veia do

braço, ele mandou derramar água quente sobre a mão do filho; naquele momento de alvoroço geral, ninguém percebeu que a água estava quase fervendo, e o infeliz teve uma queimadura de segundo grau que o fez sofrer cruelmente. (DU CAMP, 1994, p. 199).

A conduta clínica do doutor Flaubert, prejudicada por sua desatenção momentânea (não lhe ocorreu, naquela emergência, verificar a temperatura da água), pode ser vista, nesse caso, como o efeito de uma intencionalidade difusa, obscura, a despeito do caráter involuntário do gesto que a tornou efetiva; gesto, aliás, adequado à realização de um procedimento terapêutico (a sangria) corriqueiro em meados do século XIX, mas que resultou em desastre. É que o paciente em questão não era outro senão o próprio filho do terapeuta, filho cuja literatura ele não levava muito a sério, vendo nela “apenas um vago divertimento” (LE CALVEZ, 2017, p. 482), preferindo imaginá-lo magistrado do Império ou de alguma futura república. Jeanne Bem (2016, p. 27) é taxativa em sua leitura psicanalítica do “acidente” de 1844: “o pai [...], não satisfeito em ter contrariado sua vocação literária, investiu (involuntariamente) contra sua mão, como se quisesse impedir o filho de escrever. Houve tentativa de assassinato sobre a mão”.

A mão direita do jovem Gustave, desfigurada pela água fervente e, mais tarde, coberta por uma extensa cicatriz, passa a ser, em seu corpo, o lugar de uma insensibilidade peculiar, distinta, por exemplo, da dos cabelos: “A mão que eu queimei, e cuja pele ficou encarquilhada como a de uma múmia, é mais insensível do que a outra ao frio e ao calor. Minha alma ficou do mesmo jeito, ela passou pelo fogo” (FLAUBERT, 1992, p. 447-448), escreve ele em março de 1847. A comparação entre a pele da sua mão e a de uma múmia adquire pleno valor de símile, em função do contexto em que ela ocorre; de uma “comparação figurativa” [*comparaison figurative*], como se diz em francês.

Jeanne Bem (2016, p. 28) vê no modo como Flaubert se refere à sua mão direita, a mão encarregada de escrever, e em função daquela insensibilidade, um “modo imagético de conceber a impessoalidade do narrador”, um dos princípios de sua futura poética do estilo, e cujas primeiras formulações aparecem nas cartas que ele enviou a Louise Colet a partir de agosto de 1846.

Milano (1979, p. 311) ressalta, a propósito da técnica dantesca do verso, que certas comparações não apenas comparam: “revelam o que sem elas seria ininteligível”. Lembra ele que a metáfora possui caráter ornamental, acessório, e – numa referência a Hegel – serve, não ao pensamento, mas à fantasia, ao passo que o símile, que desnuda ao invés de revestir, é “um revoó dentro do espaço do tema”. Ao comparar, em 1847, sua mão queimada à de uma múmia, Flaubert torna legível, e, portanto, inteligível e passível de interpretação, inclusive para ele mesmo, um processo que tem origem na sua relação íntima com seu próprio corpo e existência efetiva no seu imaginário, e que de nenhum modo constitui privilégio dos escritores e dos artistas.

Como qualquer animal humano antes e depois dele, Flaubert faz de suas marcas corporais – manchas, pequenas feridas, furúnculos, verrugas, edemas, escoriações – uma leitura que parece variar de acordo com sua necessidade mais ou menos consciente de formar de si mesmo uma imagem compatível com seus propósitos mais secretos, alguns deles inconfessáveis; pode enxergar nelas o mero vestígio de um processo que pouco ou nada teve a lhe dizer, uma intervenção do Acaso, de sentido variável, ou um sinal cujo significado, à maneira dos sinais clínicos, não se reduz ao que a vista alcança, e que, portanto, instiga sua imaginação. É nesse sentido que Flaubert entrevê na sua mão queimada uma emergência não acidental, e, portanto, necessária, da obscura relação de seu corpo com a força que um dia irá desintegrá-lo, mas também com a poética do estilo que será obsessivamente vivida por ele, alguns anos mais tarde, na pele do “*homme-plume*”.

Mas o papel desempenhado pela queimadura da mão que escreve parece não se limitar, para Flaubert, ao de um signo icônico daquela impessoalidade característica, a seu ver, da força de um Homero ou de um Shakespeare, e que ele mesmo vai eleger como ideal estético a ser perseguido. Jeanne Bem tem razão ao considerar que

[...] longe de ‘matar’ sua mão, o pai a dotou de vida própria. É como se a mão de Flaubert fosse a de um outro. A alteridade que habita o homem que escreve localiza-se daí por diante na sua mão. Se esse outro que vem de um outro mundo se infiltra em seus textos, passa por ela. [...] Escrevo, mas não sou eu, é a minha mão (2016, p. 27-28).

Mais do que figura dessa impessoalidade que se impõe a Flaubert como princípio de sua nova poética, a mão parece coincidir com o epicentro de um cataclismo (associado, na sua materialidade, à água e ao calor excessivo) que separa uma da outra, como ele mesmo sugeriu, e no mesmo corpo objetivo, maneiras distintas de sentir e de colocar a serviço da escritura, de modo incondicional, seu corpo alterado pelo fogo: seu novo “corpo próprio⁷”, por assim dizer, em função do qual vão se consumir, e coexistir, um paradoxo e um milagre. Paradoxo: uma vez que a ação do escritor é imanente a seu objeto – a linguagem –, o material sobre o qual ela se exerce torna-se seu próprio fim, o que o leva a absorver “de modo radical o *porquê* do mundo num *como escrever*”. Milagre: ao proceder dessa maneira “narcísica”, aparentemente redutora, o escritor acaba formulando a indagação “aberta por excelência: por que o mundo? Qual é o sentido das coisas?” (BARTHES, 1964, p. 148-149). O projeto de Flaubert consiste em conceber e efetivar uma “poética insciente” da escritura, atenta à singularidade e às necessidades internas de cada obra, sem prejuízo do ato violento

7 Ver nota 124, a segunda nota deste capítulo.

(físico e simbólico) que a instituiu, e sobretudo condizente com a alteridade radical que decorre desse ato. Talvez se possa aplicar ao ideal estético de Flaubert, a ser conformado, na medida do impossível, pela prática rigorosa do “*style*”, estas linhas de Helder (2005, p. 11): “o estilo é um modo sutil de transferir a confusão e violência da vida para o plano mental de uma unidade de significação.”

O episódio da mão queimada transfere, em certa medida, para a mão direita do destro que era Flaubert, a inabilidade própria da sua mão esquerda. Além de ícone da impessoalidade, a mão pode, portanto, ser vista como figura da dificuldade inerente ao ato de escrever, uma constante na sua vida de escritor a partir da redação⁸ de *Madame Bovary*, iniciada em setembro de 1851. No que diz respeito ao seu modo de escrever, Flaubert pode afirmar, como o poeta Arnaut Daniel sete séculos antes dele: “caço a lebre com o boi” (CAMPOS, 1978, p. 41). Aquela transferência de inabilidade engendra um processo que se poderia designar pelo termo linguisticamente híbrido de “gauchização” (derivado do francês “*gauche*”, com sufixo português); e não apenas da mão, mas do corpo inteiro do escritor, se pensarmos no que representou para ele o episódio de 1844. Pela *contrariedade* essencial que significou a queimadura (não de todo) fortuita da mão, e pelo que ela prenuncia da escritura que ele irá protagonizar, Flaubert participa da imagem desse *gauche* eminentemente moderno, que nasce, pouco antes daquele ano, na poesia de Baudelaire, e de que vai derivar, no século seguinte, o personagem homônimo de Carlos Drummond de Andrade.

8 No segundo semestre de 1847, redigindo os capítulos ímpares do relato de uma viagem à Bretanha feita com o amigo Maxime Du Camp entre maio e julho daquele ano, Flaubert começa a escrever a contrapelo, a conhecer o descompasso entre o desejo de que a ideia é portadora e a forma que lhe dá expressão, como comprovam suas cartas a Louise Colet posteriores ao mês de agosto.

Três anos depois do acidente de 1844, como vimos, Flaubert comparou sua mão cicatrizada à de uma múmia. A imagem da mão mumificada, submetida, portanto, ao conjunto dos procedimentos técnicos destinados a impedir sua putrefação e posterior desintegração, vincula-se ao tempo experimentado como duração, vivência subjetiva; à apropriação imaginária – por conversão, subversão – do evento biográfico (ou “*bio/gráfico*”). Como se a mão do jovem escritor, dotada da vida própria, e, portanto, da autonomia que o pai conferiu a ela involuntariamente, tivesse envelhecido três ou quatro mil anos em três, ao término de um processo “excessivo”, descomunal, superdimensionado. Envolta num halo de estranheza, essa mão desfigurada pela água fervente torna-se imemorial pela “mumificação” de que foi objeto, num lapso de tempo desproporcional em relação à efetuação desse processo. Esta será a mão do “*homme-plume*”: assíncrona, extemporânea, dissonante, como a doença a que ela está associada, em relação ao corpo do “primeiro” Flaubert; pouco afeita, mas não indiferente, às rotinas da “vida prática”; avessa ao Progresso, ao trabalho que não dá forma ao sonho, à produtividade fabril e à literatura industrial (a de Alexandre Dumas pai, por exemplo), feita “para o maior número possível de consumidores” (FLAUBERT, 1992, p. 344). E sobretudo antiga.

Tal discordância essencial entre o tempo da cronologia e a apropriação imaginária, por Flaubert, do processo (a “mumificação”) que empresta à mão direita sua antiguidade, terá como correspondente, alguns anos mais tarde, a enorme desproporção entre a energia e o tempo investidos na produção do texto e a raridade do produto final – a frase – que constitui, como assinalou Barthes (1972, p. 137), a tríplice unidade (de estilo, de trabalho e de vida) da escritura flaubertiana. Essa desproporção deve também ser creditada à extrema lentidão típica da atividade do “homem-pena”, de sua produtividade intermitente, não subordinada a planilhas, prazos exteriores ou linhas de montagem.

É lícito enxergar na fisionomia própria da escritura de Flaubert, não apenas o caráter subterrâneo daquele “substrato de indolência” que manifesta, ao emergir à maneira de um lençol freático, a “lentidão indefinível” do pensamento e da sensibilidade de escritor (POULET, 1987, p. 136-137), mas também, entre outros, um fator de antiguidade.

Desde os dez anos de idade, quando começou a escrever, Flaubert amou o antigo com aquele “encantamento íntimo” (FLAUBERT, 1992, p. 303) da criança (e do indivíduo adulto capaz de suspender temporariamente a sua “descrença”) que lê com olhos sempre novos – disponíveis para se renovar a cada leitura. Com o encantamento que ele encontra na leitura dos clássicos, e é sentimento inseparável do seu modo de admirar a Bíblia, Homero, Virgílio, Aristófanes, bem como, mais recentemente, Rabelais, Montaigne, Cervantes ou Shakespeare (autor que, segundo ele, sintetiza todos os outros). Como escreveu Flaubert em novembro de 1847, “coube à Antiguidade produzir seres que, tão somente em razão da vida que viveram, foram além de qualquer sonho possível” (1992, p. 487).

É com tal entusiasmo que Flaubert admira os ritmos, as formas, as ideias, a História e o andamento geral da vida antiga, especialmente no que ela possui de pitoresco e de desmedido. Na mão antiquada ao ser submetida, em pleno século XIX, ao processo (imaginário) da sua mumificação, pode-se ler – e Flaubert, leitor onívoro, talvez tenha feito isso –, além de um segundo anacronismo, a marca inquietante, desestabilizadora, deixada em seu corpo pela provação que lhe foi infligida em 1844 (a tentativa de assassinato sobre a mão), por ocasião de uma de suas crises epilépticas, tanto mais perturbadora quanto mais obscuros, para ele, os motivos que poderiam justificá-la. Tal provação, de que seu próprio pai foi, sem querer, o executor, assemelha-se a um ordálio (ou ordália), “prova judiciária feita com a concorrência de elementos da natureza e cujo resultado era interpretado como um julgamento divino;

juízo de Deus” (HOUAISS, 2007, p. 2076). De uso relativamente amplo no mundo antigo e vigente na Europa até a Idade Média, quando a Igreja o combateu, depois de tê-lo prescrito, o ordálio era empregado para estabelecer a inocência ou a culpa do acusado.

Do mesmo modo que eram obscuras, para Flaubert, as (dificilmente) prováveis razões do “ordálio” de 1844, era difusa, ou simplesmente inexistente, a sua culpa. Por que, então, tamanho sofrimento? O jovem Flaubert conheceu bem, apesar de sua situação confortável de filho de família burguesa, os dissabores e os percalços de quem procura, sem poder enveredar por ele, um caminho há muito já escolhido. Talvez se sentisse como se sente um clandestino, ao fazer de maneira honesta, mas à revelia do pai, e na casa do pai, uma literatura sem garantias de continuidade, de futuro duvidoso. Em vez de juízo divino, a segunda prova a que Flaubert foi submetido naquele ano – sendo a primeira representada pela crise de 1º de janeiro – pode ter constituído a expressão negativa, brutal, do juízo paterno.

Ao provocar, talvez por negligência, a queimadura da mão de Gustave, o doutor Flaubert, no duplo exercício da sua autoridade institucional de pai e representante da ciência médica, agride involuntariamente o próprio filho quando se preparava para tirá-lo de um surto epiléptico, usando os recursos daquela época. O episódio da mão direita fortalece, algumas semanas depois dela, o papel da primeira crise no autêntico rito de passagem que significaram para Flaubert, como ele mesmo percebeu, os dois acidentes de 1844. Rito a um só tempo sacrificial (por sua violência de ordálio em que se combinam a água e o fogo) e propiciatório – sempre de maneira involuntária, o pai de Flaubert vai criar, dois anos antes da sua própria morte (em janeiro de 1846), as condições adequadas para que o jovem escritor que é seu filho viva às claras, em tempo integral e de maneira exclusiva, a vida que ele sempre quis viver.

A *contrariedade*, expressa como recusa, por parte do pai, em aceitar a vocação literária do filho, e inerente à própria natureza da

doença e do acidente posterior, é, então, convertida em condição de possibilidade de uma literatura. Brutal, desconcertante, imerecida, incompreensível, a prova pela água fervente, nebulosamente judiciária, torna-se qualificante: “Com a minha mão queimada, eu tenho agora o direito de escrever frases sobre a natureza do fogo” (FLAUBERT, 1980, p. 128).

À GUIA DE ENCERRAMENTO

Kheirourgía, étimo grego da palavra “cirurgia”, significa “remete à ação de trabalhar com a mão. A relação entre o doutor Flaubert, cirurgião, e seu filho escritor, referida várias vezes ao longo deste capítulo, evidencia o papel decisivo, na vida de ambos, da mão com a qual cada um deles intervém no mundo e dá sentido à sua própria existência. Um e outro operam, com o uso da mão em que reside sua habilidade, o milagre da forma (e de uma desejada higidez), à custa de sucessivas correções ditadas pelo talento, pelo estudo, pela sensibilidade e pela intuição. Ambos praticam, cada um deles a seu modo, de maneira rigorosamente honesta, no corpo de uma mulher ou no corpo de um texto, incisões, supressões, enxertos, necessários ao restabelecimento da função que é própria de cada um desses corpos: a de viver, a de significar. Funções, na verdade, complementares, em ambos os casos, não mutuamente excludentes: como viver sem fazer sentido para si mesmo? Como, ao escrever, abrir mão do sentido?

Em torno da mão transcorrem, portanto, a existência do cirurgião e a do escritor – o animal (humano, não humano) gira sempre em torno de alguma coisa. Para que a mão de Flaubert, queimada em 1844, se impusesse a ele, pela via do seu imaginário, como foco irradiante da impessoalidade, era preciso que outro processo (a “mumificação”) conferisse a ela, de maneira violenta, atributos “excessivos” – antiguidade, dificuldade, lentidão extremas –, de modo a torná-la verossímil e compatível com

a “monstruosidade” que é o artista aos olhos de Flaubert em dezembro de 1850. O artista é “monstruoso” em razão de sua impessoalidade inumana; é inumano como a arte:

Descreverás o vinho, o amor, as mulheres, a glória, contanto que não sejas, meu rapaz, nem beerrão, nem amante, nem marido, nem soldado. Vê mal a vida quem nela se envolve e, por causa dela, sofre ou goza demais. O artista, a meu ver, é uma monstruosidade – uma coisa alheia à natureza. (FLAUBERT, 1992, p. 720).

Pouco a pouco, à medida que o episódio da mão direita vai sendo convertido pelo próprio paciente, com o passar dos meses, em matéria de ruminção, sendo, então, vagarosamente interpretado e assimilado, ele é provido dos significados e do valor que seu caráter violento e desconcertante não permitia que lhe fossem atribuídos na primeira hora. É com o tempo, no caso de Flaubert, como, aliás, nem sempre acontece, que a prova (ou provação) de 1844 ganha seu pleno sentido: a insensibilidade da mão direita remete o próprio escritor à impessoalidade que será um dos princípios da sua poética do estilo. Tornada antiga ao ser mumificada na esfera do seu imaginário pessoal, a mão que o acidente dotou de vida própria pode, daí por diante, contemplar de longe, sem se misturar com eles, os seres e as coisas que ela vai dar a ver ao descrevê-los.

A dinâmica do real (ou da vida) transfere constantemente, das formas e nas situações mais diversas, para a mão hábil do indivíduo, a inabilidade própria da sua outra mão. Nessa alegoria pode-se ler a impossibilidade de sermos igualmente competentes em tudo aquilo que realizamos, mas também uma espécie de entorse desqualificante a que somos submetidos pelo simples fato de viver. Flaubert escreve contra o modo violento e arbitrário como se dá aquela transferência e essa desqualificação. A despeito delas, e com uma violência (característica do “*style*”) proporcional a elas.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. Écrivains et écrivants. In *Essais critiques*. Paris : Éditions du Seuil, 1964, p. 147-154. (Tel quel).

BARTHES, Roland. Flaubert et la phrase. In *Le degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*. Paris : Éditions du Seuil, 1972, p. 131-139.

BEM, Jeanne. *Flaubert, un regard contemporain*. Dijon : Presses Universitaires de Dijon, 2016. (Essais).

CAMPOS, Augusto de. *Verso, reverso, controverso*. São Paulo: Perspectiva, 1978. (Signos).

DU CAMP, Maxime. *Souvenirs littéraires*. Préface de Daniel Oster. Paris: Aubier, 1994.

DUPOND, Pascal. *Dicionário de Merleau-Ponty*. Tradução Cláudia Berliner; revisão técnica Homero Santiago. São Paulo : WMF Martins Fontes, 2010.

FLAUBERT, Gustave. *Correspondance*, tome I (janvier 1830 à juin 1851). Réimpression. Édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau. Paris: Gallimard, 1992. (Bibliothèque de la Pléiade).

FLAUBERT, Gustave. *Correspondance*, tome II (juillet 1851 – décembre 1858). Édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau. Paris: Gallimard, 1980. (Bibliothèque de la Pléiade).

HOUAISS. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. 2ª reimpressão com alterações. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

HELDER, Herberto. *Os passos em volta*. 2. ed. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010.

LE CALVEZ, Éric (dir.). *Dictionnaire Gustave Flaubert*. Paris : Classiques Garnier, 2017. (Dictionnaires et synthèses, 10).

MAINGUENEAU, Dominique. *Le contexte de l'œuvre littéraire : énonciation, écrivain, société*. Paris: Dunod, 1993.

Milano, Dante. *Poesia e prosa*. Organização de Virgílio Costa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: Núcleo Editorial da UERJm 1979.

POULET, Georges. *La pensée indéterminée*, tome II : Du Romantisme au XX^e siècle. Paris: Presses Universitaires de France, 1987. (Écriture).

STAROBINSKI, Jean. « L'échelle des températures ». In GENETTE, Gérard; TODOROV, Tzvetan (dir.). *Travail de Flaubert*. Paris: Éditions du Seuil, 1983, p. 45-78.

“Eu lhe legarei as cólicas”: a doença na vida e na obra de Heinrich Heine

Wiebke Röben de Alencar Xavier (UFRN)¹

INTRODUÇÃO

Sofrimento, doença e morte acompanham a produção poética e a vida do poeta e jornalista alemão Heinrich Heine (1797-1856) assim como moldam sua história de recepção mundial. Desde cedo, essas temáticas mostram-se nas suas poesias e canções românticas populares como a *Loreley* do *Buch der Lieder* [Livro das Canções] (1827), inclusive nas últimas (auto)imagens poéticas geralmente circulantes do poeta sofredor, que nos últimos dez anos de sua vida, a partir de sua famosa “cripta do colchão parisiense”² (HEINE, 2005, p. 120, tradução nossa), sempre criou obras-primas publicadas em alemão e francês, recepcionadas e traduzidas não somente na Europa, mas também no contexto transatlântico.

1 O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

2 “Matratzengruft zu Paris”.

Heine era escritor e jornalista da *Junges Deutschland* [Jovem Alemanha], um movimento de jovens autores alemães, ocorrido entre 1815 e 1835 na Alemanha histórico-literária do Pré-Março [*Vormärz*] (1815-1848), que seguiam ideias liberais e eram politicamente engajados em seus escritos, lutando por uma sociedade liberal, por justiça social e por liberdades democráticas, especialmente a liberdade de imprensa; nestes objetivos, seguiam os ideais da Revolução Francesa de 1789 e, posteriormente, os da Revolução de julho de 1830. Em 1835, o grupo foi finalmente banido na Alemanha, e seus membros foram severamente perseguidos por censores.

Heine, especificamente como jornalista, abordava assuntos que tratavam da vida real de sua época, sempre com o objetivo de contribuir para uma melhoria das questões (ou seja, “*Zustände*” [situações]) nacionais alemães, que o fizeram sofrer desde cedo não somente por ser membro do movimento político-literário supracitado, mas também por ter origem judaico-alemã, vivendo, desde criança, nessa dupla identidade no seio de uma sociedade alemã intolerante. A vida inteira, tentou vencer os seus conflitos internos entre essas identidades, tornando-se, tão logo passou a morar em Paris a partir de 1831, um mediador muito importante entre a cultura francesa e a alemã (BECKER, 2008). Como jornalista e poeta, os temas sofrimento no amor, doença e morte marcaram, ocuparam e fascinaram Heine tanto quanto o fato de escrever sobre a história do seu tempo.

O seu ciclo de artigos *Französische Zustände* [Situações Francesas] (HEINE, 1996), escrito em Paris para o jornal alemão *Augsburger Allgemeine Zeitung*, reflete esse seu interesse pela história da contemporaneidade e, especificamente no Artigo VI “Ich rede von der Cholera: Ein Bericht aus Paris von 1832” [Estou falando da Cólera. Um relato de Paris em 1832], ele torna-se, ao mesmo tempo, relator, jornalista e observador literário da chocante e imediata onipresença da epidemia de

cólera registrada, em Paris, na primavera de 1832 (HEINE, 1996). Essa epidemia contou oficialmente, só na capital francesa, 18.400 mortes num espaço de três meses.³

Porém, a situação da epidemia era igualmente o ponto de partida que ele usou para compor, a partir de observações aparentemente recebidas de forma aleatória, um quadro crítico e reflexivo da sociedade de sua época em nível e estilo complexo, sendo ao mesmo tempo uma acusação social-revolucionária e uma sátira crítico-social. Fazia-o seguindo bem a moda do seu tempo, elaborando *tableaux* [quadros] da cidade através da inserção episódica de cenas que retratavam “o clima da rua”, mostrando, dessa forma, o sofrimento do povo e a brutalidade dos conflitos sociais (BECKER, 2008, p. 137).

Suas obras, tanto as poéticas quanto os escritos em prosa, circulavam não apenas no contexto franco-alemão, mas em todo o contexto europeu e transatlântico (DELILLE, 1982; HOFFMEISTER, 2002). Em português, os poemas de Heine, em particular, foram traduzidos e publicados em revistas portuguesas e em forma de livro circularam a partir dos anos 1840. Em paralelo com essas circulações, Heine também foi traduzido no Brasil por alguns autores do Romantismo brasileiro.⁴

3 Entretanto, a cólera asiática já havia se espalhado epidemicamente da Polônia para a Europa Ocidental a partir de 1830. Desde junho de 1831, medidas rigorosas de quarentena, controle do comércio e das viagens e fumigação com cloro como medida de higiene foram ordenadas e organizadas pelo governo prussiano em Danzig (atual Gdansk); mas, apesar de tudo isso, a cólera continuou a se espalhar rapidamente. Alega-se que 1.426 pessoas morreram, somente em Berlim, entre setembro de 1831 e fevereiro de 1832; a doença também se espalhou pela França, onde quase 100.000 pessoas morreram entre março e setembro de 1832. (NOLTE-SCHUSTER, 2007, p. 2566-2567).

4 Do *Buch der Lieder* [Livro das Canções] por exemplo, Machado de Assis traduziu o “Prologue” do ciclo “Lyrisches Intermezzo” [Intermezzo Lírico], e João Ribeiro traduziu o poema “Loreley” do ciclo “Die Heimkehr” [O

Heine, de forma semelhante a E.T.A. Hoffmann, esteve na moda por um tempo, o que também foi refletido nas revistas brasileiras (FERNANDES, 2020). Tematizavam seus tratados literário-históricos e sua linguagem poética, mas também, cada vez mais, o poeta sofredor Heine em Paris, em sua simbiose de sofrimento e escrita. Essa simbiose, definida como símbolo moderno, foi então incluída, de modo não menos importante, nos discursos sobre o desenvolvimento da poesia moderna brasileira.

“ESTOU FALANDO DA CÓLERA: UM RELATO DE PARIS EM 1832”: UMA OBSERVAÇÃO LITERÁRIA DA SITUAÇÃO SOCIAL E (IN)HUMANA

Em maio de 1831, logo após a Revolução de Julho, Heine se mudava definitivamente para Paris, concentrando-se, em um primeiro momento, em suas atividades jornalísticas. Em seus artigos, combinava prosa jornalística e literária. Foi através dessa forma de escrita que criou uma nova mistura de informação e entretenimento, que moldou decisivamente o tom do novo gênero de *feuilleton* [folhetim] no período que se seguiu. Se tornou correspondente do *Augsburger Allgemeine Zeitung* do império editorial Cotta, jornal alemão de grande tiragem, e, a partir de 1832, escreveu artigos sobre a Alemanha e a França publicados em alemão e, na imprensa francesa, em tradução francesa (HAUSCHILD; WERNER, 1997; HOFFMEISTER, 2002). A revista *Le Globe* foi o primeiro periódico francês a publicar um texto em prosa escrito por Heine, mais precisamente em 2 de janeiro de 1832, com partes de sua reportagem “Die Pariser Gemäldeausstellung von 1831” [A retorno]. Esses poemas são reeditados em conjunto com outros na coletânea *Poesia alemã traduzida no Brasil* (CAMPOS, 1960, p. 221-223; p. 240-243). Em tempos mais recentes, uma versão de traduções de poemas de Heine foi realizada por André Vallias na sua coletânea *Heine hein?: poeta dos contrários* (VALLIAS, 2011).

Exposição de Pintura em Paris de 1831]. No verão de 1832, uma parte de seus *Reisebilder* [Quadros de viagem] (1826) também foi publicada sob o título *Tableaux de Voyage*, na tradução de François-Adolphe Loève-Weimars, na *Revue des Deux Mondes* de François Buloz.

Essas primeiras publicações parisienses rapidamente tornaram Heine conhecido em seu novo contexto cultural, pois Loève-Weimars era um nome importante como tradutor de E.T.A. Hoffmann neste momento, e a *Revue des Deux Mondes* também logo passou a ser comercializada e distribuída em todos os países civilizados, com um raio de circulação que ia muito além da Europa, incluindo o Brasil (DUTRA, 2016). Além disso, foi Buloz que inspirou Heine, em 1834, a escrever sua série de artigos *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* [Contribuições à História da Religião e da Filosofia na Alemanha], que foi então publicada na tradução francesa de Pierre-Alexandre Specht como “De l’Allemagne depuis Luther” na *Revue des Deux Mondes* (HOFFMEISTER, 2002, p. 27).

Em 1833, o editor Eugène Renduel já havia publicado os escritos de Heine sobre a França pela primeira vez em forma de livro sob o título *De la France*. Também incluiu os artigos escritos para o *Augsburger Allgemeine Zeitung* e, portanto, também o artigo sobre a epidemia de cólera. O suíço Specht foi novamente responsável pela tradução. Aqui, Heine é apresentado aos franceses, pela primeira vez, como um “jornalista-poeta” e um aliado da França na defesa dos Direitos humanos (BARBIER, 1998, p. 107). Um ano depois, o editor Renduel realizou a primeira edição completa das obras de Heine em francês que já haviam sido publicadas até aquele momento. Intitulou-as como *Oeuvres de Henri Heine* (1834-1835), onde *De la France* foi publicado novamente no volume 2, *De L’Allemagne* saiu em outros dois volumes, e o *Tableaux de Voyage* completo, em outros dois volumes diferentes.

Para todos os seus textos em francês, Heine precisou recorrer a um tradutor ao longo de sua vida, pois escrevia seus textos em alemão. Specht e Loève-Weimars foram seus principais tradutores no início; mais tarde, vieram Edouard Grenier, Gérard de Nerval, Saint-René Taillandier e Théophile Gautier, que se tornaram tradutores importantes. No entanto, o próprio Heine, mais tarde, quase não indicava seus tradutores, cujo trabalho sempre acompanhou de forma muito crítica (HOFFMEISTER, 2002).

Desde o início, Heine ficou fascinado por Paris, especialmente devido à dimensão histórica de uma cidade em constante transformação, berço da Revolução e, ao mesmo tempo, um lugar de vida cheio de alegria. Em Paris, encontrou exilados alemães, mergulhou na vida pública da cidade, conheceu políticos, banqueiros, cientistas e autores franceses nos vários círculos e salões. Por outro lado, ele próprio rapidamente integrou-se, tornando-se uma figura deslumbrante na vida cultural e intelectual parisiense e, como figura pública, também serviu como ponto de atração para viajantes que buscavam Paris, como a escritora alemã Fanny Lewald. Heine socializava-se com seus editores e tradutores, mas também com autores franceses, como Alfred de Musset e George Sand, ou com músicos, como Frédéric Chopin, Franz Liszt, conseguindo, assim, assimilar-se muito bem. Em 1839, Alexandre Dumas disse sobre Heine: “Se a Alemanha não ama Heine, nós o aceitaremos de bom grado, mas infelizmente Heine ama a Alemanha excessivamente”⁵ (DUMAS *apud* HAUSCHILD; WERNER, 1997, p. 12, tradução nossa).

Essa observação de Dumas exemplifica o sofrimento e a agitação de Heine como um poeta judeu alemão no exílio em Paris, que sempre se sentiu, culturalmente e em sua escrita, ligado ao seu país de origem e, no entanto, não podia mais voltar para casa porque lá teria de contar com a perseguição política. Ao longo

5 “Wenn Deutschland Heine nicht liebt, nehmen wir ihn gerne auf, aber leider liebt Heine Deutschland über Gebühr”.

de sua vida, sua escrita e sua vida são marcadas pela discrepância entre a sua compreensão político-civilizacional e cultural. Katrin Becker constata na sua tese sobre o jornalista Heine que quase nenhuma caracterização da figura de Heine pode ser feita sem enfatizar seu conflito interior, sua dicotomia pessoal entre romantismo e modernidade, entre estética de autonomia poética e engajamento político, tradição e progresso, elitismo e democracia, ironia e *Weltschmerz* (BECKER, 2008).

Entretanto, esse conflito permanente também é como uma característica de seu tempo, e o próprio Heine o identifica como um fenômeno do presente mais imediato. Também pode ser derivado, nos termos da Filosofia da História, de uma “ruptura mundial” entre passado e futuro, que é marcada pela Revolução Francesa como o início de uma nova consciência histórica, levando-se em consideração uma possível intervenção do indivíduo no decorrer da História (LÄMKE, 1999, p. 615-628). Assim, Heine também entende seus relatos literalizados sobre os eventos parisienses na sua coletânea “*Französische Zustände*” [Situações Francesas] como uma contribuição para a História da contemporaneidade, descrevendo-os em seu prefácio ao livro publicado em 1833, em ambas as línguas, como uma forma inovadora de “[...] artigos que pretendem apenas a compreensão do presente”⁶ (HEINE, 1996, p. 91, tradução nossa).

No início da década de 1830, foram sobretudo as novas correntes intelectuais e sociais da capital francesa que animaram Heine; ademais, via, nos ideais de liberdade, igualdade e fraternidade, um potencial poético e jornalístico para superar o que entendia como atraso político e social da Alemanha de então. Paris se apresentou ao observador Heine como uma cidade cuja sociedade estava em plena agitação após a Revolução de Julho, como um espaço metropolitano com um mar de gente e, assim,

6 “[...] Berichterstattungen, die nur das Verständnis der Gegenwart beabsichtigen”.

como um horizonte de experiências que ele quis captar, para o seu leitor, através de sua descrição estilística imediata das condições inquietas e inquietantes decorrentes da Revolução e, naquela época, da epidemia. Ao mesmo tempo, entre empirismo e ficção, ele se apresenta como um observador externo em seu artigo VI, datado de 19 de abril de 1832 (HEINE, 1996)⁷.

Assim, ele assume o papel do cronista, mas de fora, que é repetidamente interrompido em seu trabalho pelos acontecimentos cotidianos. Tendo a epidemia como tema ostensivo, desenvolve sua visão crítica da sociedade e começa com o que parece ser uma observação casual sobre sua situação de trabalho, mas com o objetivo de chocar, de imediato, o leitor:

Fiquei muito perturbado neste trabalho, principalmente pelos gritos horríveis do meu vizinho, que morreu da cólera. Antes de tudo, devo observar que as circunstâncias daquela época tiveram um efeito desfavorável na escrita das páginas seguintes. Embora, na verdade, eu não esteja consciente de ter sentido a menor inquietação, é muito perturbador ouvir o constante som da morte afiando a foice, de modo muito perceptível, junto aos seus ouvidos. Um mal mais físico do que mental, que não se podia deixar de sentir, teria me banido de Paris como todos os outros estrangeiros; mas meu melhor amigo, gravemente doente, teria permanecido aqui. Observo isto, para que a minha permanência em Paris não seja considerada uma bravata. Só um tolo poderia ter prazer em desafiar a cólera.⁸ (HEINE, 1996, p. 167-168, tradução nossa).

7 Um extrato do Artigo VI foi publicado recentemente em português sob o título “A Cólera em Paris em 1832. Artigo VI”. (HEINE, 2015, p. 112-116), mas o trecho traduzido por Roberto Oliveira não inclui a maioria das abordagens aqui tratadas. Por isso não é a base das citações traduzidas do alemão.

8 ”Ich wurde in dieser Arbeit viel gestört, zumeist durch das grauenhafte Schreien meines Nachbarn, welcher an der Cholera starb. Überhaupt muß ich bemerken, daß die damaligen Umstände auch auf die folgenden Blätter

O que parece chocantemente (in)humano nessa observação é, antes de tudo, que o escritor não lamenta o severo sofrimento de seu vizinho moribundo, mas se queixa de estar perturbado em seu trabalho por este barulho desagradável. Ele então contrasta isso com seu apego emocional imediatamente declarado a um amigo doente, por quem supostamente permanece em Paris apesar de todos os perigos, em vez de se refugiar. Em seguida, usa a descrição de cenas de sofrimento observados, ao que parece, na rua, para desenvolver os aspectos essenciais de seus multifacetados quadros crítico-sociais da vida parisiense. Ele reveza entre o presente e a memória.

Primeiro, compara a situação horrível da epidemia de cólera com os horrores da Revolução Francesa no passado. “Foi uma época de terror, muito mais horrível do que a primeira, porque as execuções foram tão rápidas e tão misteriosas. Era um carrasco mascarado, que marchava por Paris, escoltado, com uma *guillotine ambulante*⁹ invisível” (HEINE, 1996, p. 168, tradução nossa). Em seguida, Heine volta à sua rotina cotidiana de escritor estabelecido em casa, mas, ao mesmo tempo, de forma contrastante, expõe a indiferença à morte do indivíduo:

‘Seremos colocados todos no saco um de cada vez’,
disse meu servo com um suspiro todas as manhãs

mißlich eingewirkt; ich bin mir zwar nicht bewusst, die mindeste Unruhe empfunden zu haben, aber es ist doch sehr störsam, wenn einem beständig das Sichelwetzen des Todes allzuvernehmbar ans Ohr klingt. Ein mehr körperliches als geistiges Unbehagen, dessen man sich doch nicht erwehren konnte, würde mich mit den andern Fremden ebenfalls von hier verscheucht haben; aber mein bester Freund lag hier krank darnieder. Ich bemerke dieses, damit man mein Zurückbleiben in Paris für keine Bravade ansehe. Nur ein Tor konnte sich darin gefallen, der Cholera zu trotzen”.

9 “Es war eine Schreckenszeit, weit schauerlicher als die frühere, da die Hinrichtungen so rasch und so geheimnisvoll stattfanden. Es war ein verlarvter Henker, der mit einer unsichtbaren *Guillotine ambulante* durch Paris zog”.

quando noticiou o número de mortos ou o falecimento de um conhecido. A palavra “colocar no saco” não era de modo algum uma figura de linguagem; logo haverá falta de caixões, e a maioria dos mortos será enterrada em sacos.¹⁰ (HEINE, 1996, p. 167-168, tradução nossa).

O ato de enfiar os mortos em sacos de cadáveres, onde ninguém mais é identificável, onde as crianças não podem mais dizer adeus a seu pai, descreve a perda completa da dignidade humana. E esta cruel indiferença, Heine ainda a sublinha de maneira sarcástica com a memória do *flâneur* observador (HAUSCHILD, WERNER, 1996). Como tal, percorre a cidade e reflete, a partir de uma situação de observador, sobre como a massa em geral dificilmente se vê limitada em seu prazer pelo sofrimento e pelas mortes vivenciadas anteriormente:

Passando diante de um edifício público na semana passada e vendo a alegre multidão no espaçoso *hall*, os franceses animados e saltitantes, as gentis tagarelas francesas que gracejavam e riam fazendo suas compras, lembrei-me de que, no auge da cólera, nesse mesmo edifício, muitas centenas de sacos brancos estavam empilhados uns em cima dos outros, todos contendo apenas cadáveres [...].¹¹ (HEINE, 1996, p. 168, tradução nossa).

10 “Wir werden einer nach dem anderen in den Sack gesteckt!”, sagte seufzend mein Bedienter jeden Morgen, wenn er mir die Zahl der Toten oder das Verschneiden eines Bekannten meldete. Das Wort „in den Sack stecken“ war gar keine Redefigur; es fehlte bald an Särgen, und der größte Teil der Toten wurde in Säcken beerdigt”.

11 “Als ich vorige Woche an einem öffentlichen Gebäude vorbeiging und in der geräumigen Halle das lustige Volk sah, die springend munteren Franzosen, die niedlichen Plaudertaschen von Französinen, die dort lachend und schäkernd ihre Einkäufe machten, da erinnerte ich mich: dass hier, während der Cholerazeit, hochaufeinandergeschichtet, viele hundert weiße Säcke standen, die lauter Leichname enthielten [...]”.

O quadro cruel descrito por Heine faz o cronista parecer emocionalmente insensível. Mas essa insensibilidade é revelada no decorrer do artigo como uma reação à onipresença da morte, sendo o grito do vizinho ainda uma das imagens mais leves. Ele continua ilustrando a agitação social com imagens ainda mais pungentes. Pinta o quadro de uma cidade indefesa e exposta à epidemia em muitos sentidos, onde os pobres nos seus bairros foram muito mais afetados do que os ricos. Mostra que, muitas vezes, não eram cumpridas as medidas de isolamento e quarentena – que, por tradição, deviam ser aplicadas por causa do risco de contágio –, com o argumento de que tais medidas dificultavam o comércio e a livre circulação de pessoas e mercadorias.

Também apresenta suas críticas à (in)humanidade dessas condições por meio das classes sociais, que se acusavam mutuamente, ao invés de lutarem juntas contra a injustiça e a desigualdade. Descreve, por um lado, como os cidadãos de classes mais abastecidas afirmavam que a doença e o contágio vieram do povo pobre e relata que eles, durante muito tempo, fingiram que a epidemia não lhes dizia respeito. Por outro lado, segundo o cronista, os trabalhadores haviam se deixado provocar por uma falsa notícia na imprensa sobre um suposto envenenamento dos alimentos em padarias, açougues e comércio de vinho (HEINE, 1996). A situação se agravou, e a raiva popular levou a cenas cruéis de violência nas ruas de Paris, que Heine também descreve em detalhes chocantemente diretos (HEINE, 1996). Segundo ele, os ricos então fugiram da cidade, deixando os pobres para se defenderem com impotência, raiva e cuidados médicos inadequados (HEINE, 1996).

Heine faz uma descrição daguerreotípica da situação atual da epidemia de cólera e, ao mesmo tempo, cria uma forma literária de contribuição para a história de sua época. Mostra-se como um observador do sofrimento e da morte aliado ao sarcasmo jornalístico intelectual, e através da sua escrita, em vários

níveis simultaneamente, cria a impressão de um jogo literário parcialmente absurdo com as crueldades do destino.

Essa postura de escritor também é encontrada na escrita poética de Heine, com crescente sofrimento físico. Também aqui, ele se torna um observador externo, desta vez do seu próprio sofrimento e da morte, que encena em poemas, prosa e em cartas aos seus correspondentes, de uma forma tão literária como esteticamente eficaz. A diferença, porém, é que ao contrário do seu relato jornalístico e literário sobre a cólera no início da década de 1830, mais tarde observa-se e escreve sobre si próprio como um doente. Em julho de 1846, já há muito que sua doença é de interesse público e é tão visível que a imprensa parisiense, por engano, chega a declará-lo morto uma vez (GROSSEGESSE, 1998). A partir de 1848, Heine fica permanentemente confinado à cama, cegando lentamente, e, até sua morte em fevereiro de 1856, morre vagarosamente; mesmo assim, ainda produz muito (GROSSEGESSE, 1998, p. 243). São precisamente seus poemas deste período da “cripta dos colchões” que são testemunhos de autenticidade poética no sentido autobiográfico e uma expressão da sua situação de vida. Neste contexto, encontra-se uma convergência entre morrer e escrever em poesia, que Heine implementa especialmente na duplicação do orador da sepultura e do sepultado, que é uma característica especial da sua poesia tardia. Isto pode ser visto como o ponto de partida da “[...] reflexão contínua sobre a representação romântica do autor, a sua apropriação e rejeição na transição para a modernidade”¹² (GROSSEGESSE, 1998, p. 243, tradução nossa).

12 “[...] kontinuierlicher Reflexion über romantische Autor-Repräsentanz, ihrer Anverwandlung und Ablehnung im Umbruch zur Moderne gelten”.

SOFRIMENTO E DOENÇA NA VIDA E NA POESIA: ENCENAÇÃO (AUTO)BIOGRÁFICA E SINAL DE MODERNIDADE

O grande sucesso da coletânea de poemas de Heine *Buch der Lieder* [Livro das Canções] (1827) começou com a segunda edição em 1837, e a partir daí rapidamente se tornou uma antologia poética de maior sucesso na literatura universal, sendo os seus poemas editados em numerosas traduções e musicados em muitas canções. Os poemas desta coleção, especialmente o ciclo “Lyrisches Intermezzo” [Intermezzo lírico] (1822-1823), mas também o ciclo *Die Heimkehr* [O retorno] (1823-1824), refletem a produção poética de Heine dos anos de sua juventude.

Os seus leitores entusiastas, especialmente os mais jovens, encontram nos seus poemas uma revelação da sua própria atitude em relação à vida. Isto é especialmente o caso da poesia de amor, de Heine, que constitui a maior parte. No entanto, a sua poesia de amor baseia-se na convicção de que o amor se fundamenta na desarmonia, que não tem perspectivas de plena realização feliz, e que pode ser experimentado por um breve e fugaz momento, no máximo. Para este sentimento de desilusão, a experiência da perda ou o pressentimento de novo sofrimento no amor, Heine encontrou uma linguagem universalmente compreensível cuja imediatez, intensidade e concisão permanecem inconfundíveis até aos dias de hoje. Um dos seus poemas mais famosos deste tipo é “Ich weiss nicht, was soll es bedeuten” [Eu não sei qual o sentido], o segundo poema do ciclo “Die Heimkehr” [O retorno], mais tarde conhecido na forma da canção de Friedrich Silcher (1838) como “Loreley” (HEINE, 1975, p. 107; ZIEGLER, 1993, p. 108). Nele, é o barqueiro que navega no lendário Reno, que ouve a voz da Loreley ao passar defronte do rochedo que a representa e que se apaixona pela sua voz, a qual no final o atrai para a morte:

Passa o barqueiro nas águas /E, embevecido de a ouvir,
 / Não sente o risco das fragas: Olha p'ro céu, a sorrir
 ./ - Devora-o a vaga, inimiga, / Naufraga o barco, lá
 vai... / Por causa dessa cantiga, / Por causa de Lorelai.¹³
 (HEINE *apud* CAMPOS, 1960, p. 243).

No final, o navegador já não presta atenção às ondas e à corrente selvagem do Reno e assim afunda, sem que possa escapar ao seu destino de morte, porque apenas ouve a voz enfeitiçadora da Loreley. Aqui, o amor incontrollável e sem esperança é o tema principal. No oitavo poema do mesmo ciclo, por outro lado, o poeta coloca-se no centro. O tema é o seu próprio amor dividido pela Alemanha e, portanto, também o seu sofrimento pela complicada e muitas vezes polémica relação entre ele próprio e a sua pátria alemã.

Com teus olhos castanhos escuros/Tu me fitas
 inquisidora:/Quem és e o que te falta/Ó, homem
 desconhecido, doente? /- “Sou um poeta alemão. /
 Conhecido em terra alemã; / Se disserem os melhores
 nomes, / Também o meu será dito. / - E o que me
 falta, ó menina, /Falta a alguns em terra alemã; / Se
 mencionarem as piores dores, / Também a minha será
 mencionada”¹⁴ (HEINE, 1975, p. 114-115, tradução
 nossa).

13 “[...] Den Schiffer im kleinen Schiffe/ Ergreift es mit wildem Weh;/ Er
 schaut nicht die Felsenriffe,/ er schaut nur hinauf in die Höh’./ – Ich glaube,
 die Wellen verschlingen/ Am Ende Schiffer und Kahn;/ Und das hat mit
 ihrem Singen/ die Lore-Ley getan“. Essa tradução é de João Ribeiro (1860-
 1934), da antologia de Geir Campos de 1960. Há também uma versão recente
 de André Vallias: “[...] Um dor logo fulmina/ O barqueiro num batel;/ Ele
 olha para cima: Os escolhos esqueceu. / - No final, creio que o rio/ Engoliu
 o batel e – ai! - / O barqueiro que caiu/ No canto da Lorelai”. (VALLIAS,
 2011, p. 99).

14 “[...] Mit deinen schwarzbraunen Augen/siehst du mich forschend an:/
 Wer bist du, und was fehlt dir, / Du fremder, kranker Mann? / - “Ich bin
 ein deutscher Dichter,/ Bekannt im deutschen Land;/Nennt man die besten
 Namen,/So wird auch der meine genannt./ - Und was mir fehlt, du Kleine,/

Ao longo da sua vida, apesar da sua integração na França, Heine identificou-se como poeta alemão, mas sofrendo, como muitos outros, por ter sido discriminado na Alemanha devido às suas origens judaicas, como poeta e cidadão, por causa das correntes antisemitas. Nesse poema, ele relaciona seu sucesso artístico com sua posição externa na sociedade, a seu sofrimento da Alemanha, que não o reconheceu adequadamente e mais tarde o perseguiu politicamente. Desta maneira, seus poemas abordam não só o amor infeliz, mas também a experiência da rejeição, para a qual sequer a emigração para França ofereceu uma solução qualquer. Sua agitação e sua dor emocional sobre essa situação permanecem presentes ao longo da sua vida.

O ano de 1848 é dramático não só politicamente em geral, mas também na vida de Heine, sobretudo no que diz respeito ao seu debilitado estado de saúde, a qual já estava frágil a partir da década de 1830, mas que agora se deteriorava radicalmente. Está desapontado com a Revolução de 1848. Ao mesmo tempo, encontra-se em dificuldades financeiras devido a um processo judicial por herança e, desde finais de maio de 1848, a paralisia das suas pernas e sua degeneração progressiva confinam-no à cama para sempre. Heine, que havia muito tempo sofria de dores físicas, estetiza seu leito de doente no epílogo à coleção de poemas *Romanzero* (1851) como uma “Sepultura sem descanso”¹⁵ (HEINE, 1996, p. 180, tradução nossa), e assim ele próprio produz a (auto)imagem do “morto-vivo”¹⁶ (GROSSEGESSE, 1998, p. 241, tradução nossa).

A escritora Fanny Lewald, que era uma das mais fiéis amigas de Heine, descreveu suas impressões depois de o ter visitado no seu domicílio em 1848, nas suas posteriores “Erinnerungen an Heine” [Memórias à Heine] (1886): “Foi uma visão triste que se

Fehlt manchem im deutschen Land;/Nennt man die schlimmsten Schmerzen,/So wird auch der meine genannt”.

15 “Grab ohne Ruhe”.

16 “Lebendigbegrabenen”.

ofereceu aos nossos olhos. Num quarto com edredons azuis e um dossel grande e largo com quatro colunas, apoiando-se sobre uma mesa e agarrando-se a ela, uma figura inclinada e paralisada”¹⁷ (LEWALD, 1992, p. 252-253, tradução nossa).

Mas sua doença dificilmente podia impedir Heine de escrever. Embora frequentemente atormentado por dores lancinantes e sob o efeito de morfina, Heine continuou a escrever incansavelmente. Seu *Romanzero*, publicado no Outono de 1851, continha a poesia que ele tinha escrito desde 1844. Aqui, além do amor, foram tratados novos temas: no primeiro livro “Historien” [Histórias], a história de terras e tempos distantes; no segundo livro “Lamentationen” [Lamentações], especialmente com o ciclo “Lazarus”, e no terceiro livro “Hebräische Melodien” [Melodias hebraicas], tradições judaicas. Nesses últimos ciclos de poemas, nota-se uma certa melancolia sobre a vida que vai se esvaindo, como, por exemplo, no final do nono poema do ciclo “Lazarus”:
 “Não jovem e não mais totalmente saudável/
 Como estou nesta hora, /Quero mais uma vez amar, delirar/ E ser feliz – mas sem barulhos”¹⁸ (HEINE, 2005, p. 111, tradução nossa).

Em 1854, foram publicados mais três volumes de *Vermischte Schriften* [Escritos mistos], com novos poemas, as suas “Geständnisse [Confissões]” e muitos textos jornalísticos. A 17 de fevereiro de 1856, Heine morre e é enterrado sem cerimônia religiosa no cemitério parisiense de Montmartre, tal como tinha previsto no seu testamento de 1846 e no poema “Gedächtnisfeier” [Solenidade fúnebre], em “Lazarus” (HEINE, 2005; ZIEGLER, 1993).

17 “Es war ein trauriger Anblick, der sich uns bot. In einem Schlafzimmer mit blauem Polsterlager und großem, breitem Himmelbette stand, sich auf einen Tisch stützend und an ihm haltend, eine gebeugte, gelähmte Gestalt.”

18 “Unjung und nicht mehr ganz gesund, / Wie ich es bin zu dieser Stund’
 , /Möchte‘ ich noch einmal lieben, schwärmen / Und glücklich sein – doch ohne Lärmen”.

Neste período, Heine faz uma clara distinção entre o tema do corpo dolorosamente moribundo, que ele trata com um tom rude, e, com tratamento muito mais gentil, a alma poética, que se dissolve. Isto pode ser claramente visto nos dois poemas sucessivos “Sie erlischt” [Ela apaga] e “Vermächtnis” [Legado], também de “Lazarus”. Em “Vermächtnis”, Heine ironicamente legou aos seus inimigos, de uma forma “cristã”, as suas inúmeras doenças físicas (HEINE, 2005, p. 120), como por exemplo: “Eu lhe legarei as cólicas, / Que pinçam a barriga como alicates”¹⁹. Igualmente com as “pérfidas hemorróidas prussianas”²⁰ ou também as muitas “cãimbras”²¹, em que, claro, seu jogo com alusão política não podia faltar. No poema “Sie erlischt”, por outro lado, ele dedica-se quase melancolicamente ao paradeiro da sua alma. No final de uma noite no teatro, ele próprio volta a encenar o poeta bem-sucedido, mas logo ironiza esta (auto)imagem fugaz e vaidosa, pois só um momento depois já não é o público, mas são os ratos que dominam a cena do seu anterior sucesso, e “No térreo sussurram nojentas, / Algumas ratazanas para lá e para cá, / E tudo cheira a óleo rançoso. / A última lâmpada solta um gemido e se apaga. / A pobre lâmpada era minha alma”²² (HEINE, 2005, p. 119, tradução nossa).

Nestes dois poemas, reconhecem-se particularmente os dois lados do que Grossegessé (1998, p. 242. Trad. nossa) chamou “a convergência de morrer e escrever”, e reconhece-se igualmente a duplicação do orador da sepultura e do sepultado, que Heine implementa aqui, embora com uma clara diferença entre o corpo decadente e a alma do poeta sensível. Desse modo, também esses dois poemas da “cripta do colchão” podem ser

19 “Ich vermach euch die Koliken,/ Die den Bauch wie Zangen zwicken”.

20 “perfiden Preußischen Hämorrhoiden”.

21 “Krämpfe”; André Vallias incluiu uma versão de tradução desse poema também na sua coletânea (VALLIAS, 2011, p. 359).

22 “Verdrießlich rascheln im Parterre / Etwelche Ratten hin und her, / Und alles riecht nach ranzgem Öle. / Die letzte Lampe ächzt und erlischt. / Das arme Licht war meine Seele”.

lidos, por um lado, como testemunhos de autenticidade poética no sentido autobiográfico e como expressão da sua situação de vida. Por outro lado, porém, é precisamente no célebre poeta e na extinção da sua alma no ambiente do teatro que se pode encontrar emblematicamente a reflexão de Heine sobre a representação autoral romântica, a sua apropriação e rejeição na transição para a modernidade.

Como poeta, Heine, como um todo, conseguiu dar um passo para uma nova expressão lírica individual, que mais tarde ficou conhecida e famosa como o “tom de Heine”. Seu estilo logo se distingue de tal forma durante sua vida que sua linguagem poética é transmitida como um modelo de poesia moderna e, como tal, também é retomada em várias literaturas discutindo a própria poesia. O sofrimento de Heine e sua doença como parte da sua vida também foram traduzidos e percebidos para muito além do contexto franco-alemão e, nesta altura, já se tornaram modelo de uma simbiose moderna de poesia e vida. Isto também se aplica à sua recepção transatlântica em múltiplas resemantizações.

Os autores brasileiros da época familiarizaram-se com as obras de Heine através de traduções francesas ou portuguesas e, por vezes, traduziram-nas eles próprios, experimentando assim o seu estilo. Heine foi, no Brasil, um dos poetas alemães mais lidos de sua época. A partir do final da década de 1830, jornais brasileiros fizeram reportagens sobre ele e as suas obras, abordando diferentes aspectos e formas. Há poemas traduzidos, reflexões críticas sobre a literatura alemã em geral e sobre Heine em particular, além de trechos traduzidos de seus escritos *De l'Allemagne*. A partir do início da década de 1850, quando os problemas de saúde de Heine tornam-se o tema central dos seus escritos e o foco de interesse do público leitor na Europa, esse assunto também passa a refletir-se na imprensa brasileira. Assim, por exemplo, o jornal carioca *Novo Correio das Modas: Novellas, poesias, Viagens, recordações Históricas, Anecdotas e Charadas* apresenta aos leitores e leitoras,

no seu “Folhetim da Quinzena” da primeira edição de 1852, trechos traduzidos do ciclo de poemas *Romanzero* [*Romanceiro*], descrevendo Heine como um poeta lido mundialmente, que escreve em dois idiomas, mas que apesar de estar confinado na sua cama durante anos, desenvolveu grandes obras (NOVO CORREIO, 1852, p. 38).

Sua doença e o sofrimento como motivo são também estilizados como símbolo da escrita de um poeta moderno, explicando, ao mesmo tempo, sua doença como um problema ortopédico grave, como por exemplo no jornal *O Liberal Pernambucano*, em 23 de novembro de 1854. Neste jornal, na parte “Variedades”, com título “Em que idade começa a velhice”, é publicado um texto, identificado como uma carta de Alexandre Dumas à Henri Heine, para sublinhar a autenticidade da notícia, reproduzindo a imagem do poeta “em seu leito de dor” parisiense, debilitado fisicamente, mas produzindo poesia com toda força da alma. Nesse texto, o estado do poeta não é contextualizado em relação à poesia, mas à uma crítica à “ciência”, a qual seria, na opinião irônica de um autor anônimo, “uma palavra vazia de sentido”, porque ela aparentemente não avançou o suficiente para curar as pernas do poeta e não conseguiu também retardar a velhice em geral (O LIBERAL PERNAMBUCANO, 1854, p. 3-4).

Nos julgamentos das revistas brasileiras, predominou o apelo a imitar a poesia moderna de Heine a partir da década de 1850, a fim de ser inspirado. Mais tarde, porém, no início do século XX, há também vozes de rejeição do tom da sua poesia, considerado como um “luar doentio”²³, por exemplo, no

23 Trata-se de uma notícia sobre aspectos do “Humor” na Literatura Nacional, a partir de uma Conferência realizada pelo escritor, médico legista e professor Dr. Afrânio Peixoto no 29 de setembro de 1914, no Rio de Janeiro, sobre “Machado de Assis, o grande humourista”, evocando, enquanto membro da Academia de Letras, a necessidade de ter um autor humourista nacional “tanto quanto o pôde ser um homem da nossa raça, vivendo sob este céu, tão franco, tão incompatível com o luar doentio de

discurso dos modernistas sobre a identidade nacional da literatura brasileira; nessa interpretação, Machado de Assis, poeta e escritor humorístico e irônico seria o antídoto da literatura nacional contra o tom de Heine.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após a morte de Heine, os contemporâneos na Europa e a História da Literatura não apenas fizeram dele um poeta moderno, como também deram ênfase às causas da sua morte, fazendo dele uma vítima da sífilis, da “doença do amor” do século XIX, por causa de seus vários casos amorosos. E somente no final dos anos 90 do século XX, os cientistas conseguiram estabelecer, por meio de um teste de DNA, através de amostra do cabelo de Heine da sua máscara mortuária, que ele não sofreu dessa doença, e sim morreu provavelmente aos poucos de envenenamento por chumbo, em combinação com abuso de morfina nos últimos anos de vida (AUF DER HORST; LABISCH, 1999).

Refletindo sobre os tempos atuais no auge de uma situação mundial de pandemia, o tema da doença na vida e obra de Heinrich Heine insere-se, de modo assustadoramente óbvio, no atual momento histórico; vê-se, aí, uma certa similaridade tanto com o momento social da epidemia de cólera em Paris de 1832 quanto com os múltiplos sofrimentos ocorridos na produção intelectual durante um grave momento de crise. Por isso, com a esperança de melhoras, esse capítulo fecha com uma citação de Heinrich Heine da carta que ele escreveu à sua mãe Betty Heine, no final do ano de 1854: “Este ano também tem um fim, e embora não me tenha acontecido muito mal durante o mesmo, e até me tenha oferecido, por vezes, algum conforto, no geral não serviu para muita coisa, e o diabo pode levá-lo [...]”²⁴ (HEINE, 1971, p. 403, tradução nossa).

Heine, os corvos philosophicos de Pöe, a pesada nevoa britannica de Sterne” (ANAIS DA BIBLIOTECA NACIONAL, 1916, p. 59).

24 “Dieses Jahr hat auch ein Ende, und obgleich mir nicht viel schlimmes während demselben widerfuhr, und es sogar manche Annehmlichkeiten

REFERÊNCIAS

ANAIIS DA BIBLIOTECA NACIONAL. “Aspectos do ‘Humor’ na Literatura Nacional”, Rio de Janeiro, no. 38, 1916, p. 59. Disponível em <http://hemerotecadigital.bn.br/>. Acesso em: 10 fev. 2020)

AUF DER HORST, Christoph; LABISCH, Alfons. Heinrich Heine, der Verdacht einer Bleivergiftung und Heines Opium-Abusus. In *Heine-Jahrbuch*, no. 38, 1999, p. 105-131.

BARBIER, Frédéric. Eugène Renduel, éditeur de Heinrich Heine. In *Revue germanique internationale*, no 9, 1998, p. 103-114.

BECKER, Katrin. “Die Welt entzwei gerissen”. *Heinrich Heines Publizistik der 1830er Jahre und der deutsch-französische Kulturtransfer*. Dissertation, Universität Freiburg im Breisgau, 2008.

CAMPOS, Geir (Org.). *Poesia alemã traduzida no Brasil*. Ministério da Educação e Cultura, 1960.

DELILLE, Maria Manuela Gouveia. *A recepção literária de H. Heine no Romantismo português (De 1844 a 1871)*. Tese, Coimbra, 1982.

DUTRA, Eliana de Freitas. Revistas de Cultura no Brasil do Oitocentos: trânsitos e Apropriações. O caso da Revue des Deux Mondes e da Revista Brasileira. In GRANJA, Lúcia; LUCA, Tania de (Org.). *Suportes e Mediadores. A circulação transatlântica dos impressos (1789-1914)*. Campinas: Editora Unicamp 2018, p. 169-200.

mitunter bot, so hat es im ganzen doch nicht viel getaugt, und der Teufel mag es holen [...]“.

FERNANDES, Marcos Túlio. *Do Gespenster-Hoffmann ao Bruxo do Cosme Velho: Travessias do Fantástico e Transformações no Brasil*. São Paulo: Cajuína, 2020.

GROSSEGESSE, Orlando. Sterben und Schreiben in der Matratzengruft. In: OPITZ, Alfred (Org.). *Differenz und Identität, Heinrich Heine (1797-1856); europäische Perspektiven im 19. Jahrhundert*. Trier: WVT-Verlag, 1998, p. 237-248.

HAUSCHILD, Jan-Christoph; WERNER, Michael. “*Der Zweck des Lebens ist das Leben selbst*”. *Heinrich Heine. Eine Biographie*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 3a edição, 1997.

HEINE, Heinrich. Buch der Lieder. In HEINE, Heinrich. *Sämtliche Schriften*, vol. 1, org. por Klaus Briegleb. München: dtv-Verlag, 2a edição, 1975, p. 7-212.

HEINE, Heinrich, “Ich rede von der Cholera: Ein Bericht aus Paris von 1832”. In HEINE, Heinrich. “Französische Zustände”, Artikel VI. In *Über Frankreich. Sämtliche Schriften*, vol. 3, org. por Klaus Briegleb. München: dtv-Verlag, 3a edição, 1996, p. 164-180.

HEINE, Heinrich. Romanzero. In HEINE, Heinrich. *Sämtliche Schriften*, vol. 6.1, org. por Klaus Briegleb. München: dtv-Verlag, 2. edição, 2005, p. 7-186.

HEINE, Henri. De la France. In *Oeuvres de Henri Heine em 5 vols.*, Tome. 2, Paris: Renduel, 1834.

HEINE, Heinrich. “O Cólera em Paris em 1832. Artigo VI”. In Schnaiderman, Boris; Oliveira, Robert; Ferreira, Jerusa Pires. A visita da peste. In *Revista USP*, São Paulo, no. 107, 2015, p. 107-116, Extrato do Artigo VI p. 112-116.

HEINE, Heinrich. Brief an Betty Heine, Paris, 27. Dezember 1854 [Carta à Betty Heine]. In HEINE, Heinrich. *Säkularausgabe*.

Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse. Abteilung II: Briefe 1850-1856, org. por Fritz H. Eisner. Weimar, Paris: Akademie-Verlag, 1971, p. 403.

HOFFMEISTER, Gerhart. *Heine in der Romania*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2002.

LEWALD, Fanny. *Erinnerungen an Heinrich Heine* (1886). In LEWALD, Fanny. *Freiheit des Herzens. Lebensgeschichte – Briefe – Erinnerungen*, org. por Günter de Bruyn e Gerhard Wolf. Berlin: Ullstein-Verlag, 1992, p. 252-267.

LÄMKE, Ortwin. Heines “Geschichtsschreibung der Gegenwart”. Zu Artikel VI der “Französischen Zustände”. In KRUSE, Joseph A.; WITTE, Bernd; FÜLLNER, Karin (Org.). *Aufklärung und Skepsis. Internationaler Heine-Kongress zum 200. Geburtstag*. Stuttgart, Weimar, 1999, p. 615-628.

NOLTE-SCHUSTER, Birgit. *Preußen im Kampf gegen die Cholera*. In *Deutsches Ärzteblatt*, no. 104, caderno 38, p. A2566-2569.

NOVO CORREIO DAS MODAS: Novellas, Poesias, Viagens, Recordações Históricas, Anecdotas e Charadas. Folhetim da Quinzena. “As minhas leitoras”, no. 1, 1852, p. 38. Disponível em <http://hemerotecadigital.bn.br/>. Acesso em 10 de fev. 2021.

O LIBERAL PERNAMBUCANO (1852-1858). “Em que idade começa a velhice”, no 636, de 23 de novembro de 1854, p. 3-4. Disponível em <http://hemerotecadigital.bn.br/>. Acesso em: 10 de fev. 2020.

VALLIAS, André. *Heine, hein? Poeta dos contrários*. São Paulo: Perspectiva, Goethe-Institut, 2011.

ZIEGLER, Edda, *Heinrich Heine. Leben und Werk*. Düsseldorf: Artemis & Winkler Verlag, 1993.

Artaud: a questão do nome entre a psicose e a poesia

Arnaldo Rodrigues Bezerra Filho (UFRN)

*Há coisas que se
criam na interface da
loucura e da arte que não
têm nome nem nunca terão...*

(A. R. B. F.)

[...] o verdadeiro nome d'Antonin Artaud é Hippolyte e Saint Hippolyte foi, o senhor o sabe, bispo do Pireu nos primeiros séculos da era cristã após a morte de Jesus-Cristo do qual Antonin Artaud Hippolyte *no tempo* transportou o corpo.

Meu nome Dr. Ferdière é Antonin *Nalpas*" (ARTAUD, 1977, p. 29, tradução nossa)¹.

É Artaud quem o diz, na citação acima, em carta a Ferdière, seu médico em Rodez, em fevereiro de 1943. Nomeia seu eu na linhagem materna.

Tinha sido diagnosticado com uma "Síndrome delirante de estrutura paranoide, [...] desdobramento de personalidade, [...] graforreia" (MÈREDIEU, 2011, p. 645). Também constavam as

¹ Le véritable nom d'Antonin Artaud est Hippolyte et saint Hippolyte fut vous le savez évêque du Pirée dans le premier siècle de l'ère chrétienne après la mort de Jésus-Christ dont Antonin Artaud Hippolyte *dans le temps* a transporté le corps.

Mon nom à moi Dr Ferdière est Antonin Nalpas.

ideias de perseguição: policiais tentavam envenená-lo com um feitiço mágico, violentando sua linguagem e seu pensamento; ademais, que tinha dupla personalidade, “[...] que conhece pouco e de ouvir falar a personalidade que leva seu nome, Artaud: conhece bem mais, e por meio de lembranças familiares, outra personalidade que leva outro nome” (MÈREDIEU, 2011, p. 638).

A confusão de identidades imaginárias se evidencia em seus discursos. O nome Artaud, de origem paterna, desloca-se, por um lado, em meio ao delírio para o nome de um santo, por outro, para o sobrenome de sua mãe quando solteira, Nalpas. E o médico se torna anjo. A percepção de si e do outro transita entre o imaginário e a realidade, mas sem preservar o nome paterno que lhe foi dado. Aqui, atentaremos para o referente materno que ele subscreve e com o qual durante sete meses assinará suas letras no Hospício de Rodez, interior da França.

Assim, notamos obviamente o efeito de uma presença materna vivaz por meio de seu nome, o que nos leva a examinar essa conflituosa questão de uma autoria que não se define em nome próprio.

Para isso, partimos da visão psicanalítica pela qual na infância, do lado da criança, a vivência é de ternura, e do adulto – em geral, a mãe –, pode ser de paixão, com mensagens enigmáticas, incompreensíveis.

Aqui, já se instaura uma situação em que a dissimetria pode ser traumática para a criança; ela seria depositária de um conjunto significativo e de afeto excessivo, abusivo e até violento, e não teria capacidade psíquica de absorvê-lo e muito menos de compreendê-lo. Portanto, não integraria calmamente, com prazer e em sintonia com seu tempo infantil, as mensagens conscientes e inconscientes advindas do outro, e tenderia a “imitar”, mais do que se identificar com esse adulto ameaçador para suportar os sentimentos de solidão e desamparo que lhe acometem.

Separar-se do adulto sedutor, ou seja, daquele que não se personifica como alteridade, mas como móbil de certa erogeneidade

traumática, torna-se difícil ou praticamente impossível para o infante; ademais, o coloca numa posição subjetiva passiva e dividida entre o desejo de autonomia e a dependência do outro.

Assim, delineia-se uma “confusão de língua entre adultos e a criança”, como Ferenczi (1992, p. 97) se referiu numa conferência.

Nesse trabalho, ele evidencia a noção de trauma psíquico ligado ao excesso pulsional (à “paixão” adulta) que tenderia a colmatar a falta na criança para além de suas necessidades biológicas, dificultando e até impedindo o acesso ao próprio desejo, por conseguinte, à linguagem simbólica.

Em outras palavras, ao modo lacaniano, poderíamos dizer que ela seria perturbada em sua constituição de ser desejante, um ser-de-falta; assim, tomada pela angústia derivada do excesso pulsional, do gozo, seria incapaz de representar psiquicamente os significantes visando o sentido e a nomenclatura.

Com efeito, a mãe como um Outro deveria configurar para a criança um lugar transmissor de significantes que a inserisse no campo da linguagem, e não ao contrário, como uma Coisa, tal qual um objeto mítico que incitaria o gozo.

A esse respeito, diz Leclaire:

[...] o melhor simulacro do que seria a efetivação ou a realização de um gozo é a posse da mãe, inclusive a que podemos identificar no nível das experiências pré-edípicas, pré-genitais. Trata-se verdadeiramente de algo absoluto, sem retorno e, levando ao extremo, infável. (LECLAIRE, 1992, p. 139).

Essa relação de objeto vista por esse ângulo nos faz imaginar, como já dissemos, o hipotético gozo no ato incestuoso e num tempo quando não haveria lugar para o nome, e, no sentido mais amplo, para a formação da linguagem.

A relação com a Coisa, e não com o Outro, poria em jogo a pulsão de morte, como precisa esse psicanalista, “[...]”

algo que surge em total contradição com o projeto de vida, a anulação completa de todas as diferenças, de todas as tensões, único meio de realizar algo como o prazer absoluto, o Nirvana” (LECLAIRE, 1992, p. 139).

Há que se interditar essa experiência para que o prazer controle a sexualidade do sujeito; o prazer parcial termina sendo uma defesa contra o gozo, e confere ao sujeito a capacidade de desejar, e como um ser-de-falta se constituir como um ser-de-falta, capaz de simbolização.

Esta se torna impossível de se efetivar no distúrbio psicótico uma vez que a recepção das mensagens significantes do Outro está comprometida, como se o sujeito sofresse a interferência do significante puro e limitasse, gravemente, a eficácia em associar significantes para a consecução do sentido. Em crise, o sujeito experimentaria uma intensa angústia sob a égide de um excesso da energia pulsional – dito, gozo –. A representação psíquica fica perturbada, e conseqüentemente, o sujeito pode delirar e inventar neologismos – nomações erráticas imaginárias subjugadas ao Real infável.

Sabemos, há muito, desde Freud, que o sintoma não representa apenas um sofrimento individualizado, mas também comporta, em si, um modo de apelo ao outro, em especial ao Outro, lugar do significante tal como Lacan o concebeu. Ou seja, o sintoma antes delimitado nos contornos da nosografia clínica, adquire o estatuto de uma escrita autêntica do sujeito, a do inconsciente. Constitui-se em uma metáfora de sentidos a serem decifrados com base na linguagem aprendida originalmente pela via simbólica.

Todavia, perguntamo-nos com Harel acerca de Artaud:

Se a estilística dos textos de Rodez é [...] sintomática, como sustentar esta proposição no quadro do discurso psicótico que não se elabora graças ao fundamento da ordem simbólica, nem permite talvez à primeira

vista ser apreendido como tendo uma intenção comunicativa? (HAREL, 1990, p. 63).

Haveria algum traço de uma poética para além da escrita psicótica? Ou seja, da graforreia, que significa em psicopatologia uma escrita incessante, desordenada, sem os parâmetros da semântica e da sintaxe comuns, uma espécie de uma “escrita bruta”? Mèredieu assinala o valor da graforreia atribuída a Artaud, porém realçando o aspecto, não do sintoma, mas dele ser um escritor que

[...] não parou de escrever, que – muito pelo contrário – ele escrevia muito e que, para seus médicos, escrevia até demais! E, evidentemente, pode-se perguntar, o que é escrever demais para um escritor? E como os médicos chegaram a estabelecer uma aferição permitindo afirmar qual é o limiar do qual um processo de escritura se torna patológico! (MÈREDIEU, 2011, p. 645).

Certamente, o discurso psicótico não se coaduna com a dialética comunicativa. Seria um discurso que teria uma estrutura monológica próxima do poético tal como nos mostra Laurent (1995, p. 186-190) em seu estudo comparativo dos pensamentos de Lacan e Jakobson acerca da escrita psicótica. A partir desse último, notamos a ausência dos embreantes no texto psicótico, ou seja, não haveria, em princípio, uma designação explícita do objeto de referência, de lugares e temporalidade na cena de enunciação do discurso. O que o sujeito psicótico diz, então, não diria respeito necessariamente ao código linguístico comum, daí a aparência de estranheza quanto ao estilo e à estética de seu discurso.

Entretanto, este teria uma função de “distribuição do gozo”, ou seja, uma função mais econômica do que de uma “exibição de identificações” imaginárias. A escrita seria uma espécie de suporte material para o gozo. Acrescentaria que

é como se tivesse uma função de ancoragem de um gozo perturbador, intenso em seus efeitos na sofrida vivência da angústia. O estado gozoso implicaria para o sujeito uma presença massiva do Outro, emissor de significantes no Real, lugar em que a palavra não se forma e o nome não se faz.

Lacan (1985, p. 162), no seminário *As Psicoses, escuta o alucinado vivo* de Schreber², como “puro significante”, ou “a-significante”, situa-o como elementar atividade vocal, sem significação, ou, se a tem, é, no máximo, evanescente. Ele chega a ouvir estrondosos urros numa cena que, segundo ele, parecia sobrenatural (SCHREBER, 1985). Essas alucinações vinham de um Outro que, em sua radicalidade expressiva, se torna Coisa puramente sensível, promotora do gozo e deixando de ser o lugar do significante no registro simbólico.

Desse modo, configura-se aí o lugar Real da alucinação, como significante puro, na estrutura psíquica do sujeito psicótico, ou seja, para Lacan, o significante puro estaria no Real, desarticulado, fora do campo simbólico; assim sendo, não chega nem mesmo a ser um significante, é um “a – significante”, por isso, logicamente, como diz ele, elemento possível de ser todos eles (BEZERRA FILHO, 1998, p. 173). Um significante que não seria de todo significante, mas um “a-significante”, ou um “infra-significante” no dizer de Harel (1990, p. 69), que estaria no Real.

Esse autor associa a experiência fusional com a imagem materna ao discurso místico de Artaud, e salienta o fascínio dele pelas origens da linguagem citando uma passagem de uma carta d’*O Teatro e seu duplo*:

2 Daniel Paul Schreber (1842-1911), Doutor em Direito, juiz e notável intelectual, que publicou em 1903, com 61 anos, suas “Memórias de um doente de nervos” (SCHREBER, 1985). Este livro expõe um delírio sistematizado, e foi a base para Freud, oito anos depois, explicar, na psicodinâmica da psicose, o delírio como um modo de defesa diante de um grave trauma psíquico.

Trata-se de substituir à linguagem articulada uma linguagem diferente da natureza, cujas possibilidades expressivas equivalerão à linguagem das palavras, mas cuja fonte será buscada num ponto mais oculto e mais remoto do pensamento. (ARTAUD, 2004, p. 572, tradução nossa).

Vemos, assim, que Artaud, ao perceber os limites das significações explícitas nas palavras, busca nesse ponto do pensamento, outra linguagem que o libere para uma transmissão do que ele experimenta como o mais autêntico de si mesmo: a linguagem gestual, da vibração sonora das letras e palavras, das glossolalias, do grito. Nessa mesma “carta sobre a linguagem”, ele escreve:

A gramática dessa nova linguagem ainda está por ser encontrada. O gesto [o ato, o drama] é sua matéria e sua cabeça; e, se quiserem, seu alfa e seu ômega. Ele parte da NECESSIDADE da palavra mais do que da palavra já formada. Mas, encontrando na palavra um beco sem saída, ele volta ao gesto de modo espontâneo. [...] Refaz poeticamente o trajeto que levou à criação da linguagem. (ARTAUD, 2006, p. 129; 151, grifo nosso).

É o corpo que passa a ocupar o primeiro plano da cena, tendo como base o pensamento e práticas orientais cuja mística realça o sensorio, as vibrações físicas da atuação, da vocalidade. Vemos o teatro artaudiano como um *te-ato*, que deveria, antes de tudo, encenar muito mais um rito do que o drama comum, um rito pleno de intensidade das formas sem, no entanto, fixá-las. Seria uma cinesia mágica que diria mais das verdades do ator e do espectador do que o pensamento (prê)organizado. Assim, a fala, o nome, cedem lugar a um tempo anterior quando a garganta chega ao ponto de se abrir para o grito.

Anais Nin assistiu a uma palestra de Artaud na Sorbonne sobre o “O Teatro e a Peste” e teve uma impressão, dentre outros

singulares aspectos, de que ele queria que o teatro fosse um rito sem palavras pelo qual todos fossem despertados pelo grito até chegarem com fervor, ao êxtase (WILLER, 1983).

O grito e o êxtase dizem de um acontecimento que se afasta, obviamente, do que se pauta pelo discurso inscrito comumente na língua materna. Opõe-se, radicalmente, a ela, desconstruindo-a. Em Lacan, aproximamos o grito do a-significante (ou do infra-significante), e o êxtase, do gozo. Ou seja, visualizamos um cenário em que o sujeito em crise – composta de elementos clínicos, da psicose, e artísticos, da arte bruta – se dirige ao objeto primeiro por assim dizer, ao Outro materno em sua face sensível de Coisa.

Figuramos um cenário em que teríamos, de um lado, um sujeito desejando falar sua própria língua; do outro, um Outro que não a escutasse para inseri-la no campo simbólico, e incidisse sobre ele um desejo avassalante, refratário à castração. Seria quando o Outro se torna Coisa, e o lugar para a formação da palavra, do nome, esvai-se. O que estaria em jogo na relação do sujeito com a Coisa seria de natureza pulsional e não do desejo, o que nos remete à afirmação de Lacan de que “[...] o desejo vem do Outro, e o gozo está do lado da Coisa” (1966, p. 853).

Portanto, o que vem do Outro teria a força e eficácia de instaurar o campo de significantes que validariam a existência do infante, futuro sujeito. Ilustramos essa dinâmica existencial com um acontecimento: trata-se de uma cena real que testemunhei com uma criança de quatro anos, meu filho: ele vê num campo um pônei e pergunta à mãe se cavalo pequeno *existia*. Ela de pronto responde: *existe* sim, filhinho, por quê? – Porque *vi* um bem ali!

Nesse fato, vemos que não fora suficiente a sensopercepção visual do objeto pela criança, mas foi preciso que ela legitimasse a existência desse objeto pelo Outro, mais precisamente pela mãe - intermediária para o lugar dos significantes na linguagem. Ou seja, um objeto real tornado existente pela intercessão da palavra do Outro, no registro simbólico.

Por outro lado, a respeito do significante no Real ligado ao Outro/Coisa materna, vale examinar um interessante texto de Artaud (2004, p. 1247, tradução nossa), um “sonho-poema” intitulado “As Mães no Estábulo”. Este implicaria na exposição de um discurso inconsciente (do Outro, com a figuração onírica) e, ao mesmo tempo, consciente (do Outro, mas com a figuração do poema).

Nele observamos um parágrafo recuado e analisamos a seguir uma curta passagem na qual se mostra uma relação imaginária com a Mãe (outro/Outro/Coisa). E, entre colchetes, nossas observações, ao modo de interpretação:

Ora, eu conheço desde um tempo longínquo o ponto de geléia meníngea [Possível referência a um tempo fetal no qual se misturam o ser primevo em formação (ser latente) e a presença massiva – até física – do Outro/Coisa, a Mãe] no qual se funde a vontade humana e que abomináveis torções ela sofre da parte de um estado de ser [≈ “êtreté” ≈ ser latente] revoltado pelo engodo de todas essas falsas idéias. (ARTAUD, (2004, p. 1247, tradução nossa, grifo nosso).

Figuramos aqui uma provável referência ao ser fetal que se retorce ainda *in útero* como revolta de ser juguete da vontade do Outro – lugar do significante em geral e do significante enigmático (incompreensível) –, e da Coisa – lugar do significante no Real – vale dizer, da “Mãe”-vaca que muge no estábulo. A representação desse Outro/Coisa em geral recai sobre a figura materna. Poder-se-ia imaginar um estrebuchamento do ser latente, revoltado pela injunção de infra-significantes e ao mesmo tempo precisando de uma intervenção paterna, de uma lei, do significante Nome-do-Pai que nessa situação estaria foracluído.

O “ser latente” que aparece em fantasia acoplado ao corpo materno se move e avança em busca de uma corporeidade própria na e com a escrita sobretudo epistolar. Artaud escreve cartas ao

outro (médicos, amigos, familiares) para (se)inscrever no Outro alguma marca de si mesmo, algum traço que seja índice de uma existência ou de uma sobreexistência mesmo que na pele de um “corpo sem órgãos”, fundamento talvez de uma identidade virtual, passageira, que se pretende nova a cada instante sem deixar qualquer herança.

Nesse texto de Artaud, acima citado, há uma certa materialização do discurso materno como observa Harel (1990, p. 72). É evidente que o cenário e a interlocução entre o escritor e as “Mães” apresentam-se como metafóricos e podem até ser tomados como surreais quanto à forma, entretanto expõem elementos que continuarão tecendo o multiverso artaudiano como as glossolalias que se assemelham, de certo modo, aos mugidos, aos gritos, vistos sob a ótica de “infra ou de a-significantes”. Certamente, há que se separar da imagem do outro para que o sujeito alcance uma posição de alienação na linguagem; portanto, que ele possa receber do Outro, significantes que o introduzirão no mundo simbólico.

Contudo, Artaud foi além, muito além do limite entre o discurso materno e o universo simbólico convencional. Com o multiverso da poética bruta procurou sobreexistir como um devir-sujeito, um “sujeito em processo” (KRISTEVA, 1977, p. 55).

Em Rodez, Artaud, enquanto Nalpas, é como se estivesse submetido principalmente às injunções do discurso materno, às quais se revestem de força pulsional uma vez que ele sofre o conflito psicótico. Por conseguinte, fica comprometido o potencial para a formação do eu por meio de identificações que ultrapassem seu reflexo no espelho materno.

A ausência da função paterna dificulta a travessia do sujeito para a inserção na linguagem. Como ser-de-fala, ele deveria escutar significantes vindos do porta-voz do Outro, lugar da linguagem, que o representassem para outro significante – conforme Lacan – formando palavras e frases na direção de algum sentido, e não mais “mugidos” de “Mães” animais em posição de um Outro/Coisa.

Deleuze (1997, p. 26), comparou a *língua* artaudiana com a do “estudante de língua esquizofrênico”, Louis Wolfson. Observou que os dois afrontaram a língua materna transformando-a sem uma ordem sintática, criando línguas originais e totalizantes, de abrangência universal, ou como a “língua dos nervos” ou “fundamental” como a de Schreber (1985, p. 68-70 e 455).

Wolfson trava um duro e contínuo combate contra a língua materna, o inglês: ele recorria a línguas estrangeiras (de preferência em francês, alemão, russo ou hebraico) para enfrentar o ataque invasivo da língua materna. Não suportava escutar a voz materna que penetrava e ecoava em sua cabeça, ferindo-o. Para destruir sua língua, fazia uma tradução buscando palavras estrangeiras de sentido e som similares aponta-nos Deleuze (1997). É como se essa voz materna fosse recebida como o grito, o mugido, o urro, isto é, como um significante puro no Real, tal como uma alucinação na crise psicótica. Esse significante impulsiona o sujeito a procedimentos defensivos como o trabalho de escritura feito por Wolfson e Artaud.

Entretanto, a “impessoalidade” é o aspecto comum a ambos, escritores psicóticos. Eles, coem certa medida, não se identificam com um nome próprio, abdicam da autoria como se deixassem ser vistos ao longo do que se materializa nas letras. Entre outras expressões, Wolfson fica anônimo sob a rubrica de um “jovem öme sqizofrênico”, já Artaud, segundo Mèredieu (2011, p. 649), sob o domínio do pensamento delirante teve várias identidades imaginárias como “[...] as de Alexandre, de Salomão e de Anaximandro”, e chegou a se apresentar como o duplo “Antonéo Arlaud, em grego Arlanopoulos”. Contudo, não será sua assinatura que identificará a escrita, aliás, ele disse que “[...] seu nome deve desaparecer”, e o que importa, para ele, é o que ficará escrito. (MÉREDIEU, 2011, p. 577).

Constatamos aqui a relevância de sua produção desligada de um nome, ou seja, de uma marca que pudesse incitar alguma

representação, alguma nominação que narrasse algo prévio à visualização de suas palavras, algo fora do instante da leitura, como se o que gerasse fosse inclusive apartado do tempo, pelo menos do tempo imaginário, cronológico. Mesmo que não se percebesse autor ou não quisesse sê-lo, mesmo sob o influxo de alguma identidade imaginária, escrevia ao outro/Outro em suas letras juntas e disjuntas. Então, havia naturalmente certo desejo de reconhecimento por esse outro/Outro por meio de seu estilo escritural.

A assinatura de um texto apõe traços de um sujeito que pode querer não se fazer aparecer, quer seja por não se reconhecer como a si mesmo, um eu, por estar vivenciando duplos imaginários (no delírio, por exemplo), tanto quanto por ver o texto como sendo ele próprio *autor* ou pelo menos configurar, de algum modo, uma autoria. Ou seja, o texto se faria ele próprio reconhecer como autoria. A esse respeito, Barthes diz que:

[...] a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve. [...] finalmente fora de qualquer função que não seja o exercício do símbolo, produz-se esse desligamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escritura começa. [...]. (BARTHES, 2004, p. 57).

Ele acentua o quanto o valor da escrita textual é prioritário em detrimento de um eu autoral. Trata-se mais de um sujeito que o texto faz transparecer e o define, sendo suficiente para dar suporte à enunciação e fora dela se esgota, esvazia-se. Reporta-se à poética de Mallarmé e Proust, como também à escrita surrealista para embasar seu pensamento de que o autor “morre” em meio ao transcorrer da linguagem. Assim, refere que:

“Dar um Autor a um texto é impor a esse texto um mecanismo de segurança, é dotá-lo de um significado último, é fechar a escrita” (BARTHES, 2004, p. 63). Volta o olhar para o outro que não seja um autor quando diz que é a leitura o verdadeiro lugar da escrita:

[...] o leitor é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino, mas este destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; é apenas esse *alguém* que tem reunidos num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito. [...] Sabemos que, para devolver à escrita o seu devir, é preciso inverter o seu mito: o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor. (BARTHES, 2004, p. 64. Grifo do autor).

Em decorrência dessa análise, refletimos sobre a posição subjetiva de Artaud, observando que ele, sob a égide do Surrealismo, certamente se imbuía dos influxos de uma escrita automática, por exemplo. Esta, de certo modo, deslocava o escritor da diretriz daquilo que produzia, deixando-se levar como se fosse mais instrumento do outro/Outro do que propriamente um autor. Importava o texto cuja tessitura ia se fazendo substancialmente à posteriori com a interlocução com o leitor, o outro, ou com a linguagem, o Outro.

Em *Deleuze – Filosofia virtual*, segundo o estudo de Alliez (1996), um sujeito que não limita o que escreve por uma assinatura e inclui o leitor (outro/Outro) para dar substância ao escrito, não se encerra somente com um sujeito-espelho ou duplo do outro, tampouco como sujeito do inconsciente – do Outro. Esse sujeito não terá lugar fixo ao longo da história do escrito, e este adquirirá substância à medida que aconteça com o leitor, copartícipe da feitura do texto. Teríamos então um *sujeito* virtual, “[...] sempre nômade,

feito de individualizações, mas impessoais, ou de singularidades, mas pré-individuais” (DELEUZE, 2006, p. 244), sem-nome ou com nomes múltiplos advindos de identificações imaginárias, e se inscrevendo numa temporalidade diferente da cronológica, *efêmera* e virtual, mas contemplando o que é da atualidade. A escrita, então, espriaria em seu fluxo uma temporalidade móvel na qual passado, presente e futuro aconteceriam *hic et nunc...* (DELEUZE, 2009, p. 154).

No acontecimento puro (“*eventum tantum*”) encontraríamos um devir-sujeito ou um sujeito em processo, ou ainda como inventou Artaud (2004, p. 1248), um “*êtreté*”, que traduzimos como um ser latente ou em formação; aliás, diga-se de passagem, Deleuze (1997, p. 16) lê essa palavra sem traduzi-la, atentando apenas para uma nova grafia na decomposição da língua materna, como sendo uma das “palavras-sopro”, “[...] limite assintático para onde tende toda linguagem”.

Em um estudo de Capt (2012, p. 41) sobre o discurso psicótico observamos um sentido semelhante ao da nossa tradução de “*êtreté*”, como ser latente. Ele observa que unir ao neologismo “*Pseudonimme*”, um outro, “*avortonique*”, o paciente psicótico Samuel Daiber indica que, primeiro, nele haveria uma outra entidade que o possuiria, ademais que o termo “*avortonique*” procede de “*avorton*” [aborto] mais o sufixo “*ique*” que significaria um ser abortado, nascido com um desenvolvimento insuficiente. Portanto, no ser existente desse sujeito, haveria como que um outro ser natimorto que não teria podido nascer restando-lhe ser designado não por um nome próprio, mas por um “*Pseudonimme*” [*pseudônimo*].

Escrito com dois “êmes” é um neologismo, mas, como refere Capt à mesma página e anterior, teria um potencial simbólico, pois decorreria do termo familiar, *pseudônimo*. Além disso, teria relação com uma “identidade cindida” desse paciente, divisão do eu que aliás define uma personalidade psicótica. É certo que o contexto

em que traduzimos a palavra “*êtretê*” era o de um “sonho-poema” de Artaud, por conseguinte, era um meio em que um outro/Outro (simultaneamente imaginário e potencialmente simbólico) – a Mãe – o habitava.

Assim, Artaud (2004, p. 1248), enquanto “*écrivain*” [neologismo do paciente de Capt], ou seja, autor de uma escrita privada, bruta, ao aparecer como um “*êtretê*” [ser latente ou em formação] reconhece que “[...] há outros que coabitam com ele e que não cessam de trabalhar contra ele”, são as “Mães” que “violam seu pensamento” e o “despossuem”, impedindo-o de nascer autônomo, ou, parafraseando o autor supracitado, fazendo nascer abortado, ou um ser que não se designa, tampouco se define *ad initio* por um nome mas pelo que pode se *revelar* em sua produção escritural.

E é com o pseudônimo de “O REVELADO” que Artaud (2004, p. 787-799) assina seu livro “As Novas Revelações do Ser” publicado no final de julho de 1937. Pseudônimo que deixa transparecer um sentido de quem pode ser reconhecido em terceira pessoa: o eu dá lugar ao ele, “o revelado”, pela narrativa de quem se vê como um outro, ou fusionado a esse outro imaginário e ao Outro possessivo que, por vezes, aparece como Coisa.

Uns dois meses antes dessa publicação, ele disse em uma carta ao amigo Jean Paulhan, em *post-scriptum*: “Eu decidi não assinar a Viagem ao País dos Tarahumaras [outro livro]. Meu nome deve desaparecer” (ARTAUD, 2004, p. 804, tradução nossa). Assina essa carta com o patronímico e faz essa significativa afirmação como se fosse cômico e tivesse autocontrole de seus atos; uma enérgica expressão que sinala um descolamento de sua identidade histórica. Mais ou menos uma semana depois, no início de junho de 1937, diria a esse amigo:

Non é preciso nem mesmo de iniciais [...]. Mesmo as iniciais limitariam a ação. É a última satisfação que lhe peço, suprimir tudo que possa lembrar meu nome.

Muitos ficam comovidos pelo que estou fazendo. Uma referência de meu nome os decepcionaria e me decepcionaria. Dentro de pouco tempo estarei morto ou numa situação tal que não terei necessidade de nome. (ARTAUD, 2004, p. 805, tradução nossa).

Apagar o nome significaria recusar uma existência que revelasse sua verdade histórica genuína, última? Ou se desligar de uma realidade recusada por ser vista como ilusória? Certa vez, ao ver os girassóis de Van Gogh, afirmou: “[...] seus girassóis de ouro brônzeo estão pintados; estão pintados como girassóis e nada mais, mas *para entender um girassol ao natural, é preciso agora voltar a Van Gogh [...]*” (ARTAUD, 2008, p. 281, grifo nosso).

Evidentemente, não pretendemos precisão ao buscarmos respostas, entretanto, vale realçar que os versos de Artaud fazem transparecer um ser em questão; um ser que sofre o que percebe e constata do mundo, de uma realidade composta de formas ilusórias. A propósito, para ele, ser nesse mundo é que se constitui um “delírio” e não o contrário. Isso significa que a ele não interessa ser determinado pelos códigos linguísticos que recebe do Outro, nem ser eliminado pelos significantes enigmáticos, Reais – fora da doxa – advindos de algo como uma Coisa e não como um Ser. Afirma-se como ser vivente deixando a realidade e se sentindo separado dela. “Vomita” essa realidade (ARTAUD, 2004, p. 787, tradução nossa).

É como se esses versos artaudianos apontassem para um lugar imaginário onde a luta do sujeito Artaud com esse Outro/Coisa não cessa para não morrer existencialmente, para não se tornar impotente frente ao poder dominante da Mãe devoradora, metáfora de um(a) Outro/Coisa impositor(a) de códigos linguísticos os quais moldariam o ser comum que terminam vazios existencialmente, “mortos, [apenas] rodando seus cadáveres”. Reconhecendo sua potência para se separar dos outros em geral e não morrer, segue sobrexistindo, *desesperadamente*.

Para tanto, deixa a realidade e passa a habitar um lugar onde o Real, o imaginário e o simbólico, enquanto registros de uma estrutura subjetiva psicótica, se encontrarão desarticulados, entretanto sem impedir o sujeito Artaud de tentar (re)criar com a escrita epistolar, inclusive bruta, uma corporeidade que não requeira *a priori* uma assinatura identificatória. Como citamos anteriormente, nesse lugar, ele previa que não precisaria de nome.

E ele afirma ainda a Jean Paulhan no final de junho de 1937:

[...] Aqueles que me conhecem me reconhecerão, mas quanto deles existem? Esses também me reconhecem quando me vem e que eu lhes falo. Pois ainda estou aqui. ***O que importa nisso tudo é a afirmação do anonimato*** e não o fato de me esconder de quem sempre me viu e de quem nunca me viu e jamais me conhecerá e em dez anos, ou em seis meses será todo o mundo. *Não quero mais assinar a nenhum preço.* (ARTAUD, 2004, p. 806, tradução nossa, grifo nosso).

Jean-Michel Rey, apesar de marcar o direito de Artaud ao anonimato, vê-lo como se recusando a se firmar como autor, a ser alguém identificado pela escrita mesmo dissolvendo-se nela. Notamos que esse autor contrapõe o ser da realidade comum ao Ser que Artaud reivindica nas *Novas Revelações...*, um ser inconformado com aquele que é. Mesmo quando delira, portanto, numa identidade imaginária, Artaud se refere ao nome próprio como se tivesse consciência de que precisa mudá-lo, e assim talvez pudesse mudar sua história, ou renascer em outro personagem, ou deixar que sua identidade renascesse de suas letras, ou ainda tivesse um “[...] desejo insensato de nascer de si mesmo; *leitmotiv* dos textos do momento de Rodez” (REY, 2002, p. 22).

Antes de ser internado no Hospício de Rodez em 1943, Artaud passa seis anos sem escrever textos literários; estava internado por uma crise psicótica após ser deportado da Irlanda, em outubro de 1937. Mèredieu (2011) registra que essa viagem

irlandesa foi a mais mística e a mais delirante de Artaud e teria sido inspirada pela profecia de São Patrício (ou de Jesus Cristo). Foi devolver a bengala desse santo – símbolo de um poder régio divino, que ainda continha a marca do sangue de Cristo - e em busca da taça sagrada do Graal³. Ela nos mostra o Santo Graal (ou “Sangue Real”) como símbolo de transmissão geracional por meio da linhagem materna. E Artaud pretende mudar seu nome vinculando-o à identificação com o sobrenome de sua mãe quando solteira, Nalpas. Para Mèredieu,

O abandono patronímico paterno terá por corolário um reatamento com a linhagem materna de seus ancestrais, gregos de Esmirna. [...] Trata-se, para ele, de renascer, de se engajar em uma nova vida. Ele enseja batizar “esse ser que ele representa e ainda sem nome. (MÈREDIEU, 2011, p. 604).

De fato, Antonin Artaud será Antonin Nalpas antes mesmo de ser internado no asilo de Rodez em 11 de fevereiro de 1943; continua assinando suas cartas com o nome materno durante pouco mais de oito meses até 16 de setembro desse ano. A relação com a mãe real era ambivalente, oscilando entre amor e ódio, todavia, a figura materna como a Mãe, um Outro/Coisa, terminou sendo, para ele, um modelo que, inconscientemente, fê-lo aderir em forma de identidade.

Desse modo, fica nítida a interferência do outro, ou melhor do Outro no ato das formulações ideacionais do sujeito. Esse tem uma posição passiva naquilo que cria, e para nos mantermos no campo da escrita, este e seu contexto teria um espaço em que

3 Mèredieu relata que “o tema da taça [do Santo Graal] (ou do caldeirão) mágico é um tema recorrente em muitas mitologias. Destacamos, assim, a presença, a partir de Platão, em *Timeu* e em *Crítias* (diálogo que Artaud conhecia e no qual ele se inspirou ao escrever alguns de seus textos ‘mexicanos’). [Ele] [...] se interessou muitas vezes por Platão” (2011, p. 597).

transitam escritor e leitor; por conseguinte, é como se a autoria do sujeito-escritor se deslocasse para dar lugar à uma autoria neutra, de uma terceira pessoa que emergiria do próprio escrito e circunstâncias. Dessa maneira, pode-se dizer que a interpretação psicanalítica lacaniana mais restrita à colagem imaginária entre o eu e o outro tal qual um amálgama intersubjetivo, dá lugar a autores múltiplos que surgiriam da interlocução entre o leitor e o texto. Some o eu autoral do mesmo.

No campo psicanalítico, tendo Lacan como referência, a escrita adquire uma independência despegando-se da realidade natural e contornando o Real inefável, e o sujeito passa a ser “um efeito efêmero da passagem de um significante a outro”. Ele é, ao mesmo tempo, artífice e efeito da linguagem, e para aí se configurar haveria que estar a ela submetido, assujeitado ao sistema simbólico que comporta a propriedade de nominar.

A nomeação – característica fundamental do sistema ou do registro simbólico – torna-se possível pela intercessão do significante Nome-do-Pai na estrutura do sujeito em relação à linguagem.

De outro modo, nas psicoses, a recusa (*forclusão*) do significante paterno exclui o sujeito do universo das significações coletivas; ele fica exposto à possibilidade do encontro com o significante puro da Coisa (como uma alucinação) - no registro predominantemente Real -, aquém da constituição do Outro, do simbólico, como analisa Juranville (1987). Ele observa que esbarrar no limite do simbólico pela falta de referência à função paterna é impedir que o ser se revele por quaisquer de seus atributos reais, por conseguinte, acrescentamos, referentes de identidades e vinculados a alguma história. E Lacan especifica:

É num acidente desse registro [simbólico] e do que nele se realiza, a saber, na forclusão do Nome-do-Pai no lugar do Outro, e no fracasso da metáfora paterna, que nós designamos a falha que dá à psicose sua condição

essencial, com a estrutura que a separa da neurose. (LACAN, 1966, p. 575).

A consequência de tal “acidente” é expressa nitidamente nos distúrbios de linguagem nas psicoses – sobretudo nas esquizofrenias, mas também na paranoia e parafrenia⁴.

Um mês e três dias antes de assinar com o nome paterno uma carta à Ferdière, Artaud lhe escreve, dizendo que ele percebia

[...] uma síndrome mórbida condenável e curável [...] pelo fato dele pretender se chamar Antonin Nalpas e não Antonin Artaud. E podem então me censurar por um fenômeno de desdobramento de personalidade que não está de modo algum em minha consciência pois minha presença sobre a terra é função de um Milagre que se produziu em agosto de 1939 [...]. (ARTAUD, 1977, p. 56, tradução nossa)⁵.

Seu médico, Ferdière em entrevista a Jean-Claude Fosse (*apud* DANCHIN; ROUMIEUX, 2015, p 690-691), apesar da menção aos efeitos positivos dos eletrochoques, confere a si mesmo o mérito de ter motivado ou induzido Artaud a voltar a escrever, a lhe fazer ressurgir o processo criativo; e

4 Ferdière, ao receber Artaud no Hospital Psiquiátrico de Rodez, diagnosticou-o como um parafrênico e não como um esquizofrênico, considerando como principal sintoma “[...] um delírio [crônico] fantástico, imaginativo, com numerosas preocupações místicas e esotéricas” (Ver: DANCHIN; ROUMIEUX, 2015, p. 685). Segundo a psicanálise, ambos diagnósticos pertencem à estrutura subjetiva psicótica que tem - em relação à linguagem - como característica a forclusão do significante Nome-do-Pai.

5 [...] un syndrome morbide condamnable et curable dans le fait que je prétends être Antonin Nalpas et non Antonin Artaud. Et on peut alors me reprocher un phénomène de dédoublement de personnalité qui n’est pas du tout dans ma conscience car ma présence sur Terre est fonction d’un miracle qui s’est produit en août 1939 [...].

o faz pedindo-lhe que o ajude a traduzir de Lewis Carrol, *A travessia do espelho*. O poeta então traduziu *Jabberwocky*, o famoso poema que Alice lê diante do espelho com a escritura em espelho.

De fato, as traduções publicadas feitas por Artaud foram um trabalho que lhe permitiram retornar à vida civil, social, como autor, mesmo que as fizesse seguindo um estilo singular permeado inclusive, às vezes, por neologismos. Esse procedimento da tradução fá-lo pensar e se expressar em língua mais ou menos compreensível segundo uma referência coletiva, portanto, fora do contexto psicótico, mais privativo; por outro, afasta-o de conflitos que porventura interfiram na lide com a língua materna, o francês.

É curto o tempo, em torno de uma semana, que separa a primeira carta a Ferdière assinada como Artaud, o nome do pai, com o início da tradução de Lewis Carrol. Sobre esta dirá em 25 de setembro de 1943:

Há uma coincidência curiosa que não posso me impedir de vos assinalar, é que na mesma manhã do dia em que o Sr. Delanglade me trouxe para traduzir o capítulo de ‘Gordo Atarracado’ [*Humpty e Dumpty*], *pensei em retornar a escrever; o que não fazia há seis anos.* (ARTAUD, 1977, p. 64, tradução nossa, grifo nosso)⁶.

E, um ano e três meses depois, em 9 de março de 1945, dirá a Ferdière que ele reconhece nele uma “intuição e um coração” e que foi, graças a ele, que voltou a escrever (ARTAUD, 1977, p. 100, tradução nossa)⁷.

6 Il y a une coïncidence curieuse que je ne peux m’empêcher de signaler, c’est que le matin même du jour où monsieur Delanglade m’a apporté à traduire ce chapitre de « Gros Courtaud » j’ai pensé à me remettre à écrire, ce que je n’avais pas fait depuis six ans.

7 Une intuition et un cœur.

Compreendemos essa escrita obviamente no universo, ou melhor em se tratando de Artaud, no multiverso literário. E a recuperação do patronímico ofertando-lhe chances de continuar existindo como poeta (e sobrevivendo como sujeito) não obstante as agruras de uma vida e existência crivadas pela psicose, o que implica uma (re)inscrição no espaço artístico social preservando-se o que há de singular com respeito a uma arte bruta.

Nesse campo, a escrita bruta termina adquirindo status de uma produção simbólica ultrapassando, por conseguinte, os limites reducionistas e estigmatizantes daquilo que é recebido nos contextos social e institucional como fabricos da loucura.

Após quase um mês da última carta a Ferdière em que assina com o nome materno, Antonin passa a ser Artaud em 17 de setembro de 1943. Nesta, afirma o sentimento de reencontrar o domínio de si mesmo, de estar com a memória melhor após perceber que as “[...] poeiras e escórias que obstruíam seu eu profundo saíram de sua consciência” (ARTAUD, 1977, p. 59. Tradução nossa)⁸.

Menciona o nome materno Nalpas segundo um pensamento delirante místico: segundo a Lenda, Marie Nalpas era o nome civil e social de uma das quatro Santas Marias que foram abordadas no navio que estava na foz do Rhône após o Suplício do Gólgota. O nome materno, portanto, dizia respeito a um outro imaginário com quem se identificara, tinha “[...] origens Lendárias, Místicas e sagradas [...]” (ARTAUD, 1977, p. 60. Tradução nossa)⁹, era o nome de uma Santa Maria que poderia ser a Mãe de Jesus Cristo.

E termina assinando a carta reassumindo a identidade paterna:

8 [...] des poussières et des scories qui engorgeaient mon moi profond sont sorties de ma conscience.

9 [...] origines Légendaires, Mystiques et sacrées [...].

Eu me chamo Antonin Artaud, porque sou filho de Antoine Artaud e de Euphrasie Artaud, ainda viva enquanto que meu pai faleceu em Marseille em setembro de 1924.

Fui batizado em Marseille no dia 8 de setembro de 1896 na igreja de Chartreux sob o nome de Antoine, Marie, Joseph Artaud transformado em Antonin Artaud e é sob este nome que assinei todos meus livros [...]. (ARTAUD, 1977, p. 59, tradução nossa)¹⁰.

Constatamos obviamente que o traço identitário paterno pela assinatura não lhe suprime o sintoma psicótico do delírio, ou seja, apesar de o patronímico indicar uma filiação real datada num tempo cronológico de uma história, não altera a estrutura subjetiva que continua sendo psicótica. Porém o aproxima mais de um cenário existencial configurado no universo simbólico; além disso, vale ressaltar que, ao confirmar a paternidade de sua obra, ele se autoriza como autor, por consequência revestindo-se de sua identidade mais autônoma e mais talvez desvencilhada do outro especular.

Em Artaud, o fato de ele não se identificar pelo nome e mesmo depois de fazê-lo reassumindo o nome paterno, parece nos mostrar uma posição subjetiva pela qual o eu fica sombreado pela narrativa do texto que acontece em conjunção com o leitor. Haveria, de certo modo, a aparição do sujeito pela escrita mesma e não *a priori*, pela imagem que dele se poderia fazer levando a um possível embaçamento do texto por pertencer a uma história indicadora de referentes. É como se a poética artaudiana pretendesse se fazer conhecer genuinamente à medida que fosse sendo construída no intercuro com o outro.

10 Je m'appelle Antonin Artaud, parce que je suis fils d'Antoine Artaud et d'Euphrasie Artaud, encore vivante alors que mon père est mort à Marseille en septembre 1924.

J'ai été baptisé en Marseille le 8 septembre 1896 à l'église des Chartreux sous le nom d'Antoine, Marie, Joseph Artaud transformé en Antonin Artaud et c'est sous le nom d'Antonin Artaud que j'ai signé tous mes livres [...].

O ser delirante de Artaud é um ser Divino imaginário, todavia, seu ser criativo busca, mesmo à custa de um sofrer angustiante, se afastar de um mundo simbólico coibitivo, ao mesmo tempo acontecendo e permanecendo nele com seu traço escritural tal qual um nome próprio. “Revelado”, não é ninguém; *ele é o que é* em sua produção e performance artística bruta, desbordando a fronteira da escritura psicótica. Nesse sentido, chegou a dizer a Ferdière:

Vós não podeis imaginar Sr. Ferdière a que ponto minha consciência é penalizada e escandalizada quando vos vejo considerar e tratar com uma doença dos Atos, dos Pensamentos e uma Atitude que estão na base de toda Religião e toda Poesia. (ARTAUD, 1977, p. 55, tradução nossa)¹¹.

...E o ato poético sonoro de Artaud nos transpareceu uma imagem de um sujeito descolado dos padrões teóricos tradicionais, tanto do lado psicopatológico quanto literário. Desconstrói e refaz a língua materna sem desvalorizá-la. Com sua linguagem “glossopoética”, abre-se para o multiverso simbólico sobexistindo enquanto um sujeito em processo.

REFERÊNCIA

ALLIEZ, Éric. *Deleuze – Filosofia Virtual*. São Paulo: Editora 34, 1996.

ARTAUD, Antonin. *Nouveaux Écrits de Rodez*. Paris: Gallimard, 1977.

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu duplo*. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

¹¹ Vous ne pouvez imaginer M. Ferdière à quel point ma conscience est peinée et scandalisée lorsque je vous vois considérer et traiter comme une maladie des Actes, des Pensées et une Attitude qui sont à la base même de toute Religion et de toute Poésie.

ARTAUD, Antonin. Cartas sobre a linguagem. In: *O Teatro e seu duplo*. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2006.

ARTAUD, Antonin. *Deuxième lettre sur le langage*. In: *Œuvres*. Paris: Gallimard, « Quarto », 2004 [1932].

ARTAUD, Antonin. *Les Nouvelles Révélations de l'Être*. In: *Œuvres*. Paris: Gallimard, « Quarto », 2004 [1937].

ARTAUD, Antonin. *Les Mères à L'Étable*. In: *Œuvres*. Paris: Gallimard, « Quarto », 2004 [1945].

ARTAUD, Antonin. “Van Gogh, o suicidado da sociedade”. In: *Linguagem e vida*. Tradução de J. Guinsburg et al. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 256-290.

BARTHES, Roland. “A morte do autor” [1968]. In: *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BEZERRA FILHO, Arnaldo Rodrigues. “Significante puro e gozo n’A Causa Secreta de Machado de Assis”. *Psicanálise & Barroco em revista*, 11(1), 2013, p. 137-150.

BEZERRA FILHO, Arnaldo Rodrigues. “O uivo do cão – sobre o significante no Real”. *Anais da III Jornada Freud-Lacanianana* (28 a 29/11/1997). Recife: Copyshop, 1998.

CAPT, Vincent. *Écrivainier – La langue morcelée de Samuel Daiber*. Lausanne: Infolio éditions, 2012.

DANCHIN, Laurent ; ROUMIEUX, André. *Artaud et L'Asile*. Paris: Editions Séguier, 2015.

DELEUZE, Gilles. “Louis Wolfson, o procedimento. In: *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. “Em que se pode reconhecer o estruturalismo?” (1967). Tradução Hilton F. Japiassú. In: *A ilha deserta e outros textos. Textos e entrevistas (1953-1974)*. Edição preparada por David Lapoujade. São Paulo: Iluminuras, 2006.

DELEUZE, Gilles. “Vigésima primeira série: do acontecimento”. In: *Lógica do Sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo, SP: Editora Perspectiva S.A., 2009.

FERENCZI, Sandor. “Confusão de língua entre os adultos e a criança (A linguagem da Ternura e da Paixão)” (1932). In: *Obras completas – Psicanálise IV*. São Paulo, SP: Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 1992.

FREIRE, Silvana Matias. *Glossolalias: ficção, semblante, utopia*. Tese de Doutorado. Campinas: UNICAMP- Instituto de Estudos da Linguagem, 2007.

HAREL, Simon. *Vies et morts d’Antonin Artaud. Le séjour à Rodez*. Québec: Les Éditions du Préambule, 1990.

JURANVILLE, Alain. “A pulsão de morte”. In: *Lacan e a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

KRISTEVA, Julia. « Le sujet en procès ». In: *Polylogue*. Paris: Éditions du Seuil, 1977.

LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 3. As psicoses (1955-56)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

LACAN, Jacques. « L’instance de la lettre dans l’inconscient ou la raison depuis Freud ». In: *Écrits*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.

LECLAIRE, Serge. « Sobre o gozo. Considerações do ponto de vista psicanalítico ». In: *O corpo erógeno*. São Paulo: Escuta, 1992.

LAURENT, Éric. “O sujeito psicótico escreve...”. In: *Versões da Clínica Psicanalítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

MÈREDIEU, Florence de. *Eis Antonin Artaud*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PLATÃO. *Timeu e Crítias ou A Atlântida*. São Paulo: Hemus Editora, 1988.

REY, Jean-Michel. « Le moment de Rodez ». *Magazine Littéraire*, nº 206, 1984.

SCHREBER, Daniel Paul. *Memórias de um doente de nervos*. Rio de Janeiro: Graal., 1985 [1903].

WILLER, Cláudio. *Escritos de Antonin Artaud*. Porto Alegre: L&PM, 1983.

ESCREVER A DOENÇA

Tempo e espaço literários na pandemia de Covid-19: “O corre”, de Edyr Augusto, e “Boas novas”, de Nara Vidal

Cristhiano Aguiar (Universidade Presbiteriana Mackenzie)

COVID-19: O PAPEL DAS HUMANIDADES E DOS ESTUDOS LITERÁRIOS

Em entrevista ao *Correio da Unesco*, o historiador israelense Yuval Noah Harari expressou sua preocupação com a pandemia da Covid-19 nos seguintes termos:

Contudo, a covid-19 não representa apenas uma crise de saúde. Dela resulta uma grande crise política e econômica. Tenho menos medo do vírus do que dos demônios interiores da humanidade: ódio, ganância e ignorância. Se as pessoas colocarem a culpa pela epidemia nos estrangeiros e nas minorias; se as corporações gananciosas importarem-se apenas com os lucros; e se acreditarmos em toda sorte de teoria da conspiração, será muito mais difícil superar esta pandemia, e mais tarde viveremos em um mundo envenenado por esse ódio, essa ganância e essa ignorância. Mas, se reagirmos à epidemia com solidariedade e generosidade global, e se confiarmos na ciência e não nas teorias conspiratórias, tenho certeza de que podemos não apenas vencer esta crise, como sair dela muito mais fortes. (HARARI, 2020, p. 86).

Além do necessário e bem-vindo chamado à solidariedade global em tempos de pandemia, a perspectiva de Harari interessa à nossa discussão no presente capítulo por um segundo motivo. Ao afirmar que da Covid-19 não resulta apenas uma “crise de saúde”, mas sim uma “grande crise política e econômica”, Harari nos ajuda a perceber o quanto o debate sobre a pandemia da Covid-19 não pode ficar restrito ao campo das ciências da saúde e biológicas. Pelo contrário, é fundamental que as humanidades, em suas mais diferentes áreas de atuação, também possam contribuir para tanto. O vírus e as doenças, afinal de contas, não estão presos nos tubos de ensaio dos laboratórios. Toda doença é um fato social, produzindo efeitos que inclusive extrapolam a condição individual da pessoa enferma.

Em seus primórdios, a literatura não deixou de criar, em prosa ou verso, metáforas da doença. No Gênesis, o narrador bíblico nos relata flagelos misteriosos, a maioria deles de origem divina. As flechas de Apolo, que tanto atormentaram o acampamento dos gregos a sitiar a cidade de Troia, no começo da *Iliada*, também podem ser interpretadas como sendo causadoras de doenças. Nos cantos míticos dos Mbyá-Guarani¹, etnia indígena do Paraguai, a origem dos climas, por parte da criação divina, é influenciada pela preocupação com as noções de saúde e de doença:

E por isso, Tupã, meu filho, pai verdadeiro,
Do granizo e da chuva guardarás o frescor
[...]
Pois com a vinda dessa névoa fria
Nossas filhas queridas,
Nossos queridos filhos vindouros
Irão conviver nos termos do amor
Sem sofrer os excessos do calor. (BAPTISTA, 2011,
p. 55).

¹ A tradução dos poemas é da poeta e tradutora Josely Vianna Baptista.

Em língua portuguesa, é de autoria de Camões, no seu poema épico *Os lusíadas*, uma impactante cena da degradação do corpo humano causada por uma doença. No canto V do poema, o eu lírico descreve os efeitos devastadores, nos marinheiros portugueses, do escorbuto: “E foi que, de doença crua e feia, / A mais que eu nunca vi, desampararam/ muitos a vida [...] Que tão disformemente ali lhe incharam/ As gengivas na boca, que crecia/ a carne e juntamente apodrecia? / Apodrecia cum fétido e bruto / Cheiro, que o ar vizinho inficionava” (CAMÕES, 2003, p. 213)². E, pensando em outro clássico da língua portuguesa, desta vez no Brasil, como esquecer uma das grandes narrativas sobre enfermidade mental do século XIX, a novela *O alienista*, de Machado de Assis?

Diante da doença e da saúde, a literatura, em suas diferentes manifestações, em suas diversas formas de se expressar através de gêneros literários, não hesita em criar representações poéticas. Se sentimentos e visões de mundo acompanham homens e mulheres desde sempre – nossa espiritualidade, nossas paixões e medos, nossas ansiedades, raivas e desejos –, como poderia a literatura deixar de fora, também, o corpo humano e seus desdobramentos sociais?

LITERATURA BRASILEIRA E COVID-19

Não surpreende, portanto, que assim que a pandemia da Covid-19 se estabeleceu em solo brasileiro, dezenas de escritoras e escritores passassem a escrever a seu respeito, lançando mão de múltiplas estratégias de criação literária a fim de narrar e poetizar o que o Brasil e o mundo vivenciam. O presente capítulo é um desdobramento do projeto de pesquisa, coordenado por mim, intitulado *Doença e literatura: representações ficcionais do*

² Transcrevo o trecho do poema tomando como base a edição comentada da Porto Editora, que preserva a ortografia original de vários vocábulos do poema.

impacto da Covid-19, que se iniciou em julho de 2020. A partir do mapeamento de um conjunto de antologias de contos, bem como da publicação individual de novelas e de crônicas por parte de autoras e autores, a pesquisa pôde chegar à formulação de uma série de hipóteses. Em setembro de 2020, uma síntese das hipóteses, bem como o rol elencado das obras consultadas, fez parte de um ensaio publicado no Suplemento Pernambuco³.

Em um primeiro momento, a fundamentação teórica que guia a visão geral da pesquisa está baseada em Candido (1967), Carelli (2016), Scliar (2011), Sontag (2007), Foucault (2011) e Czeresnia, Maciel e Oviedo (2013). Através de uma abordagem interdisciplinar que articula crítica literária, filosofia, ciências da saúde e historiografia, a fundamentação escolhida se guia pela visão humanística da pandemia, entendida como um problema sanitário, social, político e cultural.

Abaixo, o leitor pode encontrar as principais hipóteses iniciais da pesquisa, formuladas a partir da leitura das narrativas brasileiras da pandemia:

- Em termos dos espaços que servem de cenário às narrativas, podemos dividir em duas categorias: *espaços do isolamento*: habitados em especial por personagens das classes média ou rica; *espaços do movimento*: habitados por personagens menos favorecidos economicamente, por personagens marginalizados e/ou em vulnerabilidade social;
- Há poucos profissionais da saúde como personagens; poucos “Eu” narradores doentes com a Covid-19;
- De acordo com as narrativas contemporâneas, a pandemia acentuou problemas sociais ou existenciais já existentes;

3 Aos leitores interessados na apresentação dessa visão panorâmica, disponibilizo o link para consulta do meu ensaio: <https://www.suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-anteriores/77-capa/2544-primeiros-casos-de-literatura-com-covid-19.html>.

-
- O tempo está radicalmente partido nos contos: há um antes e depois da pandemia muito bem definido, afetando a vida dos personagens;
 - Alguns contos são bastantes pessimistas com o pós-pandemia, imaginando o Brasil e o mundo vivendo um futuro distópico, apocalíptico;
 - O viés predominante de representação é o realismo, muito calcado no realismo do século XIX. Há uma aproximação com a crônica, o jornalismo, o comentário político.

Esse capítulo focará em dois aspectos da pesquisa: *o tempo e o espaço*. Para tanto, farei uma análise de duas narrativas da pandemia, ambas escritas por brasileiros: o paraense Edyr Augusto e a mineira Nara Vidal. Cada texto é representativo das tendências de tratamento literário do tempo e espaço pandêmicos por parte da nossa prosa brasileira contemporânea. Procurarei conectar cada texto com as hipóteses suscitadas até o momento pela nossa pesquisa, porém ao mesmo tempo dando atenção às especificidades literárias de cada narrativa.

A narrativa de não ficção “Boas novas”, de Nara Vidal, foi publicada no dia 03 de abril de 2020 na revista *Época*. Embora o primeiro caso oficial de Covid-19 tenha sido registrado em 26/02/2020 (BBC NEWS, 2020), podemos considerar um marco zero da pandemia no país datado ao redor do dia 13/03, quando vão se consolidando, um pouco antes, um pouco depois, as principais medidas de isolamento e distanciamento social em municípios e estados brasileiros. Vidal publica seu texto, assim como é o caso de várias outras narrativas publicadas pela *Época*, no calor da hora. O mesmo pode ser dito do conto “O corre”, de Edyr Augusto. O conto foi publicado na antologia *Amores em quarentena*, organizada por Marcelo Damaso e publicada em abril de 2020 pela editora Monomito Editorial.

ESPAÇO LITERÁRIO NA PANDEMIA: “O CORRE”, DE EDYR AUGUSTO

Analisando o conjunto de narrativas da pandemia, observam-se duas *tendências* de composição do espaço. Uma primeira, que chamo de espaço do isolamento, diz respeito a obras que tendem a colocar os seus protagonistas em espaços fechados, até mesmo claustrofóbicos. O principal motivo para o isolamento dessas personagens é a obediência às recomendações de isolamento social preconizadas por inúmeras instituições de saúde e governos estaduais e prefeituras. Somada às recomendações gerais dessas instituições, o isolamento vivido pelas personagens é explorado na narrativa sendo motivado por outras questões, em especial existenciais – medo, ansiedade, paranoia –, mas também sociais, como a perda de uma fonte de renda, por exemplo.

Nos espaços do isolamento, as narrativas constroem, com frequência, uma dicotomia acentuada entre o espaço privado – o lar, o mundo doméstico – e a rua, percebida pelas personagens como perigosa e ameaçadora. Outro ponto fundamental é o perfil dessas personagens. A maior parte delas é composta por indivíduos provenientes das classes média e alta da sociedade brasileira. Há uma coerência sociológica aqui, já que o fator econômico é uma condição importante na prática efetiva do isolamento social. No entanto, vale a pena pensar o quanto ser favorecido economicamente não garante a automática conscientização das pessoas em relação às melhores recomendações sanitárias. Por que motivo, nesses contos, não há tantas situações nas quais as personagens “furam” a quarentena? Uma hipótese possível é a de que os próprios escritores, bastante conscientes dos riscos da Covid-19 e extremamente avessos à atuação de políticos de extrema direita como Trump e Bolsonaro no tocante à atuação desses políticos na pandemia, tenham realizado alguma forma

de projeção de suas próprias vivências ao escreverem sobre essas classes sociais.

Os espaços do movimento possuem características opostas. Nesse caso, os protagonistas são pessoas de condição econômica menos favorecida, ou então vivendo alguma dimensão de marginalização social. As personagens não têm condição econômica, nem podem “se dar ao luxo”, de ficar trancadas em casa, pois na maioria dos casos é preciso buscar a subsistência na rua, nos meandros labirínticos das cidades nas quais vivem. Nas narrativas dos espaços do movimento, há uma maior relação entre os espaços domésticos e os públicos; não é raro que exista entre um grupo de personagens um senso de comunidade e solidariedade.

Gostaria agora de ler, como exemplo dos espaços literários da pandemia, um conto em que o espaço narrativo é construído pela lógica dos espaços do movimento. Trata-se do conto “O corre”, do escritor paraense Edyr Augusto. Augusto é uma das vozes de destaque da literatura paraense e brasileira; “O corre” é um conto curto, porém, extremamente representativo do seu estilo violento e experimental. A temática do conto é fincada na vida social dos desfavorecidos e marginalizados do seu estado natal, algo recorrente em sua obra. O espaço onde tudo acontece é o mesmo do seu conhecido romance *Belhell*: o centro de Belém.

Começemos nossa leitura com o primeiro parágrafo de “O corre”:

Aí, Parça, o Cleto deu a letra de um corre aí pra gente. Vamos nessa? É troco ou inteiro? Inteirão. Com esse tal de vírus tá tudo quanto é barão escondido. É na loja do alemão. Ali na espinha da Presidente Vargas? É. Qual é o time? Cleto, eu mais tu. E tem o Boy pra ir. O Boy? Não fresca. Maior fresquinho, não fode. Ele tem um berro. Berro? Maior coronha, niquelado. E tem bala? Mostrou aí o berro. Presente de papai. Foda. Emprresta?

Aluga. Sem acordo. A Dionete tá no maior entojó pra ele ir. Chega na hora vai gelar, se cagar todo. Porra, vai ser com manteiga, tipo deslizando. Cadê os home? Me diz? Vai chamar. Tem sempre de levar rabo, puta que pariu. (AUGUSTO, 2020, p. 29).

O conto, de pouco mais de uma página, possui exatamente três parágrafos. Por isso, o seu parágrafo inicial começa com toda a adrenalina possível, apresentando de uma só vez personagens principais, conflito, tempo e espaço. A narrativa se passa sem dúvidas em algum momento entre março-abril de 2020, já que a pandemia é citada em “Com esse tal de vírus tá tudo quanto é barão escondido”. O enredo é simples: um grupo de assaltantes, aproveitando o vazio das ruas devido ao isolamento social, decide praticar um roubo ao invadir uma loja localizada no centro da cidade. O roubo acontece. Porém uma das personagens, Boy, acaba assassinando um vigilante. Ocorrem traições dentro do grupo, prisões e morte, inclusive uma em decorrência da Covid-19: “Eles queimaram o Dogão. O moleque quis vazar pelo telhado ali na Gama Abreu. O Boy abriu o bico e entregou o time do corre. Parça já estava com o vírus maldito. Na cadeia, pegou o tal vírus da *coroa* (sic) e se foi” (AUGUSTO, 2020, p. 29, grifo nosso).

Quem narra o conto? Por ser tão elíptico e intenso, fica a dúvida. Algum dos bandidos envolvidos no assalto? Um policial? O narrador aparenta proximidade com o universo narrado e até com os protagonistas da história. Ele não é nomeado, porém, podemos levantar a hipótese de que se trata de alguém que frequenta, mora ou trabalha no centro de Belém. Detecta-se um tom de voz coletiva em sua construção, detecta-se um calor da proximidade.

A referência aos “barões escondidos” não é somente um traço de marcação temporal e histórica. Pelo contrário, trata-se de um comentário social. É possível que os protagonistas de

algum outro conto, um conto dos espaços do isolamento, pudesse ser um dos tais “barões”. Em “O corre”, no entanto, vemos o outro lado, daqueles que não podem se isolar, ou escolhem estar na rua, apesar da pandemia. O grupo de assaltantes enxerga na Covid-19 e nas medidas de isolamento uma oportunidade irresistível; o resultado, porém, está longe de ser o esperado, pois no lugar de benefícios, o corre só lhes dá morte, violência e encarceramento. Para que o assalto ocorra, outra condição é necessária: precisam da participação da personagem Boy, o único que tem uma arma de fogo. Desta maneira, supomos que Dogão, Parça e Cleto tenham uma condição social menos favorecida do que a de Boy, e/ou que o trio de assaltantes não está vinculado a nenhuma organização criminosa, pois o acesso a uma arma de fogo lhes é difícil. Boy, por outro lado, ganhou o “berro” como um “presente de papai”. O trio está tão sem dinheiro – Boy não emprestará a arma, nem eles têm a grana necessária para alugá-la – que não encontram outra saída a não ser incluí-lo no corre.

A linguagem do conto salta aos olhos. Augusto escolhe não seguir a tradicional marcação dos diálogos, que consiste em separá-los, através de um sinal gráfico, da voz do narrador. Ele mistura os diálogos com a voz narrativa, exigindo do leitor uma atenção maior para os fatos narrados na sua história. Para além de ser uma opção puramente estilística do seu autor, suponho que não usar a marcação gráfica para os diálogos também intensifique a proximidade entre a voz narrativa principal – a do narrador – e as diversas vozes das personagens de “O corre”. Tal proximidade entre personagens e narrador também é realizada de outra maneira. Edyr Augusto faz questão de ancorar a fala de narrador e personagens em dois registros predominantes da fala, oralizando de maneira acentuada a sua escrita.

O primeiro registro é o do universo das gírias do mundo do crime, com expressões como “corre”, que significaria um

esquema, um plano, uma ação criminosa; ou “berro”, sinônimo para uma arma de fogo. O segundo registro é mais regional – porém não é regionalista, gostaria de frisar –, pois se aproveita de expressões típicas do Pará, como o uso do “tu” no lugar de “você”, a palavra “entojo” ou, nas últimas linhas do conto, a expressão “fazer enxame”, que significa fazer um escândalo.

Os assaltantes possuem uma relação com a Covid-19 de total indiferença. A doença parece ser alguma coisa distante, ligada não a eles, mas sim aos mais ricos. Ela sequer tem um nome específico: ela é “o vírus”, apenas. É possível que estejam cegos pela ganância? Sem dúvidas, embora haja outra camada, mais uma vez, de crítica social. Os assaltantes não têm acesso a uma educação sanitária mínima em relação à pandemia; as ações do poder público não os alcançam, nem a eles, nem, provavelmente, à comunidade na qual vivem. Embora o conto não explicita este aspecto, podemos supor que essas personagens – a exceção pode ser Boy, que parece vir da classe média – viveram toda a sua vida num estado de resignação e naturalização da tragédia, da violência, da doença e da morte.

O espaço urbano em “O corre” é vazio, abandonado, inóspito, perigoso, contaminado. Isso vale tanto para as ruas do centro, quanto para os dois espaços fechados citados no conto: a loja arrombada e o presídio. A cidade, o centro dessa cidade, se apresenta como uma oportunidade, mas no fundo ela nada mais é do que uma ratoeira. É um espaço, no conto, mais ouvido pelo leitor do que visualizado, porque as descrições são mínimas, se resumindo a indicações geográficas de marcos importantes do centro de Belém, tais como a avenida “Presidente Vargas”, ou a rua “Riachuelo”. No entanto, se o espaço não é descrito, como conseguimos imaginá-lo tão bem? Pelo *modo* como todas as personagens falam e pelas suas ações em cena:

Esperaram a noite adormecer. Forçaram a porta. Alarme disparou. Foda-se. Houve quem levasse computador. Celular. Dinheiro. O Boy, chapado, querendo se tirar na maior. Só garganta. Cala a boca tu aí. Mostrou o revólver, a mão balançando. Viado, não sabe nem segurar um berro. Vamos nos arrancar. O Boy ria, feliz. Na esquina, o Bagaço olhava. Guarda noturno, uns duzentos anos de Comércio. (AUGUSTO, 2020, p. 29).

A oralidade e os cortes rápidos de cena – indicados pelas frases curtas, às vezes compostas por uma única palavra – ativam em nossa leitura o imaginário do crime, alimentado por horas de filmes, noticiários e reportagens. A todos que vivem, ou conhecem de alguma maneira, os médios e grandes centros urbanos brasileiros, a mera indicação, substantiva, da sua existência como cenário do conto também desperta a imaginação do leitor, que provavelmente está ciente dos problemas sociais e urbanísticos que assolam os centros históricos da maior parte das nossas cidades.

Assim, no caso das personagens de “O corre”, percorrer a cidade se transformou numa dupla sina: a do crime e a da Covid.

TEMPO LITERÁRIO NA PANDEMIA: “BOAS NOVAS”, NARA VIDAL

As narrativas da pandemia estabelecem uma relação rica e complexa com a ideia de tempo. A primeira característica, no tocante ao tempo, que chama a atenção da leitura dessas obras é o sentimento de uma profunda clivagem. As narrativas apontam, na vida das suas personagens, uma cicatriz existencial causada pelo surgimento da pandemia, cicatriz essa muito vivenciada por intermédio da temporalidade. Com frequência, as narrativas estabelecem uma marcação temporal bem definida entre o “Antes” e o “Depois” da pandemia.

Há uma tentativa de capturar a dinâmica agônica, ansiosa, de um cotidiano marcado pela Covid-19. É uma forma de

presentificação dessas narrativas, ou seja, um olhar narrativo procurando construir, na linguagem, a impressão do inesgotável agora. As autorias contemporâneas fazem o click da captura de tela do Real – a fixação de um “*frame*” pandêmico. Essa não é uma característica exclusiva dos contos sobre a Covid-19. Em 2008, a professora e crítica literária Beatriz Resende identificou a tendência da *presentificação* na produção brasileira contemporânea:

A primeira questão dominante que quero apontar é a *presentificação*, a manifestação explícita, sob formas diversas de um presente dominante no momento de descrença nas utopias que remetiam ao futuro, tão ao gosto modernista, e de certo sentido intangível de distância em relação ao passado. [...] Há, na maioria dos textos, a manifestação de uma urgência, de uma *presentificação* radical, preocupação obsessiva com o presente que contrasta com um momento anterior, de valorização da história e do passado, quer pela força com que vigeu o romance histórico, quer por manifestações de ufanismo em relação a momentos de construção da identidade nacional. (RESENDE, 2008, p. 27, grifo da autora).

Uma parte considerável das narrativas da Covid-19 abre uma janela do hoje, fixa um momento específico da vivência pandêmica e a partir disso narra. Outras narrativas, porém, conjugam as preocupações do agora com especulações sobre o futuro. Como será o pós-pandemia? Estaremos melhores, ou piores? Pensar o futuro implica, em alguns casos, lhe atribuir traços positivos, algum fiapo de esperança; ou, em outros, especular uma realidade extrema, influenciada pela ficção científica e pelas narrativas distópicas.

Nosso conto-exemplo foi escrito pela mineira Nara Vidal e se chama “Boas novas”. Como foi dito antes, o conto foi publicado em uma iniciativa da revista *Época*, na qual autorias de destaque

na prosa brasileira contemporânea foram convidadas a escrever contos, ensaios e crônicas influenciados pela Covid-19. Embora, no site da revista, o texto de Vidal esteja sob a rubrica “conto”, podemos nos perguntar se a classificação de crônica, ou de ensaio pessoal, não seria a mais adequada. De qualquer modo, para além do pertencimento a um gênero literário mais definido, usarei o termo “narrativa”, já que há o desenvolvimento de um enredo no texto.

“Boas novas” lança mão de um recurso narrativo diretamente ligado a um jogo temporal especular. Tal recurso não é frequente nas narrativas da pandemia analisadas em nossa pesquisa. O texto faz um contraponto entre o momento presente, o ano de 2020, e um fato histórico relevante do passado, nesse caso o processo político que culminou na saída do Reino Unido da União Europeia, em 2016. O título carrega consigo, além disso, uma referência antiga e ao mesmo tempo contemporânea: as “boas novas” são uma possível tradução do termo Evangelho; a “boa nova” é uma expressão usada até hoje pelos cristãos para se referir aos ensinamentos de Jesus Cristo.

“Boas novas” parte de uma vivência que parece ser a da própria autora. Após a frase inicial – “Trago boas notícias, mas ainda não” –, o texto passa a relatar, de modo informal e leve, as agruras de uma mãe morando com seus filhos em idade escolar na Inglaterra. O ponto inicial é, como foi apontado antes, o Brexit, cujos desdobramentos estão relacionados ao clima de polarização intensa que diversas democracias contemporâneas, entre elas o Brasil, têm vivido em tempos recentes. Crise das esquerdas, identitarismo, ascensão da extrema direita, *fake news*, xenofobia, nacionalismo, ressentimento – ingredientes políticos explosivos ecoam nas linhas iniciais do texto: “Ainda latente na memória, o ano de 2016 quando eu acordei a família, desolada e anunciando que não fazíamos mais parte da União Europeia. Que tragédia, que lástima” (VIDAL, 2020).

Logo, a narradora se depara com uma crise ainda maior, que a fez ter saudades do Brexit: a pandemia da Covid-19. Os parágrafos seguintes são construídos em um crescendo de preocupação com os efeitos sociais da doença e com o risco que a infecção do vírus pode trazer às pessoas infectadas. Ainda estamos em abril de 2020, mas à medida na qual o relato avança, de semana em semana, é perceptível o desgaste emocional e físico tanto da narradora, quanto da sua família. Abaixo, um trecho no qual a Covid-19 ainda parecia distante da Europa (e, à época, do Brasil):

Esse era o nosso problema até final de fevereiro. Eu fiz uma viagem a Portugal em meados daquele mês e me lembro de uma mulher no avião usando uma máscara que lhe tapava a boca e o nariz. Me fez rir por dentro quando pensei em Michael Jackson. O mundo pirou. Imagina se isso é possível, eu repetia para mim enquanto procurava meu assento no voo apertado da easyJet. Eu já sabia que um vírus vinha assolando a Ásia. Mas lá é longe, repetia, na esperança de que tudo estivesse sob controle. (VIDAL, 2020).

“Pulemos um mês nesta narrativa” (VIDAL, 2020): Nara Vidal descreve uma Inglaterra de “ruas vazias” e pessoas vagando pelas ruas usando máscaras no rosto. E quanto ao tempo, a característica que nos interessa aqui? O texto lida com o cisma, a clivagem, a cicatriz deixada pela pandemia através da manipulação temporal. Ou, dizendo de outra forma: como é possível construir um sentido para o trauma, para o sentimento da catástrofe, para a sensação de ruptura trazida pela pandemia? Narrando, posicionando os fatos em uma *linha temporal*. “Boas novas” busca dar conta da pandemia criando uma síntese do que foi vivido até ali, durante dois meses. Explica-se o porquê do texto utilizar com frequência marcas temporais como “Ainda latente na memória”; “Pulamos um mês nesta narrativa”; “Pulamos dez dias nesta narrativa”; “Pulamos mais dez dias”; “Um tempo muito

prolongado e indeterminado passou”. Os saltos criam um horizonte a partir do qual vemos os efeitos devastadores de uma pandemia sob o olhar doméstico de uma mãe e das suas crianças.

Para além da manipulação do tempo a fim de conferir um sentido à experiência de viver sob uma pandemia, é possível identificar no texto outras vivências relevantes. Elas estão diretamente relacionadas ao nosso tema. O trecho a seguir é significativo: “Pulamos um mês nesta narrativa. Lembro-me de Lisboa, do dia em que fui participar de um evento literário. *Parece-me que já tem três anos. Mas tem só um mês.* As ruas estão desertas” (VIDAL, 2020, grifo nosso). O trecho em itálico é um ótimo exemplo da sensação de ruptura a qual aludi antes. Quantos de nós não passamos por algo semelhante? É uma sensação de desencaixe temporal, como se o estabelecimento da pandemia entre nós nos tivesse jogado em uma realidade paralela, com regras de tempo e espaço diferentes das que estávamos acostumados. O resultado é uma dificuldade de articular uma narrativa individual do tempo recente, pois o mosaico da vida volta a se fragmentar e a se dissipar.

Ao desnorreamento em relação ao passado – a memória dando voltas em torno de si própria –, vem se somar outras duas dificuldades: o futuro e o tédio. Como fazer projeções para o que pode vir adiante? Como esboçar planos de vida diante de um cenário, em especial em abril de 2020, de extrema incerteza? Os questionamentos sobre o futuro aparecem em trechos como esse:

O noticiário está tomado por previsões assustadoras, milhões de pessoas vão perder a vida nesse redemoinho que devasta o mundo. Alguém da sua, da minha família? Eu, você? Já sabemos que é ingênuo fazer planos para o futuro, eu que agora sinto saudades das brigas sobre Brexit quando era esse o problema. (VIDAL, 2020).

“Eu que agora sinto saudades” – a impressão de tempo perdido se acentua não só em “Boas novas”, como também em

diversas outras narrativas da pandemia. Os lugares que não foram visitados, os encontros não realizados, as palavras não ditas. Aquele arrependimento típico de um processo de luto, quanto perdemos um ente querido, agora se projeta para a própria realidade do dia a dia:

Penso que deveria ter levado a sério as aulas de magistério porque agora faço plano de aula para duas crianças. A vida é tão frágil. [...] Como era grande essa vida toda lá fora para a qual nunca tivemos tempo. Morrer sabendo disso me parece tanta crueldade. Que desperdício não poder sentir de novo o sol do Rio torrando meus ombros tão pálidos ou voltar a Capri e passar mais tempo no mar que na terra, audácia tremenda para mineiro algum botar defeito. (VIDAL, 2020).

Como então lidar com tanta ansiedade, com a insônia e a apreensão dos dias de peste? A saída proposta no final do ensaio de Nara Vidal é interessante e sua sabedoria pode ainda fazer sentido em 2021. Vale a pena compartilhar todo o trecho final para entendermos o seu ponto de chegada:

Um tempo muito prolongado e indeterminado passou. Você ainda está aqui. Lê este texto que eu ainda escrevo. Você toca seu rosto, o nariz, o pescoço. Você sente sua carne, seus ossos intactos. Seu coração está vazio, mas pulsa. Eu olho para as minhas mãos. Metacarpos, carpos e falanges se movimentam com urgência procurando palavras para explicar que ainda estamos vivos.

Respira. Mais um pouco. Respira profundamente.
Eu avisei que trazia boas-novas. (VIDAL, 2020).

O final é paralelístico, retomando tanto o título do ensaio, quanto a sua primeira frase. Entenda seu corpo, respeite seus limites, aprecie ter sobrevivido, parece dizer o texto. Ou seja: viva

o agora, construindo uma vida para si e para os seus aos poucos. “Boas novas” finaliza a sua linha temporal pandêmica mergulhando de cabeça na ideia de presentificação. O passado e o futuro são deixados de lado não por um gesto alienante, ou apenas porque reviver o trauma se tornou insuportável, mas principalmente para que haja uma cura da ruptura existencial e social da Covid-19.

O mergulho no presente, contudo, não é absoluto, porque a palavra composta final – “boas-novas” – outra vez marca uma sutil mudança na temporalidade do texto, abrindo alguma fresta no tempo do agora para a esperança, realista, embasada, no amanhã. Uma aposta que, creio, nunca terá contraindicações.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Cristhiano. Primeiros casos de literatura com Covid. *Suplemento Pernambuco*, Recife, n.77, set. 2020. Disponível em: <https://www.suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-anteriores/77-capa/2544-primeiros-casos-de-literatura-com-covid-19.html>. Acesso em: 01/02/2021.

AUGUSTO, Edyr. O corre. In: DAMASO, Marcelo. *Amores em quarentena*. São Paulo: Monomito Editorial, 2020.

BAPTISTA, Josely Vianna. *Roça barroca*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

BBC NEWS. Covid-19: o estudo americano que aumenta dúvidas sobre real origem da pandemia. *Vivabem*, São Paulo, 01/12/2020. Disponível em: <https://www.uol.com.br/vivabem/noticias/bbc/2020/12/01/covid-19-o-estudo-americano-que-aumenta-duvidas-sobre-real-origem-da-pandemia.htm>. Acesso em: 01/02/2021.

CARELLI, Fabiana Buitor. Eu sou um outro: narrativa literária como forma de conhecimento. *Via Atlântica*, São Paulo, n.29, p.17-49, set. 2016. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/119439>. Acesso em: 01/02/2021.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967.

CAMÕES, Luís de. *Os lusíadas*. Porto: Porto Editora, 2003.

CZERESNIA, Dina; MACIEL, Elvira Maria Godinho de Seixas; OVIEDO, Rafael Antonio Malagón. *Os sentidos da saúde e da doença*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2013.

FOUCAULT, Michel de. *O nascimento da clínica*. São Paulo: Forense Universitária, 2011.

HARARI, Yuval Noah. *Notas sobre a pandemia: e breves lições para o mundo pós-coronavírus*. São Paulo: Cia das Letras, 2020.

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

SCLIAR, Moacyr. *A paixão transformada: história da medicina na literatura*. São Paulo: Cia das Letras, 2011.

SONTAG, Susan. *Doença como metáfora/Aids e suas metáforas*. São Paulo: Cia das Letras. 2007.

VIDAL, Nara. Boas-novas. *Época*, Rio de Janeiro, 03/04/2020. Disponível em: <https://epoca.globo.com/cultura/ficcao-boas-novas-24348365>. Acesso em: 01/02/2021.

Em busca do coração da vida real: Uma leitura de *Peste e cólera*, de Patrick Deville

Rosanne Bezerra de Araújo (UFRN)

Lucas José de Mello Lopes (UFRN)

Como todos nós, Yersin procura a felicidade.

A diferença é que ele a encontra.

Patrick Deville

INTRODUÇÃO

O presente ensaio debruça-se sobre o romance contemporâneo de Patrick Deville (1957-) e tem como objetivo analisar o seu estilo narrativo que se assemelha a uma câmera estereoscópica, permitindo registrar simultaneamente um fato de perspectivas diferentes. Assim, testemunhamos os feitos do protagonista tendo como pano de fundo o contexto social, político e cultural de cada época vivida por ele. Descobridor do bacilo da peste bubônica, o pasteuriano Alexandre Yersin (1863-1943) é o herói do romance histórico *Peste e cólera*, publicado em 2012 por Deville. A narrativa acolhe as jornadas de Yersin, desde sua juventude até a velhice, revelando o espírito inconstante e investigativo do cientista. Guerras e contradições históricas de sua época — sociedade iluminista, porém ainda imersa no imperialismo — apresentam-se

como um pano de fundo que revela o elemento principal: a vida do cientista viajante. Yersin parece escapar de todos os enredos que a vida lhe oferece. Mistura de aventureiro, cientista e explorador, o protagonista possui um espírito livre que rejeita acomodar-se a qualquer limite histórico. Seguindo seus passos como se fôssemos sua sombra, viajamos no tempo e no espaço, sendo surpreendidos com um estilo narrativo que integra passado, presente e futuro entrelaçados, sem seguir uma linearidade. Ao mesmo tempo em que nos encontramos no século XIX, somos lançados ao contexto das guerras do século XX. Observamos cada passo do personagem, desde sua infância, passando por sua carreira universitária no Instituto Pasteur até chegar à fase da maturidade, quando decide deixar o trabalho do laboratório em Paris e parte para conhecer o mundo, pois compreende que “a vida não vale a pena sem movimento” (DEVILLE, 2017, p. 110). Como método de análise para o nosso estudo, utilizamos reflexões do filósofo do espaço Georg Simmel, em *A filosofia da paisagem* (2009), para guiar a nossa análise das paisagens trazidas no romance. Além de Simmel, acolhemos o pensamento de Alain Badiou que, em seus escritos, une o saber científico, a reflexão política e o conhecimento metafísico. Acompanhando a crítica de Badiou e aplicando-a à narrativa de Deville, buscamos responder: o que nos oferece cada época histórica que vivemos? Como avaliamos o valor/aprendizado de cada época? Por meio da filosofia, apreciamos a experiência do personagem Yersin, cujo espírito insaciável finalmente encontra a serenidade.

INTEMPORALIDADE DA PESTE

No contexto global atual, quando andamos exilados do mundo devido à pandemia da Covid-19, sentimos que “a vida não vale a pena sem movimento” (DEVILLE, 2017, p. 110), para utilizar uma reflexão de Alexandre Yersin. A afirmação do

pasteuriano, herói do romance histórico em estudo, convida-nos a refletir sobre a nossa situação atual de isolamento. Após um ano em casa, seguimos em 2021 com a seguinte pergunta: como tornar a vida significativa em meio às condições e o modo como vivemos agora? Talvez uma forma de torná-la significativa seja buscando percorrer um movimento interior — o da imaginação e da reflexão. Afinal, concordamos com Yersin, a vida exige movimento. Dado que nosso espaço físico se apresenta limitado, busquemos então a geografia do pensamento. Conforme Badiou, a melhor forma de mudar o mundo é descobrindo uma alegria escondida ofertada pelo real¹, ainda que seja difícil conviver com a realidade. Ou seja, é preciso lidar com os eventos históricos com uma sabedoria estoica. Uma boa maneira de preencher essa limitação do movimento que vivenciamos devido à pandemia é viajar no tempo e no espaço por meio de obras literárias. Para este estudo, elegemos uma obra que aborda a peste em diferentes contextos.

É fato que desde fevereiro de 2020 têm surgido variados discursos sobre a pandemia do novo coronavírus. Na urgência da situação presente, muitos livros vêm sendo publicados sobre o tema. Diante da desaceleração do mundo, parecemos viver entre parênteses (no tempo da espera), semelhante ao tempo vivenciado pelos personagens de Samuel Beckett em *Fim de partida* e em *Esperando Godot*. Ou, ainda, como bem afirma Slavoj Žižek (2020, p. 99), “agora estamos todos como Assange”, em isolamento.

No artigo “What the great pandemic novels teach us” (2020), Orhan Pamuk explica que, ao longo da história da humanidade, há um excesso de semelhanças na maneira como as sociedades responderam e vêm respondendo aos surtos de peste e cólera. De forma geral, autoridades negam pandemias logo que surgem. Além do negacionismo, boa parte dos cidadãos tende a espalhar boatos

¹ Conforme o filósofo, a verdadeira liberdade do sujeito “consiste em criar algo no mundo, mas enquanto exceção” (BADIOU, 2018, p. 66). E é justamente essa satisfação em criar que observamos na beatitude científica de Yersin e no êxito narrativo de Deville.

falsos e culpar a nação onde surgiu o primeiro caso da doença. Grande parte da literatura de doenças contagiosas apresenta o despreparo e a falta de humanidade daqueles que exercem o poder. Contudo, como bem afirma Pamuk, romancistas como Daniel Defoe e Albert Camus oferecem ao leitor uma abordagem diferente dessas crises coletivas, pois não se concentram no atordoamento político e econômico, muito menos na revolta da população. Esses autores abordam algo intrínseco a nossa humanidade — a nossa existência e o seu significado. Semelhante a esses grandes romancistas, observamos que Patrick Deville oferece ao leitor uma narrativa surpreendente.

A NARRATIVA-PÊNULO DO FANTASMA-ESCRITOR

Peste e cólera concentra-se na vida de Alexandre Yersin, discípulo de Louis Pasteur. Mistura de romance histórico com romance de formação, o enredo aborda a infância, a juventude e a maturidade do protagonista de forma não linear. O primeiro capítulo (“Último voo”), por exemplo, apresenta a fase final de sua vida, de modo que a narrativa avança para o futuro ao mesmo tempo em que é puxada para trás pela lembrança da infância e juventude do personagem. Textualmente, tem-se a impressão de um presente perpétuo em que diferentes tempos se cruzam. O narrador nos conta a história de Yersin privilegiando o uso de verbos no presente do indicativo, pois não há o estabelecimento de um marco temporal para o enunciado. Por mais que o romance se inicie em maio de 1940, os eventos anteriores a este ano não são descritos no pretérito. Por exemplo, no capítulo seguinte, “Insetos”, quando o narrador se volta à história dos pais de Yersin, ou seja, fatos pretéritos a 1940, ele nos conta tudo na mesma instância temporal: “Em Morges, no cantão de Vaud, na casa dos Yersin como na casa dos vizinhos, não **há** miséria, mas uma estrita frugalidade” (DEVILLE, 2017, p. 14, grifo nosso).

O manejo do tempo aqui evoca as lições de Anatol Rosenfeld (2013) no clássico ensaio “Reflexões sobre o romance moderno”. Para o crítico, o romance que emerge no século XX se vale de recursos que trazem o passado e as possibilidades do futuro como presença atual. Não há de se falar em *flashback*, pois é um dispositivo que “dá o passado como passado, como coisa morta, apenas lembrada”, enquanto a nossa consciência do tempo “não passa por uma sucessão de momentos neutros, como o ponteiro de um relógio, mas cada momento contém todos os momentos anteriores” (ROSENFELD, 2013, p. 82).

Podemos pensar a estrutura temporal de *Peste e cólera* como um pêndulo, dispositivo que, como veremos no decorrer da análise, imbrica-se à estrutura do romance. Acompanhamos o movimento de um fio que vai de um extremo a outro e vemos cada um desses polos em “sua pujança, como presença atual”, como diria Rosenfeld (2013, p. 83). Esse pêndulo está à nossa frente, num movimento que desvela a vida.

Composto por quarenta e quatro capítulos, o livro se inicia com o personagem preparando-se para pegar o voo em direção ao Vietnã, em maio de 1940. Aqui encontramos Yersin com oitenta anos.

Faz-se necessário ressaltar, desde logo, o poder descritivo da narrativa, imbuído também do movimento pendular que constatamos:

A mão envelhecida e manchada, com o polegar cortado, afasta a fina cortina. Depois da noite insone, os tons avermelhados do amanhecer, o glorioso címbalo. O quarto de hotel **branco-neve e ouro-pálido**. Ao longe, por trás da névoa, a luz quadriculada da grande torre de ferro. Abaixo, as árvores verdes da praça Boucicaut. **A cidade está calma na primavera da guerra**. Invadida por refugiados. (DEVILLE, 2017, p. 11, grifo nosso).

O primeiro grifo no trecho acima (que abre o romance) denota o estabelecimento de duas cores, o branco-neve e o ouro-pálido, dois polos que demarcam o gosto pelos duplos, pelo movimento entre extremos que está nesta narrativa-pêndulo. No grifo seguinte, esse vai-e-vem fica mais evidente. Se no início da frase o leitor se encontra num extremo de calma, logo o fio lhe lança à primavera da guerra, de modo que o contexto histórico da narrativa começa a se lhe elucidar.

O narrador adentra a história como se estivesse caminhando ao lado de Yersin, e assim reúne as informações sobre o personagem, observa-o escrever em seu diário (que será lido por Deville futuramente) e reproduz a sua trajetória com zelo e poeticidade. Ainda, essa trajetória individual de Yersin é intermediada no movimento pendular pela vida social da época. Os acontecimentos históricos são colocados discretamente, suavizados, configurando-se como pano de fundo para a vida do protagonista: “O avião passa sobre Marselha. Entre as duas pinças que se fecham, a do fascismo e a do franquismo” (DEVILLE, 2017, p. 12). Assim, os fatos históricos não são relatados, e sim mencionados. Mais à frente, o narrador informa que, em maio de 40, Yersin “pela última vez sobrevoa a França e seu céu tempestuoso” (DEVILLE, 2017, p. 13). Fica a cargo do leitor inferir que o céu tempestuoso se deve à invasão da França pela Alemanha Nazista em 10 de maio de 1940 — “a peste marrom”, como os franceses chamavam o Nazismo.

O segundo capítulo nos lança ao século XIX, para a infância do personagem. Seu pai, que trabalhava como professor de botânica e administrador da Casa de Pólvora e de quem herda o nome, morre aos trinta e oito anos, deixando a esposa grávida. O menino é criado pela mãe, Fanny. Ao descrever o trabalho e a morte do pai, o movimento pendular é percebido mais uma vez:

Desenha os gafanhotos e os grilos, mata-os, põe no microscópio os élitros e as antenas, envia comunicações para a Sociedade de Ciências Naturais

de Vaud e até para Sociedade Entomológica da França. E logo é intendente da Casa da Pólvora, o que não é pouco. Segue estudando o sistema nervoso do grilo-do-campo e moderniza a Casa de Pólvora. Ao tombar, a cabeça esmaga o último grilo. Um braço, numa última contração, derruba os vidros. Alexandre Yersin morre aos trinta e oito anos. Um escaravelho verde atravessa sua face. Uma esperança esconde-se em seus cabelos. Sua jovem esposa está grávida. A viúva do patrão deverá deixar a Casa de Pólvora. Depois das cerimônias fúnebres, entre pilhas de lençóis e de louça, uma criança nasce. Recebe o nome do marido morto. (DEVILLE, 2017, p. 15).

O primeiro período do trecho acima esmiúça a rotina de Yersin pai enquanto botânico. No período seguinte, entretanto, o pêndulo nos lança à sua outra ocupação: superintendente da Casa de Pólvora. Na frase que se segue, mais uma vez esse vai-e-vem, até que, na seguinte, a morte irrompe no movimento pendular. O pêndulo, porém, não para: observamo-lo se deslocar da morte para a vida. Se Alexandre morre aos trinta e oito anos, há, no período seguinte, um escaravelho verde, símbolo de vida, que atravessa sua face. Uma esperança que se esconde em seus cabelos mortos, seu DNA. A construção pendular do texto logo nos revela que é Yersin filho, o qual herdará do pai não apenas o nome, mas também a verve exploradora, que, como veremos, não será interrompida precocemente como a do genitor.

De repente a narrativa dá um salto e encontramos o jovem com vinte anos, num trânsito entre duas línguas e duas culturas — alemã e francesa. Mais uma vez, o movimento pendular se faz presente, agora concentrado no próprio personagem. Estudante em Marburg, o jovem descobre sua vocação. Observamos o romance intercalando o passado, o presente e o futuro do personagem, de modo que em um mesmo capítulo nos deparamos com o Yersin já idoso, no final da vida, e o jovem, ainda menino, capturando

insetos, até se tornar estudante de medicina. Isso tudo é condensado em um capítulo de três páginas, pois a técnica narrativa de Deville exige concisão, com capítulos breves e frases curtas.

Da mesma forma, o narrador consegue cruzar diferentes tempos em um mesmo momento, fazendo com que nele se faça sentir o tempo da história narrada com o tempo da composição do romance. Isso porque esse narrador transforma seu criador, Patrick Deville, em um personagem da obra: o fantasma do futuro. Ao apresentar a passagem de Yersin por locais específicos, a voz narrativa também mostra o percurso do escriba na reconstituição da vida do cientista:

O **fantasma** atravessa as muralhas e o tempo, vê atrás da fachada enxaimel a madeira escura dos móveis, o couro escuro das poltronas e das encadernações na biblioteca. [...] O **pêndulo do relógio** lança um reflexo e move a engrenagem que tiquetaqueia. No frontão da Câmara... (DEVILLE, 2017, p. 19, grifo nosso).

O fantasma é um sintoma do nosso olhar para o passado. Se toda a história é uma reconstituição a partir do presente, ela sempre estará repleta de fantasmas do futuro, de Devilles que logram superar as muralhas e o tempo para não deixar que vidas se apaguem. É por isso que esse espectro se fará presente ao longo de toda a narrativa, como uma sombra que acompanha Yersin.

No trecho acima, com a aparição do fantasma-escritor, surge também o pêndulo, cujo movimento já estava imbricado na estrutura narrativa, mas agora é mencionado pelo narrador, como se escancarasse a engrenagem do texto. Já vimos que o objeto tende a simbolizar não apenas o andar temporal da narrativa, que oscila entre o passado e o presente na tentativa de reatar os séculos e eventos vivenciados pelo personagem, mas também um movimento regular entre extremos (paz e guerra, vida e morte) que parece ter sido central na vida de Yersin, como veremos mais

à frente. Ao se referir ao relógio de pêndulo, o paralelismo entre o tempo cronológico e o psicológico — ponto crucial na construção da narrativa — torna-se evidente. Reforçando aquilo que dissemos anteriormente, sua técnica narrativa não privilegia unicamente o entrelaçamento de tempos, mas também o imbricamento de fatos históricos e culturais, como vemos a seguir:

A Alemanha, como a França e a Inglaterra, constrói um império a golpes de sabre e de metralhadora, coloniza Camarões, a atual Namíbia, a atual Tanzânia e até Zanzibar. No ano do Congresso de Berlim, Arthur Rimbaud, autor de *O sonho de Bismarck*, transporta em lombo de camelo dois mil fuzis e sessenta mil cartuchos para o rei Menelik na Abissínia. Ele, que foi um poeta francês, promove a influência francesa, opõe-se aos objetivos territoriais dos ingleses e dos egípcios, conduzidos por Gordon [...]. (DEVILLE, 2017, p. 20).

Em um único parágrafo, temos a informação concisa sobre a construção do império de nações coloniais (Alemanha, França, Inglaterra) dividindo o continente africano entre elas, bem como a menção à poesia que desponta na época, com Rimbaud e Baudelaire, evidenciando, assim, uma narrativa que une fatos pessoais de Yersin à geopolítica e à arte do momento em que viveu. O parágrafo termina sinalizando para a *Yersinia pestes*, trazida pela pulga anos mais tarde. Seguimos os passos do narrador, imersos nas descobertas do jovem Yersin. Acompanhamos o progresso de seus estudos, a compra do seu primeiro microscópio com o qual percorrerá o mundo em sua bagagem. Com ele, identificará o bacilo da peste.

Quando o jovem cientista de vinte e dois anos decide viver em Paris, é o ano em que o mapa do metrô é desenhado e Louis Pasteur termina sua vacinação antirrábica com êxito. Yersin é apresentado a Pasteur, torna-se seu discípulo, e segue seu curso de medicina em Paris, defendendo sua tese sobre difteria e tuberculose. Imerso

na calma e na solidão, dá continuidade às suas leituras, seguidas de trabalhos práticos e experimentos. Certo dia, descobre algo no seu microscópio. A partir de então, seu nome passaria a constar nos livros de ensino de medicina, após a descoberta da “Tuberculose tipo Yersin”, tema de sua tese. De origem suíça, o jovem doutor adquire cidadania francesa após comprovar que seus antepassados maternos são de origem francesa.

Novamente a narrativa intercala o passado de sua juventude com os anos de maturidade. No capítulo “O descartado”, encontramos Yersin com setenta e sete anos, refletindo sobre o momento em que despertou para a vida simples na Ásia, quando tinha aproximadamente trinta anos. Essa reflexão realiza-se por intermédio do narrador onisciente na tentativa de sintetizar sua biografia:

Há cinquenta anos Yersin escolheu deixar a Europa. Foi na Ásia que passou a Primeira Guerra Mundial e é lá que pretende passar a Segunda. Sozinho. Como sempre viveu. Ou melhor, junto com sua turma de Nha Trang, uma vila de pescadores, a turma de Yersin. Pois, com o passar dos anos, o solitário revelou-se um líder. Criou ali uma espécie de comunidade, um monastério laico retirado do mundo [...]. (DEVILLE, 2017, p. 31).

O título desse capítulo deve-se ao fato de ele ter sido recusado (descartado) por uma moça, Mina, com quem vinha se correspondendo por meio de cartas, encorajado por sua mãe, Fanny. Ocorre que, ao escrever para a moça, Yersin admite para si mesmo que é mais difícil redigir uma carta de teor amoroso do que um artigo científico sobre difteria. Nesse capítulo, é clara a vocação de Yersin para cientista e explorador: “Yersin comporta-se estupidamente. É descartado. Não se falará mais nisso. Percebe que uma esposa a seu lado logo o atrapalharia. Deixa isso para depois [...]” (DEVILLE, 2017, p. 32). Autodidata e ótimo observador, deseja correr mares e oceanos. Possui um

olhar vasto, revelando-se um leitor atento da sua época. Pensa de forma otimista, afinal vive nos tempos de Gustave Eiffel e Jules Verne. Interessa-se pelos mares e depois pelos ares. Estuda aviação e pensa até em comprar um avião. Em meio às suas viagens, conhece a ilha de Nha Trang no Vietnã, onde deseja passar o resto de sua vida.

A bordo do navio *Oxus*, em 1890, Yersin nem imaginava que as primeiras décadas do século XX trariam duas Guerras Mundiais. Preenche seu caderno com anotações de suas impressões ao longo do dia, à noite retoma seus estudos de medicina, dedica-se ao aprendizado de línguas, lê literatura, enfim, sempre está explorando novos conhecimentos, novas paisagens. Como bem comenta o narrador, durante certo tempo a vida de Yersin foi semelhante a um pêndulo — entre a vida de explorador e a de médico e cientista. Enquanto explorador, sempre preferiu a solidão no lugar de ouro ou glória.

Imitando o movimento do personagem, a narrativa de Deville segue pendular. Se em determinado capítulo estamos a bordo de um navio com o jovem Yersin, no capítulo seguinte nos deparamos com o personagem já idoso: “o velho de setenta e sete anos, barba branca e olhos azuis, cochila no avião que sobrevoa o Mediterrâneo” (DEVILLE, 2017, p. 61).

Com a visão aguçada, tanto aproximada quanto distanciada, vendo a realidade por diversos ângulos e atravessando as barreiras de tempo e espaço, o narrador registra todas as informações, seguindo o movimento do pêndulo no romance. Esse narrador segue modelando a massa narrativa, unindo fatos políticos (dos quais Yersin tentava continuamente fugir) aos fatos da rotina do personagem, em diferentes etapas de sua vida. Por meio do olhar do cientista, o narrador une, de modo conciso, os fatos sociais e culturais que formaram a época. Essa estratégia narrativa é característica do romance histórico (REIS, 2011, p. 361), pois exige que a diegese seja situada em tempos

históricos diferentes, o que acontece no romance de Deville, conforme as memórias registradas por Yersin em seu caderno. Em suas anotações, registra a

[...] memória dos lugares, dos nomes, assim como dos números. Registra os horários, o nome do piloto (Couret) e do engenheiro mecânico (Pouliquen), o estado do céu e os meteoros, relê velhos cadernos ou por tédio retoma a mecânica das notas. Mania de explorador e pesquisador, já preencheu durante sua vida centenas de cadernos. **Vamos nos sentar ao seu lado, fantasma-escritor do futuro, leiamos por sobre seus ombros, recopiemos na caderneta.** (DEVILLE, 2017, p. 63, grifo nosso).

Na parte que grifamos, identificamos duas instâncias narrativas que conversam — o narrador e o espectro (fantasma-escritor do futuro). Esta última se alinha à categoria do autor implícito, defendida por Wayne Booth em sua *Retórica da ficção*. Essa categoria não corresponde ao escritor em si, mas à sua máscara, ou ao seu outro eu, pois o “autor implícito é sempre distinto do ‘homem a sério’ — seja o que for que pensemos dele — que cria uma versão superior de si próprio, um alter ego, tal como cria a sua obra” (BOOTH, 1980, p. 167). Assim, esse fantasma seria o *alter ego* de Deville que se debruça sobre os cadernos de Yersin para compor a sua futura obra, *Peste e cólera*.

A narrativa-pêndulo, a qual defendemos como método do escritor, irá balizar todo o romance. A oscilação do pêndulo é mimetizada não só no foco narrativo e na articulação entre tempos e espaços na narrativa devilliana, mas também no elo entre vida e morte. O movimento pendular já se encontra implícito na frase repetida ao longo do livro: “a vida não vale a pena sem movimento”. Essa mobilidade da narrativa revela-se como o mote, a lição que o livro traz ao evidenciar diferentes tempos, espaços e jornadas. Juntos, escritor e personagem nos

ensinam que o mundo passa por transições continuamente, de modo que as piores catástrofes (pestes e guerras) terão o seu fim, uma após a outra.

A HARMONIOSA COMPOSIÇÃO DA PAISAGEM DE YERSIN E DE DEVILLE

Quando tomamos consciência de uma paisagem? O que pode ser considerado paisagem para alguns não o é para outros. É por meio da percepção e da consciência do sujeito que determinados elementos de um espaço irão compor a totalidade de uma paisagem. Em *Peste e cólera*, temos espaços diversos que vão das metrópoles, a exemplo de Paris e Berlim, à vila de pescadores na ilha de Nha Trang.

Como cientista pragmático, Yersin possuía um espírito inquieto e investigativo. Por meio do conhecimento, conseguiu intervir no mundo que o rodeava. Assim como desenvolveu teorias e moldou suas descobertas, ele moldou, na realidade do tempo-espaço em que viveu, a paisagem que cultivava em sua consciência. Dessa forma, compôs a paisagem em Nha Trang, modelando-a conforme a criação do seu pensamento. Se ao longo de suas jornadas, como cientista e explorador, predominavam as paisagens momentâneas, nos anos de maturidade finalmente encontrou a paisagem duradoura, construída por suas mãos e idealizada por sua consciência.

Georg Simmel investigou o significado de paisagem. O que faz de determinado lugar uma paisagem? Conforme o filósofo,

A 'paisagem' só surge quando a vida pulsando na intuição e no sentimento é em geral arrancada à unicidade da natureza e o produto particular assim criado, transferido para um estrato inteiramente novo, se abre então, por assim dizer, de per si à vida universal, acolhendo o ilimitado nos seus limites inviolados. (SIMMEL, 2009, p. 8).

O entendimento acerca de “paisagem” descrito pelo filósofo parece corresponder à paisagem escolhida por Yersin para compor o seu lar. Simmel ensina-nos que a paisagem passa pelo processo de seleção e composição do material para que, finalmente, seja acolhida como paisagem por nosso olhar, pois “o material para ela [paisagem] — tal como um montão de livros, postos uns ao lado dos outros, ainda não é uma biblioteca” (SIMMEL, 2009, p. 8).

Semelhante ao cientista, em cuja mente prevalece um conceito unificador para criar a sua paisagem, o artista, Deville, por meio da seleção de registros contidos nos cadernos de Yersin, conseguiu compor o seu romance, reconstruindo a paisagem da peste. O escritor extraiu fatos históricos da época do cientista e trouxe unidade aos fragmentos, assim como uma pilha de livros ganha unidade para resultar numa biblioteca.

Ambos, cientista e romancista, em meio à torrente caótica de informações sobre guerras e pestes que assolaram o mundo nos últimos séculos, lograram criar um espaço de liberdade — a vila de pescadores, no caso do personagem, e a obra romanesca, no caso do escritor. Ambos alcançaram a paisagem que buscavam, uma paisagem onde, quiçá um dia, possivelmente será encontrado o coração da vida.

Como sabemos, entre a realização dos experimentos no Instituto Pasteur e suas aventuras marítimas como médico de bordo, Yersin encontrou o seu paraíso em Nha Trang. A partir de então, sempre retornou à ilha, e nela cultivou o seu lar como a paisagem tão esperada que desejava para a sua vida. É nela que planeja passar os últimos dias de sua existência. Contudo, não são poucas as propostas que recebe. O sobrinho de Pasteur lhe oferece um salário maior do que ganha um médico de bordo, além de um laboratório em Sydney para realizar suas pesquisas. Yersin recusa. Prefere se orientar pelos passos de Livingstone². “Agora

2 O britânico David Livingstone (1813-1873) foi um dos primeiros missionários-médicos que chegou a explorar determinadas regiões da África, cristianizando e libertando comunidades da escravidão.

que aprendeu a andar de pés descalços na selva, não vai calçar os sapatos de um pesquisador sedentário. Se deixou Paris, não foi para se fechar num laboratório. Escolheu tornar-se explorador” (DEVILLE, 2017, p. 69). Misto de missionário, viajor e explorador, Yersin torna-se médico dos pobres em Nha Trang, na Ponta dos Pescadores, comunidade que o cativará para sempre.

Tenho muito prazer em cuidar daqueles que vêm se consultar comigo, mas não gostaria de fazer da medicina uma profissão, isto é, nunca poderia pedir a um doente que me pagasse pelos cuidados que lhe presto. Considero a medicina como um sacerdócio, como ser pastor. Pedir dinheiro para curar um doente é como dizer: a bolsa ou a vida! (DEVILLE, 2017, p. 70).

Após essa passagem do romance, no parágrafo seguinte, encontramos Yersin com setenta e sete anos, evidenciando, mais uma vez, o vai-e-vem do pêndulo da narrativa devilliana. Se aos vinte e nove anos, o médico deseja pôr de lado a ciência para correr mares e oceanos, tornando-se um novo Livingstone, saciando a sua curiosidade enciclopédica — aviação, astronomia, botânica, línguas — agora, idoso, de volta à Nha Trang, em 1940, na sua casa à beira-mar, descansa na sua varanda enquanto ouve as notícias no rádio:

Senta-se na varanda em sua cadeira de balanço e olha o mar. O sol brincando nas palmeiras e a baía suntuosa. Perto dele, pássaros barulhentos e coloridos, além do papagaio. Pela manhã ouve no rádio as notícias da noite em Paris. A voz do Marechal que se oferece à França e que se prepara para assinar o vergonhoso armistício. A França está derrotada. A Suíça é neutra. A Alemanha, vitoriosa. A campanha na França acaba de fazer duzentos mil mortos em poucos dias, é o balanço de uma epidemia, é a peste marrom. Yersin

sabe que a guerra, sendo mundial, acabará chegando a Nha Trang. Os japoneses aliados dos alemães desembarcarão um dia na Ponta dos Pescadores. Como velho epidemiologista, Yersin não esquece que o pior sempre pode acontecer. (DEVILLE, 2017, p. 71).

Destacamos o caráter humanista de Yersin, um explorador muito diverso do perfil de um tipo como Robinson Crusoe. Ambos exploradores, ansiosos por desbravar oceanos, paisagens recônditas; no entanto, enquanto o herói de Defoe representa a semente do individualismo burguês, o imperialismo europeu e a ascensão do Capital, o herói de Deville, sempre distanciado da economia e da política, espelha a consciência de proteção à natureza, e o respeito com o qual o estrangeiro deve penetrar civilizações as quais desconhece. Diferentemente de um explorador como Crusoe, o nosso herói sempre levava consigo os produtos e antissépticos dos pasteurianos para ajudar as comunidades dos lugares por onde viajava. Yersin foi um herói pacífico, exercendo a medicina por vocação e vacinando crianças nas aldeias por onde passou.

Aos trinta e um anos, com a sua vida em pleno movimento, realizando-se como médico de comunidades simples em regiões onde se sentia em casa, e sempre retornando ao seu lar na vila de pescadores, vive como sempre quis viver. No entanto, “os pasteurianos continuam considerando Yersin como um deles, reservado para a ciência” (DEVILLE, 2017, p. 99). Se ele consegue criar seu espaço de liberdade, um extremo de calma, a engrenagem pendular logo lhe lança ao turbilhão da vida histórica de seu tempo.

É assim que, exatamente vinte anos antes da Primeira Guerra Mundial, é chamado para ir a Hong Kong por causa da peste, num momento em que predominam o jogo e as alianças entre os países. Os ingleses buscam os médicos japoneses — o Instituto Koch —, o que faz os alemães entenderem que tal instituto trabalha em oposição ao de Pasteur. Yersin precisa da autorização do governo

inglês para estudar a peste em Hong Kong. Para um cientista, explorador, livre-pensador como ele, todo esse jogo geopolítico é muito estranho. Segue com o foco na sua missão e pretende cumpri-la seja onde for, como ocorre em Hong Kong, onde se depara com uma paisagem muito diferente daquela que cultivava em Nha Trang.

Desde sua chegada ao porto, sob uma chuva torrencial, viu cadáveres de pestilentos nas ruas e nas poças d'água, no meio dos jardins, a bordo dos barcos atracados. Os soldados britânicos levam os doentes à força e esvaziam suas casas, empilham tudo e ateam fogo, jogam cal e ácido sulfúrico, erguem muros de tijolos vermelhos para proibir o acesso aos bairros infectados. **Yersin tira fotos, escreve à noite suas primeiras impressões do inferno sob o céu cinza e os aguaceiros diluvianos.** Os hospitais inundados são inutilmente invadidos. Lawson abre por todo lado leprosários que são morredouros, numa antiga vidraça e no novo abatedouro em construção, cabanas são requisitadas. Jogam-se esteiras pelo chão que depois serão queimadas junto com seus ocupantes. A morte acontece em poucos dias. Sob as cortinas de chuva quente e as borrascas, passam devagar charretes carregadas de cadáveres empilhados. **“Noto muitos ratos empilhados pelo chão”.** A nota rabiscada por Yersin logo na primeira noite registra os esgotos e os ratos em decomposição. Desde Camus parece evidente, mas não era. Eis o que Camus deve a Yersin quando escreve seu romance, exatamente quatro anos depois da morte deste. (DEVILLE, 2017, p. 101, grifo nosso).

Nesse trecho, destacamos as impressões de Yersin diante do cenário da peste. Aqui nos deparamos com a paisagem da morte, oposta à paisagem da vida no lar do cientista na Ponta dos Pescadores. O olhar arguto do narrador registra tudo e, ainda, estabelece relações entre o cientista e seus contemporâneos no

campo literário, a exemplo de Camus, que certamente se serviu das descobertas de Yersin como fonte para a escrita da *Peste*.

Sem permissão para realizar nenhuma autópsia nos corpos, uma vez que somente os japoneses tinham autorização para fazê-lo, recebeu ajuda de um padre, providenciando-lhe uma cabana clandestina próxima ao hospital. Yersin transformou o local em um laboratório de pesquisa e lar temporário (afinal, onde quer que estivesse, sabia como criar a sua própria “paisagem”, mesmo diante de tantas mortes). O padre chegou a subornar marinheiros ingleses para conseguir cadáveres para ele realizar autópsias. Sozinho em sua cabana, redigiu imediatamente um artigo com a sua descoberta, sendo publicada nos *Anais do Instituto Pasteur*. Seguiu dando continuidade à sua descoberta em Saigon e enviou os resultados para Paris e Hong Kong. Apressou-se para que a vacina fosse logo descoberta pelos pasteurianos. Após ter encontrado o bacilo da peste, compartilhou todos os seus achados com os pasteurianos, pois estava ansioso por liberdade novamente — o retorno à sua vida simples.

Em dois meses em Hong Kong, tinha dado cabo da grande história da peste. [...] Sempre apressado, esse Yersin. [...]

Acabaram para ele as explorações e as navegações. Quer estabelecer sua base em Nha Trang, criar carneiros ou plantar, a vida real, abraçar a realidade rugosa. (DEVILLE, 2017, p. 105).

Tendo finalmente encontrado a paisagem da vida onde desejava passar o resto de seus dias, planejou montar um laboratório em Nha Trang. Tornou-se o primeiro médico a salvar um doente contaminado pela peste e constatou que sua vacina funcionava, mesmo diante da hostilidade dos chineses que na época não reconheciam facilmente o que vinha da Europa. Deu início à produção da vacina e às missões médicas, enfrentando a

competição de médicos de diferentes nacionalidades. Sua mente prática e científica não suportava jogos políticos e disputas.

Em meio às descobertas científicas, o narrador, por intermédio das experiências anotadas no diário do cientista, busca situar o leitor, trazendo à tona o pano de fundo histórico e literário. Em 1941, encontramos Yersin com setenta e oito anos em sua casa na ilha, imerso em suas reflexões: “Valiam a pena todos esses progressos de que fora arauto? Trancados em Los Alamos, os físicos já estão inventando as armas atômicas. Por todo lado as descobertas dos pasteurianos servem para fabricar armas bacteriológicas” (DEVILLE, 2017, p. 127). E também temos acesso às reflexões do próprio narrador imaginando o que de fato havia chegado ao conhecimento de Yersin: “O que Yersin saberá do Gulag e de Treblinka, sentado sozinho, à noite, na frente do seu rádio? Sabe que os judeus em Paris usam uma estrela amarela” (DEVILLE, 2017, p. 127). Para além das lentes do microscópio no laboratório, seu olhar de cientista sempre atentou, também, para o que acontecia do lado de fora. Seus olhos testemunharam as violências antisemitas.

No início deste ensaio, destacamos a frase de Yersin, afirmando que “a vida não vale a pena sem movimento”. De fato, o jovem médico estava sempre aberto a novas aventuras. Entediava-se facilmente, por isso escolheu o mar como refúgio. Contudo, já caminhando para o final do romance, no primeiro parágrafo do capítulo intitulado “A vida real”, encontramos o médico com trinta e cinco anos, já cansado da vida de cientista e de permanecer em constante deslocamento.

Depois de Bombaim, basta. Que a peste leve os médicos. Yersin pretende aproveitar o privilégio de, aos trinta e cinco anos, poder se abster da política e da história. Escolheu a bela solidão propícia à pesquisa poética e científica. Está em plena forma. A barba negra e os olhos azuis. Afinal **também não é vida mover-se**

o tempo todo. Agora são os deslocamentos constantes que o chateiam. Já teve sua dose. Já se encheu. Conhece o paraíso, Nha Trang, e não quer mais deixá-lo, quer embelezá-lo ainda mais... (DEVILLE, 2017, p. 129, grifo nosso).

Aos quarenta anos desiste definitivamente das expedições e dedica-se a novos dons. Na vila de pescadores, seu paraíso, Yersin não passava um dia sem trabalhar. A insaciável curiosidade mantinha-o aberto a novos conhecimentos e dons aos quais se dedicaria, como, por exemplo, o gosto pelos textos literários. Assim, antes de sua morte, encontrou essa nova fonte para saciar sua sede por novas descobertas e dedicou-se à literatura — o último enigma de sua vida.

Em *Metafísica da felicidade real*, publicada em 2015, Badiou afirma que o mundo vive refém de uma felicidade banalizada. Cada vez mais as pessoas vêm se protegendo de todos os riscos, programando suas vidas, cercando-se de objetivos particulares e distanciando-se da ideia de universalidade. Contrapondo-se a essa felicidade reificada, Badiou convida-nos a refletir sobre uma “felicidade real” — não aquela ditada pela ordem estabelecida, mas algo semelhante ao sentimento de novidade (exceção) ou, ainda, ao *evento*. A trajetória de Yersin demonstra corresponder à realização do *evento* – uma das categorias de Badiou e, portanto, do contentamento “real” indicado pelo filósofo francês. Desde sempre, o herói de *Peste e cólera* se apresentava inquieto, sem se apegar à segurança do trabalho instituído: o laboratório de Pasteur. Desejoso de experimentar novos caminhos, arriscando-se em regiões desconhecidas, o explorador conseguiu, de fato, realizar-se de forma autêntica. A descoberta do bacilo da peste e de sua vacina, bem como suas missões médicas de imunizar comunidades em diferentes regiões, foram *eventos* que somaram à “felicidade real” do pasteuriano que soube viver a sua profissão por vocação, em função do bem comum, e não unicamente por um salário ou

recompensa. Posto isso, a felicidade de Yersin se realizava por dois prismas: de um lado o êxito universal, a descoberta do seu trabalho científico, e, de outro, a escolha por uma vida simples, a criação de sua paisagem singular na Ponta dos Pescadores. Seguindo o pensamento de Badiou, afirmamos que a felicidade do herói devilliano se situa na exceção. Em outras palavras, Yersin seguia suas próprias regras com maestria e liberdade. Eis a “felicidade real”, o coração da vida, que ele tão bem soube cultivar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O livro de Deville é parte do projeto de “romances sem ficção”. *Peste e cólera* é uma narrativa que traz a pesquisa histórica e o relato pessoal entrelaçados. As viagens de Yersin pela Europa, Ásia e África são o alicerce que sustentam o livro e conduzem o leitor na passagem do século XIX para o XX. O livro expõe a vida do médico-cientista perpassada de aventuras, expedições e missões científicas, porém tudo se apresenta reunido de forma fragmentada, evitando seguir uma linearidade narrativa. Por isso caracterizamos o foco narrativo como um pêndulo, reatando os séculos, bem como o passado, o presente e o futuro do protagonista. Por meio de sua técnica narrativa, Deville reúne fatos históricos a fatos vividos pelo personagem. É em meio à fragmentação do relato que evidenciamos o trabalho cuidadoso do romancista ao buscar dar sentido e coesão à biografia de Yersin. No final do romance, o pêndulo, que outrora oscilava constantemente, pode finalmente repousar ao registrar a morte súbita do herói pasteuriano.

Através da temática da peste, pudemos perceber claramente o diálogo entre os séculos anteriores e o atual século XXI. Yersin referia-se ao século XX como o “século canalha”, recheado de barbáries, de guerras com torturadores e carrascos, apesar do otimismo da ciência, das vacinas e das doenças erradicadas. Em alguns momentos, a narrativa provocativa de Deville desperta

a atenção do leitor para a lenta evolução de uma humanidade teimosa que insiste em negar a ciência. E o que dizer do século XXI? Desde Pasteur e Darwin até os dias atuais, ainda há quem defenda teorias ultrapassadas: “Como poderiam imaginar que um século e meio depois metade da população do planeta ainda defenderá o criacionismo?” (DEVILLE, 2017, p. 27).

Na introdução deste estudo, lançamos algumas questões as quais buscamos responder nas considerações finais. Observamos que cada época histórica oferece, sim, uma lição para a humanidade. Dentre as lições que aprendemos com esse romance, destacamos a afirmação dos avanços científicos e o desprendimento do cientista que, mais preocupado em cumprir a sua missão, não dava atenção à fama e aos louros que receberia por se tornar um cientista famoso. Homem da observação e dos cálculos, Yersin iluminou o mundo em que viveu, o campo da ciência e da medicina, provando ser, de fato, um construtor humanista da paisagem que idealizava para a sua vida, conforme o entendimento de “paisagem” observado no pensamento de Simmel. De outro lado, o mundo das guerras, da arrogância, da perversidade humana e da disputa entre as nações se alastrava numa velocidade mais rápida que a da peste. Essa paisagem perniciosa era combatida por Yersin com método, trabalho e vocação. Enquanto uns se digladiavam na conquista pelo poder, promovendo a morte e a destruição, outros trabalhavam em busca de outras conquistas: a cura da peste bubônica, a vacinação ampla em missões médicas em diferentes continentes. Yersin, com desprendimento, promoveu a vida e o benefício alheio.

É com pesar que constatamos que a desumanidade dos senhores das guerras ocorridas na época do cientista não se distancia da desumanidade que testemunhamos no atual século XXI. No lugar da peste bubônica, enfrentamos agora o novo coronavírus. Ao longo da nossa História, as pestes vêm revelando as piores chagas da humanidade. Além do vírus, a peste atual encontra-se no autoritarismo e no negacionismo da ciência por parte de

autoridades e chefes de Estado. A peste encontra-se no retorno do fascismo evidenciado em discursos de ódio e intolerância entre povos e nações nos dias atuais.

Resta-nos seguir o exemplo da serenidade e da confiança com as quais Alexandre Yersin enfrentou duas guerras mundiais, além de epidemias e conflitos. Assim como o descobridor da peste, sejamos construtores de novas paisagens em meio à devastação e à hecatombe advindas da ignorância e estupidez daqueles que deveriam poupar a humanidade, mas não o fazem.

Para finalizar, trazemos a pergunta de Badiou (2018, p. 53): “É preciso que o mundo mude para sermos felizes?” Conforme o filósofo, no século XIX e boa parte do século XX buscou-se mudar o mundo para ser feliz. Na obra de Deville, vemos que o “mundo” de forma alguma é simples. Porém, por mais complexo que seja, podemos alcançar a simplicidade estoica do protagonista. Após ter enfrentado a terrível peste bubônica em Hong Kong e ter descoberto a sua vacina, Yersin ficou fora da História — não existia o Nobel na época —, mas jamais saiu dos corações dos vietnamitas. Na sua sepultura tem escrito o seguinte epitáfio: “benfeitor e humanista, venerado pelo povo vietnamita”. Assim, tomar o pêndulo como engrenagem simbólica talvez seja uma saída para sermos felizes: diante dos turbilhões do mundo, do extremo das pestes, dos vírus, das guerras, buscar conceber o nosso polo de liberdade, nossa própria paisagem. Eis uma das lições do formoso romance pedagógico *Peste e cólera*.

REFERÊNCIAS

BADIOU, Alain. *A metafísica da felicidade real*. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Lisboa: Acácia, 1980.

DEVILLE, Patrick. *Peste e cólera*. São Paulo: Editora 34, 2017.

PAMUK, Orhan. “What the great pandemic novels teach us”, *The New York Times*, 23 abr. 2020. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2020/04/23/opinion/sunday/coronavirus-orhan-pamuk.html>>. Acesso em: 19 nov. 2020.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Edições Almedina, 2011.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. 5.ed. In: _____. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

SIMMEL, Georg. *A filosofia da paisagem*. Covilhã: LusoSofia, 2009. (Textos Clássicos de Filosofia). Disponível em: <<https://filosofiaepatrimonio.files.wordpress.com/2017/03/georg-simmel-a-filosofia-da-paisagem.pdf>>. Acesso em: jan. 2021.

ŽIŽEK, Slavoj. *Pandemia: Covid-19 e a reinvenção do comunismo*. São Paulo: Boitempo, 2020.

A malária no conto “Sarapalha” de Guimarães Rosa

Vera Casa Nova (UFRN)

*A estória não quer ser história.
A estória, em rigor, deve ser contra a História.
Guimarães Rosa, Tutaméia*

*Narrar uma história, mesmo que ela tenha ocorrido, é
reinventá-la.*

Leyla Perrone-Moisés, Flores da escrivanhinha

Quando comecei a escrever este texto, veio à lembrança o artigo de Walter Benjamin, *Sobre o conceito de história*, que nos descreve o *Angelus Novus* de Paul Klee, “[...] um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. [...] Seu rosto está dirigido para o passado” (BENJAMIN, 1985, p. 226). Quem hoje faria outro anjo? O que o anjo vê? O passado? O presente? Qual catástrofe, qual desastre, ou quais?

Saio dessa imagem de Paul Klee, vista por Benjamin, e entro no Vau de Sarapalha. Navego pelo rio de G. Rosa — um rio chamado Pará, lá pelos lados do Rio São Francisco. Vou no meu barco olhando os movimentos e, no primeiro deles, vejo uma pequena aldeia em ruína: “TAPERA DE ARRAIAL. Ali, na beira do rio Pará, deixaram largado um povoado inteiro:

casas, sobradinho, capela; três vendinhas, o chalé e o cemitério; e a rua, sozinha e comprida, que agora nem mais é uma estrada, de tanto que o mato a entupiu” (ROSA, 1994, p. 281). Tapera, o próprio nome já diz: povoação abandonada, fazenda em ruína tomada pelo mato. Uma terra que antes dava “bons pastos, boas gentes” (ROSA, 1994, p. 281). Presente e passado de um lugar em Minas Gerais.

Mostro aqui o drama de um momento histórico da maleita (tornada ficção, logo, sem o compromisso com a História), no qual a literatura e a história aparecem ligadas pela malária, paludismo, febre terçã ou quartã. Uma doença, um flagelo — que até hoje, no Brasil, conta com dezenas de milhares de casos —, a malária é causada por um protozoário, transmitido pela fêmea do mosquito *Anopheles*, que pica os habitantes de determinadas regiões brasileiras.

A representação dos lugares, dos habitantes, dos animais (cão, pássaros...) me diz de um mundo medieval, onde homens e natureza relacionam potência e impotência. Trágico porque dramático, dramático porque trágico de existência humana, em seu aspecto socioeconômico — sua ruína. Mas o recado de Rosa passa por perto... “Quem foi s’embora foram os moradores: os primeiros para o cemitério, os outros por aí afora, por este mundo de Deus. As terras não valiam mais nada” (ROSA, 1994, p. 281). Foram embora antes que a doença os levasse à morte. “E foi um ano de tristezas” (ROSA, 1994, p. 281).

Outro movimento do texto, a descrição do rio “que não tem margens”, que “desengordou devagarinho”. Deixou restos de vida: “truncos, ramos, gravetos [...]; cardumes de mandis apodrecendo” (ROSA, 1994, p. 281). Estou no Rio Pará e não no Rio Doce. Não mais de barco, sigo o narrador e o que vejo? Restos: o mato tomou conta... “o cabeça-de-boi e o capim-mulambo, já donos da rua, tangeram-na de volta” e “a gameleira, fazedora de ruínas” (ROSA, 1994, p. 282). Gameleira de caule

trepador que vai se enroscando nas casas da fazenda, tomadas pelo mato. “[...] uma fazenda, denegrida e desmantelada; [...] um moinho parado [...]. Tudo é mato, crescendo sem regra; mas, em volta da enorme morada, pés de milho levantam espigas [...]” (ROSA, 1994, p. 282). O milho, a espiga, a palha, uma metáfora da natureza e do homem. A natureza doente, o homem doente. O dentro e fora.

Outro movimento: os homens. “E tem também dois homens sentados, juntinhos, num casco emborcado, cabisbaixos [...]. [Eles] escutaram o mosquito a noite inteira” (ROSA, 1994, p. 282). Gesto de corpo. O corpo já anuncia. Curvados como o pé de milho, palha.

Dois Primos. Primo Ribeiro e Primo Argemiro. Os dois são maleitosos. Sofrem com muita febre que vai e volta. Entre delírios, conversam. Tomam quinino. O mal estar é violento: “É a zoeira do quinino” (ROSA, 1994, p. 282), “o quinino zumbe na cabeça do febrênto, é para consolar” (ROSA, 1994, p. 283). E eles esperam o mal-estar da maleita chegar. Dois homens acabados, “dois velhos — que não são velhos — falam, sai-lhes da boca uma baforada branca, como estivessem pitando. Mas eles ainda não tremem: frio mesmo frio vai ser d’aqui a pouco. Há mais de duas horas que estão ali assentados, em silêncio, como sempre” (ROSA, 1994, p. 283). O silêncio das poucas palavras.

E, logo depois a *maledicta* febre, a maleita, a malária chega com seus tremores:

‘— Ei, Primo, aí vem ela...

— Danada!

— Olh’ele aí... o friozinho nas costas [a falta de ar]’.
(ROSA, 1994, p. 283).

O corpo, o rosto, um conjunto de traços colocados a serviço da significância.

Ela, a danada, a febre, vai assim sendo personificada, e os homens enfraquecendo. Como o milho, a espiga, os homens: homens-palha. O corpo indolente, sendo consumido aos poucos, secando... “Primo Ribeiro parece um defunto-sarro de amarelo na cara chupada, olhos sujos [...]. Baba, baba, cospe, [...] ar de fantasma” (ROSA, 1994, p. 283).

Nada se conseguia ali, além do mato que crescia. Somente um cão, o Jiló, ainda trazia alegria, fazendo festa, correndo pra lá e pra cá, pra perto dos homens, tendo “Vida melhor do que a nossa...” (ROSA, 1994, p. 284) (assim como a Baleia de *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos).

Nesse meio arruinado, o passopreto ainda leva o ar de futuro para eles: “se a gente um dia puder sarar, eu ainda hei de plantar uma roça” (ROSA, 1994, p. 285). E as espigas do milharal e a palha ainda conseguem dar esperança aos pobres homens. Signo do desejo, uma das formas sensíveis da esperança. Esperança misturada ao desespero. “P’ra que, Primo Argemiro?... A gente nem tem p’ra quem deixar...” (ROSA, 1994, p. 285).

Silêncio. A consciência da morte se aproxima. Mas é sob a memória da mulher de Ribeiro que se movimenta agora a narrativa: “A maleita não é nada. Até ajudou a gente a não pensar...” (ROSA, 1994, p. 287).

A perda, a dor. A mulher fugiu com outro. “A maleita não é nada. Até ajudou a gente a não pensar...”. E no delírio da febre, os fantasmas aparecem, e a memória é aguçada. Imagens do passado retornam a Primo Ribeiro. Lamentos. Resta a tristeza. “Agora mesmo, ‘garrei a ‘maginar: não é que a gente pelejou p’ra esquecer e não teve nenhum jeito?... Então resolvi achar melhor deixar a cabeça solta... E a cabeça solta pensa nela, Primo Argemiro...” (ROSA, 1994, p. 286).

De delírio em delírio, agora é a vez do Primo Argemiro, que acaba por confessar seu amor pela mulher de Primo Ribeiro.

E as lembranças continuam: “Teria ela adivinhado o seu querer-bem?... [...] Mas, quem sabe... Mulher é mulher...” (ROSA, 1994, p. 289).

O mal-estar é violento. Ribeiro trinca os dentes, ...geme... Argemiro só pode é pensar... “E pensa mais, quase cochilando, gemendo também, com as ferroadas no baço” (ROSA, 1994, p. 289).

Dois maleitosos, espantalhos que sofrem pela mesma mulher. Emoções compartilhadas. O imaginário comum aos dois não se separa dos afetos. Aí a tensão. Entre a febre, o amor e a memória, a narrativa vai sendo construída. Formas de vida e de morte, de afirmação ou negação da vida. Ribeiro diz: “— Não vou tomar mais [remédio]... Não adianta. Está custando muito a chegar a morte... E eu quero é morrer” (ROSA, 1994, p. 288).

O delírio continua. Primo Ribeiro começa a ver mulheres e procura Luíza. “— Espera, Primo, elas estão passando... Vão umas atrás das outras... Cada qual mais bonita... Mas eu não quero, nenhuma!... Quero só ela... Luíza...” (ROSA, 1994, p. 291). Os dois Primos apaixonados pela mesma mulher:

A moça que eu estou vendo agora é uma só, Primo... Olha!... É bonita, muito bonita. É a sezão. Mas não quero... Bem que o doutor, quando pegou a febre e estava variando, disse..., você lembra?..., disse que a maleita era uma mulher de muita lindeza, que morava de-noite nesses brejos, e na hora da gente tremer era quem vinha..., e ninguém não via que era ela quem estava mesmo beijando a gente [...] (ROSA, 1994, p. 291).

Eram criaturas ou simples formas que surgiam. Ilusões. Primo Argemiro conta seu lado da história com Luíza, intercalando gestos de solidariedade ao Primo Ribeiro, revelado pelo “Deus lhe pague, Primo” (ROSA, 1994, p. 292). Os sentimentos se cruzam.

Ressentimentos, culpa, perdão: “— Não foi culpa minha... Foi um castigo de Deus, por causa de meus pecados... O senhor me perdoa, não perdoa?!...” (ROSA, 1994, p. 292). Não perdoou, mandou ir embora: “— Ajunta suas coisas e vai...” (ROSA, 1994, p. 294). Mas “ir para onde?” (ROSA, 1994, p. 295).

Os primos se separam. A memória de Luíza retorna para Argemiro. “Estremecem, amarelas, as flores da aroeira. Há um frêmito nos caules rosados da erva-de-sapo. A erva-de-anum crispa as folhas [...]. Tirita a mamona [...]. E o mato, todo enfeitado, tremendo também com a sezaõ” (ROSA, 1994, p. 295).

Homem e natureza doentes, com a febre. Costumeira visão alegórica do mundo em ver a vida a partir da morte. Os homens vão, partem e a natureza se enfeita. A pobreza do povo, os homens materialmente despojados até desaparecerem. Os maleitosos, esgotados com o sofrimento. A impotência diante do sofrimento.

As pernas, os braços, o corpo. O corpo que se curva pela fraqueza. Os gestos do corpo, que durante a narrativa são mostrados, apontam para uma espécie de sobrevivência de alguma emoção, mas as vísceras apodrecem a cada momento. E a febre é o sinal. As emoções são reduzidas a ela. A culpabilidade fica nas entrelinhas.

O desejo de morrer, a consciência da morte em Ribeiro mostra o sofrimento das perdas. O que resta do afeto, o que resta da emoção? A intensidade do sofrimento duplo, corpo e alma de ambos os personagens confirmam a lamentação. As expressões de sentimentos revelam as pulsões. Mesmo no silêncio entre os dois, a tensão na espera da morte é marcada por uma emoção guiada pela impotência, pela fragilidade do corpo pobre e febril. Difícil de andar, difícil de se arrastar e mesmo de permanecer sentado.

O que resta desses corpos? A febre, desejada como uma mulher, precipita o erótico, gesto único num segundo. Expressão de um *pathosformel* (termo de Aby Warburg [2018]), gesto em direção à Luíza, que não está mais ali.

Nesse conto, Guimarães Rosa parece querer mostrar que para esses maleitosos, verdadeiros fantasmas em vida, o horror à morte não está ligado somente ao aniquilamento do ser, mas à natureza circundante, à ruína.

A natureza ali presente parece indicar as substâncias dissociadas, corrompidas pela morte. Restos de vida, restos da morte. Uns nutrindo os outros. A reação dos dois personagens precipita o pouco movimento que fazem. Ribeiro obstina-se em aceitar a morte, ele se recusa a continuar vivendo com tanto sofrimento. Enquanto a grande pergunta de Argemiro talvez seja a pergunta do narrador: “Ir para aonde?” [...] deitar no chão e se acabar!” (ROSA, 1994, p. 295). Como a palha do milho.

Dessa vez a estória não foi contra a História. Faz parte dela.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Vol. 1: Magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 222-232.

ROSA, Guimarães. Sarapalha. In: ROSA, Guimarães. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, v. 1, p. 279-295.

WARBURG, Aby. *O legado do antigo. Escritos inéditos*. Campinas, São Paulo: Ed. Unicamp, 2018.

Loucura e alteridade em *Nadja*, de André Breton

Danielle Grace de Almeida (UFRN)

A despeito do que o título leva a inferir, *Nadja*, de André Breton, não tem como personagem principal a jovem homônima em torno da qual a obra parece se estruturar. Tal interpretação, longe de ser uma novidade para a crítica que identifica no próprio autor a figura central da narrativa, aponta para questões basilares da sensibilidade surrealista. Interessante notar que ao adotar essa perspectiva força-se também a compreensão de um narrador em busca de autoconhecimento, constituindo-se origem e alvo das indagações filosóficas que costuram o livro, a começar pelo “Quem sou?” (BRETON, 2001, p. 21) que abre a primeira parte do romance.

Enquanto movimento que se constrói sob a égide das artes de vanguarda de início do século XX, o surrealismo não pretende restringir-se ao mundo literário, ao contrário, intenciona constituir-se como modo de conhecimento do outro e de si mesmo. Diferentemente dos dadaístas, que preconizavam a destruição de tudo o que se estabelecia em torno das organizações social e moral, o surrealismo não vislumbra o niilismo de seus precursores. Em contraponto a Tzara, Breton e seus amigos desejavam uma revolução que desestabilizasse os modos de controle do imaginário e do fantástico. Trata-se de uma ruptura do valor moral que se convencionou atribuir à razão como estado elevado do humano.

Contudo, se não se pode prescindir da célebre definição do surrealismo como “automatismo psíquico em estado puro” (BRETON, 2001, p. 40), é preciso compreender, então, a que nível seu precursor teria alçado as suas pretensões ao entrelaçamento entre literatura e ciência psíquica. Não à toa, tanto o *Manifesto Surrealista*, de 1924, quanto *Nadja*, de 1928, evocam algumas das descobertas que orbitavam os estudos então recentes sobre as manifestações do inconsciente. Decerto, a exploração da psiquê como estado maior da presença do homem em si mesmo representou, para o escritor, uma das vias mais importantes para se chegar à “solução dos principais problemas da existência” (BRETON, 2001, p. 40). Nesta equação, resta saber de que modo a literatura torna-se meio privilegiado, embaçando as fronteiras entre os domínios da arte e da ciência.

No que concerne aos estudos científicos, deve-se considerar o fato de que Breton e seus amigos estavam em contato constante com as teorias de Freud na época em que desenvolveram os fundamentos do movimento surrealista. Como assinala Elisabeth Roudinesco, em *História da psicanálise na França*, eles “reconhecem a importância do freudismo antes do meio médico”, concebendo-o desde o início “como a expressão de uma descoberta autêntica” (ROUDINESCO, 1998, p. 17-18). Vale reiterar, portanto, a importância da psicanálise para esses artistas que assistiram os contorcionismos sociais e políticos provocados pela primeira guerra mundial e o legado traumático deixado por ela. Principalmente Breton, para quem os estudos de Freud sobre o inconsciente e os sonhos marcaram profundamente a sua relação com a vida. Por volta de 1916 (BONNET, 1988)¹, quando ainda estudante de medicina,

¹ Marguerite Bonnet situa este como o ano da descoberta dos estudos de Freud por Breton e do interesse do estudante pela psiquiatria como designado no Centro neuropsiquiátrico de Saint-Dizier. Segundo ela, “é a partir desse período de Saint-Dizier e desse contato direto com a loucura que se fixa a ambivalência de sua atitude diante dela: recusa de ver nela somente um déficit

Breton teve contato direto com pacientes psiquiátricos e pôde acompanhar alguns dos métodos psicanalíticos sendo aplicados no tratamento a doenças mentais². Roudinesco ressalta que “essa situação favorece, ao mesmo tempo, um conhecimento íntimo dos desafios terapêuticos da doutrina freudiana e uma recusa a vê-la reduzida à categoria de uma técnica de atendimento” (ROUDINESCO, 1988, p. 19). A experiência do cotidiano em hospitais de internamento, acrescida da curiosidade pela psiquiatria como pressuposto teórico e pela literatura como universo sensível da arte, vai suscitar em Breton o interesse pela vida humana em todas as suas esferas psíquicas. Nesse sentido, as descobertas de Freud ganham proporções mais gerais; dizem respeito a todos os indivíduos e pretendem resgatar a loucura das classificações nosológicas da época.

Em última análise, as condições revolucionárias de que trata Breton e os surrealistas são concebidas através de uma via dupla. A primeira, antes de se delinear como força contrária ao pensamento científico, deseja servir-se dele para escrutinar os modos socialmente legitimados da intervenção médica. Roudinesco explica que, “no empenho surrealista, a luta pela análise leiga não tem por objetivo reconhecer aos não-médicos o direito de realizarem tratamentos, como era o caso de Marie Bonaparte. Trata-se, ao contrário, de operar um corte radical entre psicanálise e os ideais da medicina” (ROUDINESCO, 1988, p. 19). Ideais estes que se prestariam a julgar, classificar as incoerências humanas e excluí-las da sociedade, como veremos mais adiante. Por ora, vale citar a advertência do

mental, respeito por seu poder de criação, recuo diante das degradações que ela provoca” (BONNET, 1988, p. XXXIV). Além do hospital Saint-Dizier, o poeta atuou, enquanto estudante de medicina, no hospital militar Val-de-Grâce e no Centre neurologique de la Pitié.

2 Aragon e Breton se conhecem e se tornam amigos no serviço de psiquiatria do hospital militar Val-de-Grâce, em 1917. Cf. “Chronologie”, *In*: BRETON, 1980.

autor de *Nadja*, para quem a psicanálise correria o risco de ser reduzida às “meras funções de oficial de justiça” (BRETON, 2007, p. 29). A segunda via de entendimento revolucionário, tão fortemente atravessada por um ideal vanguardista presente em seu tempo, procura, através de uma reforma radical dos modos de se compreender a experiência humana, destronar o “racionalismo absoluto”, que preconiza a extinção de tudo que “pode ser tachado de superstição ou quimera” (BRETON, 2001, p. 23).

Todavia, apesar de emergir sob as insígnias da rebeldia jovem e da negação radical de pressupostos morais, tal projeto funda-se sobre uma sensibilidade tanto científica quanto filosófica. Apoiar-se, igualmente, em uma cultura literária sólida, que leva Marguerite Bonnet a afirmar que no cerne de seu “projeto específico”, Breton faz da poesia a “ferramenta privilegiada de exploração do universo interior assim como da grande recusa do mundo tal como é” (BONNET, 1992, p. IX)³. Trata-se, então, de considerar a literatura como instrumento que permite reconduzir o homem a si mesmo, para uma reconciliação através da “virtude da palavra” (BRETON, 2001, p. 34). Para o escritor, a realidade, tal como se pode concebê-la sob o “reinado da lógica” (BRETON, 2001, p. 23), está, na verdade, à sua revelia, submetida a uma surrealidade, em que o real, nas palavras de Georges Henein,

[...] não é outra coisa senão um caso particular da surrealidade; o caso do parente pobre. A razão cotidiana nos coloca aquém de um mundo onde tudo está por ser visto e do qual não vemos nada. Com nosso espírito de método e nosso senso de realização das coisas, nós fixamos formas. Essas formas são mortas. [...] O essencial do surrealismo está nessa tentativa de restabelecer as ligações perdidas, de reconquistar a consciência de tudo. (HENEIN, 1998, p. 55).

³ As traduções de obras em línguas estrangeiras que se apresentam nas Referências Bibliográficas deste capítulo são de minha autoria.

O que se evidencia na atitude de Breton é a tentativa de embaçar as margens que compõem tanto o universo médico quanto o literário, para, desse modo, restabelecer, como explica Henein (1998, p. 55), “as ligações perdidas”. Na passagem de um domínio de conhecimento a outro, a proposta é sempre a mesma: resgatar o homem das grades da razão, abrindo-lhe as vias para a surrealidade. Nesta perspectiva, a experiência surrealista guiada pela voz delirante de Nadja oferece uma outra via de percepção da loucura, situando-a na tensão entre o maravilhoso e o trágico. Portanto, se investimento literário há no tratamento à confusão psíquica da personagem, ele não se realiza pela conformação a um gênero, mas, como explica Annie Le Brun, por “uma inacreditável tentativa de *desvio* das potências da literatura, para interrogar a pessoa humana à margem dela mesma, onde e quando o modelo social dá lugar a tudo que nos assombra” (2007, p. 151, grifo do autor). E nada mais assombroso que o “desastre que carregou Nadja” (BONNET, 1988, p. 1503) às portas da loucura, que colocou o narrador “fulminado aos pés da Esfinge” (BRETON, 2007, p. 102) e de suas interrogações sobre o amor. Uma história que Le Brun define nos seguintes termos:

Desconcertante, mas também trágica, a tal ponto que nunca deixarei de me surpreender diante da mania, que parece atingir a maioria, de reduzir tudo à literatura, para ficar só na poesia da cidade nesse texto, só no lirismo da figura errante de Nadja, enquanto, com uma evidência que chega a ser dilacerante, este livro nasce sob os passos de dois personagens à deriva, presos na atmosfera opressora de um labirinto do qual tanto um como outro tenta escapar, se encontrando e se perdendo. Pois *Nadja* é, antes de mais nada, a história de um desastre. (LE BRUN, 2007, p. 151).

Nesse sentido, uma análise de *Nadja* como parte do projeto surrealista de Breton não pode ignorar a ambivalência que funda

a escrita do romance. Ao tratar da loucura pelas instâncias do literário, o autor não deixa de concebê-la sob certos parâmetros de procedimentos clínicos que costumam tanto as reflexões filosóficas quanto a construção estética do livro. A começar pelo “tom adotado para a narrativa, que se calca na observação médica, principalmente neuropsiquiátrica” (BRETON, 2007, p. 20), como o próprio escritor explica no texto introdutório acrescentado à reedição de 1962. Tendo em vista tal perspectiva, procura-se entender como isso se constrói dentro de uma forma literária. Em sua estrutura, o romance se divide em três partes, em que, de acordo com Julien Gracq (1998), a primeira funcionaria como “um preâmbulo que compõe quase um terço do livro”, seguido de um diário autobiográfico, que é a “história de Nadja”, e, por fim, uma discussão filosófica, “espécie de ‘pós-scriptum’ poético e lírico” (p. 14)

A primeira etapa desempenha “o papel de uma espécie de banho revelador, [...] sem o qual a história de Nadja não teria [...] o mesmo relevo” (GRACQ, 1998, p. 14) Inicia-se, portanto, o relato de acontecimentos pessoais “sem ordem estabelecida” (BRETON, 2007, p. 29) nem conexões evidentes entre si, mas que, no conjunto, se revelam imprescindíveis para a instauração de uma atmosfera própria. Apresenta-se uma série de curtos episódios entremeados por nomes e fotografias da cidade, de cartazes de espetáculos e de pessoas mencionadas. Interessante perceber que a despeito de não apresentar nenhum dado sobre si – nome, estado civil, profissão –, que responderia objetivamente à pergunta que abre o livro, a cidade e todos os outros fatos e pessoas ao redor dela são devidamente nomeados e documentados. Ao estilo de um escrito autobiográfico em que memórias pessoais se intercalam com “uma série de observações” (BRETON, 2007, p. 62), passa-se de um passeio no mercado das pulgas à entrada inusitada em uma sala de cinema nos arredores da Porta Saint-Denis. Da sucessão de acasos que leva o narrador a considerar um par de luvas femininas tão

enigmático quanto um objeto sem serventia encontrado ao acaso, à impressão causada por letreiros de lojas, monumentos de praça e hotéis.

Nesse relato sensível que recobre quase dez anos de vida do autor-narrador (BRETON, 2007, p. 29), o leitor vai desvelando suas conexões, aproximando-se de suas relações, impressões e afetos. Eis a dinâmica estabelecida a partir dessa espécie de monólogo em associação livre que precede a série de acontecimentos que envolve a história de Nadja. Se é possível comparar essa etapa do romance com algo como uma sessão psicanalítica, pode-se dizer que leitor e narrador desempenham papéis complexos, intercalando suas funções a cada desenlace. Dessa forma, a narrativa transcorre de modo a envolver o leitor nas angústias que implicam a busca de autoconhecimento, convocando-o a desvendar os enigmas dos acontecimentos, como se também estivesse em uma trama particular em que os acasos se objetivam⁴. Ao solicitar do leitor sua intervenção interpretativa, ou mesmo incluí-lo nesta teia de encontros, o autor o transforma em seu par nesta escrita-análise de si. Mariguela chega a afirmar que com *Nadja* o “autor-narrador pretende realizar uma psicanálise” (MARIGUELA, 2007, p. 64). Certamente, em matéria de descoberta de si e de disponibilidade ao outro, a literatura de Breton parece determinar seu alcance em termos de uma terapêutica. Ao inaugurar uma poética da alteridade, ela põe em circulação a força revolucionária que chega pelos acasos, uma espécie de violação das estruturas estabelecidas, como descreve Le Brun em sua advertência ao leitor.

Nadja deve ser lido a essa luz de arrombamento, que nos coloca o mais perto possível de um homem que pensa na noite de seu tormento. Tão perto que esse livro parece ter sido escrito só para aquele que está lendo. Também é aí que reside sua beleza perigosa. Cuidado,

4 O acaso objetivo é um conceito fundamental para a poética surrealista. Cf. CHÉNIEUX-GENDRON, 1992.

pois você só o lerá de verdade se conseguir arrombar aquilo que acredita ser. (LE BRUN, 2007, p. 156).

De fato, o livro se abre sobre um adensamento filosófico que representa um dos principais impasses da existência, para daí ponderar sobre a convicção identitária que nos transformaria em verdadeiros “fantasma[s]”:

Quem sou? Se excepcionalmente recorresse a um adágio, tudo não se resumiria em saber ‘com quem ando’? Devo confessar que essa expressão me perturba um pouco, pois tende a estabelecer entre mim e certos seres relações mais singulares, menos evitáveis, mais perturbadoras do que poderia imaginar. (BRETON, 2007, p. 21).

Ao avançar por essas páginas, o “Quem sou?” [*Qui suis-je?*] que irrompe o romance ganha espessura pela forma como é tratado pelo autor, ou seja, questionamento sobre si mesmo, o outro e a existência humana. Mas não sendo estático em sua própria estrutura significativa, já que o verbo na primeira pessoa do singular em francês pode ser a conjugação de ser [*être*] ou de seguir [*suivre*], indica que a descoberta sobre si deve considerar essa dimensão entre quem se é e quem se segue. Este seria, talvez, o primeiro de uma série de indícios que preveem a interferência de Nadja na vida do narrador, pois desde o primeiro encontro com a moça, na tarde de 04 de outubro de 1926, este se vê conduzido por uma intensa jornada pelas ruas da cidade. Após esse, outros elementos funcionam como signo a ser desvendado. Muitos deles retrçados ao sabor dos acasos, como códigos que, “pelo gênero de associações de ideias suspeitas que despertam, são um modo de nos fazer passar das filandras à teia de aranha” (BRETON, 2007, p. 27)

Logo, a impressão que restou de um filme visto nos arredores da Porte Saint-Denis intitulado *O abraço do polvo*, em

que um homem que “havia não sei que meio de se multiplicar, invadia Nova York” (BRETON, 2007, p. 40), aparece ao narrador como um símbolo de si próprio multiplicado pelas ruas de Paris, onde, como afirma, “pode-se, esperando, ter a certeza de encontrar comigo” (BRETON, 2007, p. 40). Costume recorrente entre os artistas surrealistas que permitiu o encontro com Nadja, a mulher errante por excelência. Desse modo, o espaço urbano recebe um valor premonitório em que andar sem rumo significa expor-se aos signos dos encontros. É assim também, por exemplo, que o decadente *Théâtre Moderne*, onde costumava ir com frequência e onde o canto de uma mulher ainda ressoava em seus ouvidos, ganha os contornos da vidência de um encontro:

Meu coração de contente
Abre as portas ao porvir.
Não há nada que eu lamente,
Belo esposo, podés vir / Um novo amor, já podés vir.
(BRETON, 2007, p. 44).

Um pouco antes do anúncio de Nadja, a série desses fatos toma proporções mais trágicas, lembrando ao leitor que a teia de aranha “seria a coisa mais cintilante e graciosa do mundo, não estivesse a aranha no canto, ou ali por perto” (BRETON, 2007, p. 27) Trata-se da descrição da peça *Les Détraquées* em que as personagens femininas apresentam traços de desequilíbrio mental a ponto de cometer crimes graves. Ao fim da descrição do espetáculo em que o corpo ensanguentado de uma menina despenca do armário, segue-se um grito que não se sabe de que teor, apenas um “grito inesquecível” (BRETON, 2007, p. 51). Sobre a peça, o narrador explica que seu caráter psiquiátrico levou os autores a elaborá-la sob o rigor da ciência. Em nota para reedição de 1962, Breton (2007, p. 52) retoma o assunto revelando que a escrita da peça conta com a participação do doutor Babinski, médico neuropsiquiatra por quem guarda

“uma bela recordação, por tê-lo observado, na qualidade de estagiário residente, por um bom tempo, na sua equipe da Pitié”. Na mesma nota, Breton reproduz as palavras do outro autor da peça, Pierre Léon Palau, que fala da participação de Babinski e do processo de construção das personagens: “tive necessidade de elaborar o aspecto dramático permanecendo na mais absoluta verdade científica [...]. Tratava-se de um caso de loucura circular e periódica, mas para levá-la a bom termo eu precisava de luzes de que não dispunha” (PALAU *apud* BRETON, 2007, p. 52).

A narrativa desse espetáculo, que ocupa o maior espaço dessa primeira parte do livro, introduz definitivamente o leitor numa atmosfera em que a loucura está presente. Sem que se possa extrair, contudo, um tom apreensivo dessas descrições, a insanidade parece envolta em uma atmosfera de fascínio, não pelas consequências da loucura em si, mas pelo desempenho da atriz Blanche Derval interpretando uma das personagens principais da representação. Roudinesco acredita que este tipo de personagem, cuja patologia se encontra catalogada pela psiquiatria, encontra-se no centro do projeto surrealista: “a mulher arrebatada, criminosa ou louca está no cerne do saber psiquiátrico sob a forma de um ‘caso clínico’ ao qual as antigas nosografias resistem, mas perpassa também a aventura surrealista, ao estilo de uma Walkiria anunciadora de crepúsculo” (ROUDINESCO, 1988, p. 35). O silêncio em relação às perturbações mentais das personagens leva a crer que a questão se conserva em um outro plano de compreensão para o autor-narrador. De fato, Breton se recusa a ver a loucura como um quadro patológico que necessita de cuidado hospitalar. E é no movimento mesmo dessa recusa que o debate a respeito do tratamento dedicado à loucura é lançado.

Na verdade, *Nadja* não será a única obra surrealista a expor a loucura como potência; outras, depois dela, também declararão a força revolucionária da alienação. Em

L'Immaculée conception, publicado em 1930 e escrito por Breton e Paul Eluard, a insanidade é figurada “em sua plena significação antropológica, inserindo-a em seu questionamento geral sobre a vida” (BONNET, 1988, p. 1638). Reflexão que implica interrogar a pretensa ordem civilizatória, pois, como reitera Breton no primeiro *Manifesto*, “socolor de civilização, a pretexto de progresso, chegou-se [...] a proscrever qualquer modo de busca da verdade que não se conforme ao uso geral” (BRETON, 2001, p. 23).

Arrancar a loucura da simbologia da doença e do isolamento intenciona, para esses artistas, não apenas levantar suspeitas sobre a eficácia dos métodos psiquiátricos para a cura dos pacientes, mas acusá-los de serem a causa de uma degeneração humana ainda mais ameaçadora. Para Michel Foucault, “a loucura só existe em uma sociedade, não existe fora das formas da sensibilidade que a isolam e das formas de repulsão que a excluem ou a capturam” (FOUCAULT, 2001, p. 197). Nesse ponto em que a loucura está conformada ao social tanto em sua manifestação sintomática quanto às formas de subjetivação que a capturam, os surrealistas e o filósofo estão de acordo. E se Foucault (2001, p. 197) tem razão ao dizer que cada cultura “tem a loucura que merece” ou a que lhe cabe como sintoma, seria mais que primordial, para evocar a lógica surrealista, libertá-la das mãos da psiquiatria, que, ao invés de compreendê-la em seu valor oracular, ou seja, ali onde é mensagem social, a submeteria ao mais alto nível de degradação humana. Para Breton e os surrealistas, a equação se fecha da seguinte forma: silenciada entre os muros hospitalares, a voz da loucura não revela nada sobre o homem e a sociedade, é preciso então libertá-la das esferas patológicas que justificam seu encarceramento.

No que tange ao engajamento das questões que envolvem a loucura, *Nadja* é uma obra primordial para o surrealismo, que finca

seus pressupostos na correlação íntima entre liberdade e exploração do inconsciente humano. Após as páginas de *Les Détraquées* e as cenas de um sonho muito significativo “no sentido freudiano” (BRETON, 2007, p. 55) e uma série de encontros fortuitos em torno do poema “Le dormeur du val”, de Rimbaud, o narrador se detém em um último acontecimento-signo. Relembra a ilusão de ótica envolvendo o letreiro de um hotel que Louis Aragon lhe fez observar. Com as “palavras MAISON ROUGE em caracteres vermelhos, o letreiro tinha as letras compostas de tal maneira e distribuídas de tal forma que, numa certa obliquidade, da estrada, a palavra MAISON se apagava e lia-se POLICE no lugar de ROUGE” (BRETON, 2007, p. 60). Fato que, para o narrador, se tornou ainda mais expressivo por conta de uma gravura a que foi exposto horas depois desta ilusão de ótica. De frente, havia nela a imagem de um tigre “sedento por sangue” (BRETON, 2007, p. 60), mas ao olhar por outros ângulos apareciam outras figuras: “ao darmos uns poucos passos à esquerda, um vaso, e poucos passos à direita, um anjo” (BRETON, 2007, p. 60). Ao estilo surrealista, é possível interpretar essas associações como fatos, que “apresentam todas as aparências de um sinal” (BRETON, 2007, p. 27), um enigma a anunciar a história que se seguirá. A polícia, símbolo de correção e prisão, vem se ligar ao vermelho do sangue e da loucura em *Les Détraquées*. Todos esses significantes antecedem a entrada de Nadja, seu desatino e o caráter policialesco de sua futura internação.

Vieram, há poucos meses, me informar que Nadja estava louca. Na sequência de, ao que parece, excentricidades a que tinha se entregado nos corredores de seu hotel, acabou tendo que ser internada no hospício de Vaucluse. [...] O essencial é que acredito não haver para Nadja uma extrema diferença entre o interior e o exterior do hospício. (BRETON, 2007, p. 126).

O estado mental de Nadja, que fixado sob o espectro da doença acarretou sua internação, provoca uma mudança brusca do tom no fim da segunda parte do romance. O diário autobiográfico passa de fatos cotidianos datados a um discurso de acusação contra a psiquiatria. Essa oposição virulenta contra a hospitalização nos conduz mais uma vez a um diálogo com os estudos de Foucault sobre a loucura. Em *História da Loucura*, o escritor (2002) traça a experiência da loucura a partir de uma arqueologia cuja “verdade” sobre a insanidade se determina por fatores circunstanciais de tempo e espaço. Se a Idade Média lhe conferiu certos poderes mágicos, notadamente com a ajuda da literatura e da arte, que a representou sob uma mística da clarividência; nos séculos XVII e XVIII, a loucura foi confinada em um imaginário do mal constituindo o elemento “do qual nasceram todas as práticas de internamento” (FOUCAULT, 2002, p. 153). Importante assinalar a mutação que essa nova ordem implica. Foucault explica que para atribuir ao internamento uma ação positiva, “foi necessária toda uma reorganização do mundo ético, novas linhas de divisão entre o bem e o mal, o reconhecido e o condenado, e o estabelecimento de novas normas na integração social” (FOUCAULT, 2002, p. 83). Com isso, o louco foi sendo excluído de um novo ideal de normalidade que se baseou no cumprimento de um manual de conduta sancionado pela Igreja.

Entretanto, vale assinalar que, segundo as análises de Foucault, a loucura não estava ainda apoiada pelo aparato psicológico. Na linha que traça a história da loucura, esta será contornada por um saber médico somente no fim do século XVIII, às vésperas da Revolução Francesa. Época em que a Declaração dos Direitos do Homem resolve pela prerrogativa de detenção somente em casos previstos por lei. Neste momento, o internamento do sujeito louco ocorre mediante laudo médico, documento judicial contendo um parecer clínico que autoriza o encarceramento da loucura e lhe concede categoria de doença. A

judicialização da alienação se torna “uma dessas operações através das quais a psicologia se tornou, na cultura ocidental, a verdade do homem” (FOUCAULT, 2002, p. 449).

A doença mental, tal como se convencionou considerar a loucura desde o Classicismo, demanda tratamento médico (ou medicamentoso), internamento e exclusão social. Em *Nadja*, a discussão sobre as implicações do internamento é guiada por um narrador, como vimos, que conhece o cotidiano hospitalar e, em vista dessa experiência, assume seu desprezo pela prática psiquiátrica. O narrador de *Nadja*, a respeito do interior e exterior de um hospício, afirma:

Deve, contudo, haver alguma diferença por causa do ruído irritante de uma chave que gira na fechadura, da miserável vista de um jardim, de ser interrogado por uma cambada que não serviria nem mesmo para engraxar nossos sapatos, como o professor Claude, do Hospital de Saint-Anne. (BRETON, 2007, p. 126).

As complexidades que envolvem o encarceramento do louco acompanham, como mostra Foucault, o lugar socialmente admitido a respeito da loucura que, longe de empreender a cura, acaba por delinear as condições de sua degeneração. Ao que parece, é isso que Breton, ao estilo surrealista do escândalo, parece denunciar em *Nadja*.

Não é preciso ter entrado alguma vez em um asilo para saber que é lá que se *fazem* os loucos, bem como se fazem os bandidos nas casas de correção. Haverá algo mais odioso que esses aparelhos ditos de correção social em que, por qualquer pecadilho, à mínima falta externa ao decoro ou ao senso comum, um sujeito qualquer é atirado em meio a outros cuja proximidade só pode ser nefasta para ele, e sobretudo privando-o sistematicamente do relacionamento com todos aqueles cujo senso moral ou prático é mais firme que o seu? (BRETON, 2007, p. 129, grifo do autor).

As declarações de Breton e sua visão sobre a psiquiatria provocaram reação entre os psiquiatras. Em uma comunicação⁵, reproduzida no *Segundo Manifesto*, em 1930, o neuropsiquiatra Paul Abély explica a suposta ameaça de um interno: “vítima de delírio persecutório e particularmente perigoso, propunha-me, com uma branda ironia, a leitura de um livro que tinha livre curso entre os outros alienados” (BRETON, 2001, p. 148-149). O livro, como se deve supor, é *Nadja*. E o trecho que incitaria, segundo Abély, a violência dos internos é aquele em que o autor declara que, “se fosse louco, logo depois de internado aproveitaria uma *remissão* que [s]eu delírio [lh]e permitisse para assassinar com frieza um desses, de preferência médico, que [lh]e caísse nas mãos” (BRETON, 2007, p. 130-131, grifo do autor). A carta termina conclamando seus companheiros a uma reação judicial contra os responsáveis pela publicação do livro:

Por que nossas sociedades e nossa associação profissional não haveriam de reagir a incidentes semelhantes, quer se trate de um fato coletivo, quer de um fato individual? Por que não fazer chegar uma expressão de protesto ao editor de uma obra como *Nadja* e não abrir um processo contra um autor que ultrapassou em relação a nós todos os limites do decoro? (BRETON, 2001, p. 149-150).

Toda essa repercussão inspirou o texto *La Médecine mentale devant le surréalisme*, em que Breton retoma as acusações contra o sistema de internamento e reitera a posição dos surrealistas: “Tão surrealistas ou ‘precedimentistas’⁶ que somos aos seus olhos,

5 Publicada inicialmente no *Journal de l'Aliénation Mentale et de La Médecine Légale des Aliénés*, em 1929.

6 Adjetivo que Paul Abély usa para qualificar os surrealistas: “Consiste o procedimentismo em dispensar o trabalho do pensamento e, particularmente, da observação, confiando a um determinado processo ou fórmula a produção de um efeito que seja único, esquemático e convencional” (BRETON, 2001, p. 151).

não saberíamos lhes recomendar mais do que [...] a decência de se calar” (BRETON, 1992, p. 325). Interessante notar que, na reedição de 1962, ou seja, 34 anos depois da primeira, publicada em 1928, o autor acrescenta, além de quatro fotografias, oito notas e um curto prefácio intitulado “Antes de tudo (telegrama retido)” (BRETON, 2007, p. 19-20). Em algumas dessas notas, percebe-se a tentativa de contextualizar seu vínculo anterior com a medicina. Para Roudinesco, Breton pretende sublinhar sua relação com a tradição médica “no interior mesmo de uma obra que assinala o abandono dessa tradição” (ROUDINESCO, 1988, p. 42). Talvez sua escolha procure lançar luz sobre uma forma narrativa que está inteiramente atravessada por essas confluências teóricas. À luz dessa perspectiva é que se pode compreender a segunda parte do romance como anotações datadas ao estilo de um “crescente prontuário de observação psiquiátrica ou, para ser mais preciso, um relato de caso” (MARIGUELA, 2007, p. 65). Roudinesco vai além e sugere que a relação entre os dois personagens está de tal modo atravessada pela psicanálise que a experiência do autor-narrador com Nadja seria a de um psiquiatra com sua paciente, aproximando-a de outras não menos conhecidas na história da psicanálise.

Freud observou com frequência que muitas de suas histórias de doentes se assemelhavam a verdadeiros romances. Ora, *Nadja* é a história de um tratamento no qual um narrador ocupa o lugar de um psiquiatra que não consegue curar sua paciente. Renuncia então violentamente à psiquiatria, por se identificar com a louca; esta se transforma no objeto de um relato autobiográfico pelo qual o narrador acede à sua identidade. *Nadja* é um romance de iniciação à maneira da famosa *Bildung* dos românticos alemães. Através dele, Breton descreve sua recusa da psiquiatria em termos de um desafio lançado a Satanás: literalmente, ele renuncia ‘às pompas e às obras’ do alienismo como quem renunciasse a uma tentação. A louca lhe

permite aceder a seu desejo de escrever e de tornar realidade aquela beleza convulsiva com que havia sonhado ao contemplar a iconografia da Salpêtrière. (ROUDINESCO, 1988, p. 42).

Certamente, é possível encontrar inúmeros traços de uma construção terapêutica entre as personagens. Dentre esses rastros, é possível citar a disponibilidade em escutar Nadja, as análises de seus sonhos e dos desenhos que realizava, costume, aliás, que ela desenvolve, ao que tudo indica, sob a influência de seu companheiro e aos quais ele dedica grande esforço de interpretação. Mesmo assim, não parece ser fácil concluir que Breton constrói sua relação com Nadja a partir de um pragmatismo clínico. Para isso, seria necessário renegar a aposta poética que fez com que, bem antes de seu encontro com ela, escolhesse abandonar a medicina. Bem como a convicção que o levou a não considerar a desordem mental da jovem objeto de cura. É nesse ponto, aliás, que Breton e o surrealismo são acusados de colocar a loucura sob um olhar idealizado. Com Nadja, essa tendência o teria impedido de perceber a degradação mental que culminou na internação da jovem em 1927 até sua morte em 1941. Mas a ingenuidade de Breton em relação à loucura de Nadja, se ela existe, não se refere a uma desconsideração deste estado mental em que se identifica o perfil psicótico da heroína, mas no fato de acreditar ser possível conferir à sua situação alguma liberdade aceita socialmente.

Na verdade, tudo leva a crer que se o narrador seguiu Nadja foi menos como um médico desejoso por abrandar o sofrimento de sua paciente, do que como um aprendiz fascinado por esta que o guia em meio aos enigmas da cidade. Criatura “sempre inspirada e inspiradora”, somente Nadja, como admite em uma carta de 8 de novembro⁷, “é capaz [...] de colocar em questão tudo o que eu amo e a maneira que eu tenho de amar” (BRETON, 2007, p. 105).

⁷ Carta endereçada à sua esposa, Simone, a quem Breton fala longamente de Nadja. Cf. “Notice” In BONNET, 1988, p. 1514.

Fato que o leva a uma interrogação angustiada: “O que fazer?” (BRETON, 1988, p. 1514). Contrariamente ao que se poderia supor em uma relação do tipo analisando e analisada, Nadja e tudo o que está próximo dela representam para o narrador um conjunto de evidências que lhe dizem particularmente respeito e que poderiam conduzi-lo a sua busca incansável de si. Eliane Robert de Moraes chega a considerá-la a “pitonisa moderna por excelência”, pois que

Nadja interpela Breton com interrogações enigmáticas desde sua primeira aparição, tal qual uma esfinge cosmopolita. Não surpreende, portanto, que seja ela a orientar o labiríntico passeio do escritor pelas ruas de Paris, à procura de uma resposta para o enigma que preside o romance desde a primeira frase: ‘Quem sou?’ (MORAES, 2007, p. 10).

Tudo isso está na origem de seu método surrealista de abertura ao outro como forma de descoberta de si. “É possível que a vida peça para ser decifrada como um criptograma. Escadas secretas, molduras cujos quadros deslizam rapidamente e desaparecem [...]. Quem é a verdadeira Nadja, essa que me garante ter errado uma noite inteira [...] a procura de sei lá que vestígios de pedra” (BRETON, 1988, p. 103). As atividades de *flânerie*, comuns entre os integrantes do movimento, ganham para Breton, através de Nadja, os contornos de um vaguear que não se limita ao corpo, mas expande-se a todo tipo de devaneios da mente. Nesse sentido, a figura do *flâneur*, importante na tradição literária francesa desde Baudelaire e que, segundo Walter Benjamin (1985) é reabilitado pelo surrealismo, ganha e perde contornos, fazendo da loucura seu espaço de conforto. Os devaneios da heroína, na medida em que abrem vias para novas formas de estar no mundo, constituem mensagem a ser revelada: “Como será que ela me vê ou julga? [...] O que fazer? Resolver esperar até amanhã à noite é impossível. O que fazer até lá, se não a vir? E se não voltar a vê-la? Não *saberia* mais nada” (BRETON, 2007, p. 86, grifo do autor).

Após o relato dos encontros diários com Nadja, o narrador continua a decodificar a sua experiência com a heroína. Nessa última reflexão a respeito de sua aventura, Breton (2007) se entrega a uma espécie de revisão dos lugares e dos acontecimentos que em sua memória perfazem a narrativa. A errância que atravessou toda a narrativa autobiográfica do autor parece fazer um movimento de remapeamento afetivo da cidade de Paris. Como se acabasse de sair de um ritual iniciático, o narrador discorre sobre um novo encontro, que, dessa vez, não pede para ser decifrado, mas, no que tange ao amor, está inteiramente revelado: “Não és um enigma para mim. Afirmo que me desvias do enigma para sempre” (BRETON, 2007, p. 144).

Ora, se é possível falar de loucura como vestígio social a se infiltrar nas formas de subjetivação humana, a literatura de Breton oferece uma alternativa que não deseja recusar nem afirmar a ciência sobre o funcionamento psíquico e seus modos de manifestação. A proposta elaborada em *Nadja* parece despontar pelas vias da beleza. Não uma beleza estática que na tradição literária aparece “no fundo daquelas tragédias que não pretendem abranger mais que um dia” (BRETON, 2007, p. 145), nem tampouco demasiadamente dinâmica que se preste a “galopes desenfreados” (BRETON, 2007, p. 146). A beleza que pretende seguir “será CONVULSIVA” (BRETON, 2007, p. 146) como ele explica no fim de seu romance. Uma reivindicação que pode se interpretar como um aceno à psicanálise ou aos gritos que deram à luz aos seus princípios. No entanto, a máxima que Breton vai levar para *L'Amour fou*, publicado em 1937, e que vai representar a força do movimento surrealista no decorrer do século XX é, antes de qualquer coisa, a convulsão em toda a sua dimensão criativa. Com isso, o autor lembra que na poética do surrealismo, a literatura, assim como a loucura, será transgressiva, ou não será.

REFERÊNCIAS

ABÉLY, Paul. “Legítima defesa”. In: BRETON, A. *Manifestos do Surrealismo*. Trad. Sérgio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001, p. 148-150.

BENJAMIN, Walter. “O surrealismo, o último instantâneo de inteligência europeia”. In: KOETHE, Flávio R. *Textos de Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1985. p. 25-43.

BONNET, Marguerite. “Notice”. In: BRETON, André. *Œuvres Complètes I* Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1988, p. 1365-1368.

BONNET, Marguerite. “Introduction” In: *Œuvres Complètes II* Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard, 1992.

BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Trad. Sérgio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.

BRETON, André. *Œuvres Complètes I* Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard, 1988.

BRETON, André. *Œuvres complètes II*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1992.

BRETON, André. *Nadja*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cosac & Naify. 2007.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jaqueline. *O Surrealismo*. Trad. Mário Iaranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FOUCAULT, Michel. *História da Loucura*. Trad. José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

FOUCAULT, Michel. *Dits et Écrits I*, 1954-1975. 2ª Edição. Paris: Quarto Gallimard, 2001.

GRACQ, Julien. “Conversation avec Julien Gracq sur André Breton”. In. MURAT, Michel. *André Breton*. L’Herne. Paris : Édition de l’Herne, 1998, p.13-25

HENEIN. Georges. “Sur André Breton et l’urgence des barbares”. In : MURAT, Michel. *André Breton*. L’Herne. Paris : Éditions de l’Herne, 1998, p. 55-56.

LE BRUN, Annie. “História de um desastre”. In. BRETON, A. *Nadja*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cosac & Naify. 2007, p. 146-156.

MARIGUELA, Márcio. *Psicanálise e Surrealismo: Lacan, o passador de Politzer*. São Paulo: Jacintha editores, 2007.

MORAES, Eliane Robert. “Breton diante da esfinge”. In. BRETON, A. *Nadja*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cosac & Naify. 2007, p. 7-15.

PALAU, Pierre-Léon. “Posfácio de *Détraquées*”. In. BRETON, A. *Nadja*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cosac & Naify. 2007, p. 52.

ROUDINESCO, Elisabeth. *História da psicanálise na França: A batalha dos cem anos. V.2 1925-1985*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

Pandemia e literatura na poética barroca de Gregório de Matos

Samuel Anderson de Oliveira Lima (UFRN - PPGEL)

E pois coronista sou
desta grã festividade,
tenho de falar a verdade,
e dizer, o que passou:

(Gregório de Matos)

PRIMEIRAS PALAVRAS

No contexto pandêmico ao qual o mundo foi submetido em 2020, o ser humano passou a refletir sobre diversas questões, entre as quais, o papel que as artes exercem na vida humana. Pelo que contam jornais e revistas, durante o período de quarentena, houve um aumento significativo do consumo de literatura, música, cinema, séries televisivas, etc., o que contribui para afirmar que a arte salva.

A literatura, como uma dessas artes necessárias para nossa sobrevivência nesses tempos sombrios, nos permite trafegar não só pelo presente, mas também pelo passado, revelando-nos, muitas vezes, as mesmas (ou parecidas) situações com as quais temos que lidar. E justamente a situação atual – pandemia do coronavírus – levou-nos a investigar o que a literatura traz sobre esse tema. Nessa busca, o texto que talvez aponte o primeiro lugar seja o

romance de Albert Camus *A peste* (2017), publicado na primeira metade do século XX, 1947, que narra o que se passa numa cidade após a peste. Além desse, podemos citar *Um diário do ano da peste* (2009), lançado em 1722 por Daniel Defoe e *El amor en los tiempos del cólera* (2015), do colombiano Gabriel García Márquez, só para citar alguns.

Ao longo dos séculos, temos lido na história sobre episódios pandêmicos, com destaque para o período medieval com a peste negra ou peste bubônica, por exemplo, que dizimou metade da Europa. No início do século XX, no contexto da Primeira Guerra Mundial, tivemos a gripe espanhola, que também atingiu o Brasil e muito se assemelha ao que estamos vivenciando desde o ano passado. E como afirmamos, a literatura também faz registros de todos esses momentos. Porém, nos interessa aqui neste texto tratar de um período específico, o século XVII, o século barroco, a fim de identificarmos, via texto literário, a relação entre pandemia e literatura, buscando evidenciar o tratamento que o texto literário dá ao contexto de pandemia. Para isso, escolhemos a poética gregoriana por se tratar de uma obra que é uma verdadeira crônica do viver baiano seiscentista, como vemos no título da obra completa editada por James Amado. Como cronista, Gregório de Matos, que “foi, sem dúvida, o primeiro prelo e o primeiro jornal que circulou na Colônia” (SPINA, 1995, p. 48), constrói um perfil daquele tempo, daquela gente. Através de sua pena poética, conseguimos saber sobre amores, alimentação, festas, mortes, intrigas, desavenças, rituais, crises, faturas, liturgias, santos, enfim, sobre tudo que aquela sociedade vivenciava. O mazombo poeta revela-nos a rotina da Bahia, falando do que lhe é próprio, da terra, da gente, dos seus (LIMA, 2020). Nesse rol, há poucos poemas que tratam de algum evento pandêmico no século XVII. Dentre os que discutem o tema, há um romance que descreve perfeitamente a pandemia da febre amarela que atingiu o Brasil, primeiramente em Pernambuco, em 1685, depois na Bahia, no ano

seguinte. No caso desse poema específico, o poeta baiano tratará da pandemia que ocorreu na Bahia¹.

O CONTEXTO HISTÓRICO DA PESTE DA BICHA

As primeiras notícias sobre o Brasil, sua flora, fauna, seu povo e costumes, foram dadas pela pena dos escritores estrangeiros², que, como cronistas³, descreveram suas impressões sobre a nova terra, o Novo Mundo. Desse conjunto de escritores, destacamos aqueles que fazem menção às doenças e como eram tratadas pelos ameríndios. Em *Viagem à terra do Brasil* (2007), Jean de Léry⁴ dedica um capítulo que se intitula “De como tratam os selvagens os seus doentes, dos funerais e sepulturas e do modo de chorar os seus defuntos”, no qual dá notícia de algumas enfermidades que

1 Segundo Zouraide Costa *et al.* (2011, p. 11), “a primeira epidemia de febre amarela descrita no Brasil ocorreu em 1685, em Recife, [...]. Em 1686, irrompeu em Salvador”. Fato constatado também por Raissa Costa *et al.* (2018, p. 437), que afirma: “o primeiro caso epidêmico no território brasileiro ocorreu em 1685 em Recife, atual capital de Pernambuco, onde acarretou mortes por um período de dez anos, apresentando uma frequência intervalada”. E no livro de Argus Almeida (2018, p. 33), ele argumenta: “O *A. aegypti*, mosquito transmissor da dengue e da febre amarela urbana, é provavelmente originário da África Tropical, tendo sido introduzido nas Américas durante o período de colonização; provocou a primeira epidemia de febre amarela no estado de Pernambuco em 1685 [...], teve começo precisamente no dia 28 de novembro de 1685”.

2 Esses registros foram dados por europeus que queriam dar suas impressões sobre essa terra: “como os índios não tinham escrita, os relatos estudados são aqueles escritos pelos europeus que conheceram por algum tempo ou habitaram essas terras e se preocuparam em registrar suas impressões” (MESCRAVIS; PINSKY, 2020, p. 7).

3 Entre os quais podemos citar Hans Staden, Pero de Magalhães Gandavo, Gabriel Soares de Sousa, Jean de Léry.

4 Francês, nascido em 1534, veio ao Brasil em 1556 acompanhando um grupo de fiéis calvinistas. Dessa experiência, surge o livro mencionado. Sua morte se deu em 1611.

acometiam os indígenas no século XVI, tais como febres e a sífilis que, para o autor, é “a moléstia mais perigosa do Brasil” (2007, p. 245). É interessante vermos sua descrição:

Além das febres e doenças comuns, às quais, em razão do clima saudável estão menos sujeitos que nós, sofrem os nossos americanos de uma moléstia incurável denominada *pian* [sífilis] e que tem por causa a luxúria, embora tenha visto meninos tão atacado dessa doença, que se pareciam com variolosos.

Não há, porém, descrição ou sequer menção a grandes epidemias na narrativa de Jean de Léry.

Em *Notícias do Brasil* (1989), do português Gabriel Soares de Sousa, há também um capítulo que busca descrever o modo como o gentio curava as enfermidades. Tratando especificamente dos Tupinambás, Gabriel Soares, cujo texto foi publicado em 1587, diz que eles eram acometidos da doença das bubas⁵ cujo contágio se dá entre eles, principalmente, quando são crianças; além disso, ele mencionou que os Tupinambás sofrem de terças e quartãs⁶ e que nada fazem para curar-se, “senão comendo uns mingaus que são uns caldos de farinha de carimá” (1989, p. 231).

De acordo com o que vimos acima, no primeiro capítulo da colonização brasileira, os registros sobre o modo de vida da população – a maioria indígena –, que ocupava a terra, eram dados pelos cronistas e viajantes que passaram por aqui. Hoje, são os historiadores quem nos contam à sua maneira todas as formas e costumes coloniais.

5 São espécies de tumores causados por alguma doença infecciosa, em geral, sífilis, conforme descrição de Léry (2007).

6 Paludismo ou malária.

Como era de se esperar, com o crescimento populacional, a chegada de mais estrangeiros e o contato destes com os índios, além das condições sanitárias⁷, tivemos surtos de algumas doenças no país, vitimando muitos gentios que eram acometidos de febres, tuberculose, bexiga e sífilis. Segundo Hernâni Donato, “entre 1686 e 1692, a febre amarela⁸ matou muitíssima gente na Bahia e em Pernambuco, e a salvação estava no bezoar, algo como pedra encontrada no estômago de certos bichos, entre eles a cabra” (DONATO, 1997, p. 27). Percebam a questão exótica aplicada à cura de determinadas doenças. No caso da pandemia de febre amarela, que certamente é a mesma que está registrada na poética gregoriana, acreditava-se que a cura estava no estômago da cabra.

Essa epidemia teve especial destaque tanto nos registros históricos quanto na literatura, sendo tema da pena poética de Gregório de Matos, motivado, talvez, pela grande mortandade que ocorreu para aquela sociedade, como nos assegura Wehling e Wehling: “morreram milhares de pessoas, inclusive pessoas importantes como um desembargador da Relação, o arcebispo de Salvador, o filho do governador e três médicos da cidade⁹” (WEHLING; WEHLING, 1999, p. 269).

Antes dessa epidemia de febre amarela, houve a de varíola que também teve grande índice de mortalidade, afetando inclusive a economia (WEHLING; WEHLING, 1999), algo semelhante ao que está ocorrendo com a pandemia do coronavírus no mundo atual. Ao que parece, as mesmas situações foram vivenciadas, o

7 Como podemos assegurar em: “Eventualmente, havia surtos epidêmicos, cuja disseminação era facilitada pelas más condições higiênicas dos portos e pela ignorância das formas de contágio” (WEHLING; WEHLING, 1999, p. 268).

8 Na época, eles ainda não tinham noção de que se tratava da febre amarela nem que era contraída pela picada do mosquito *aedes aegypti*.

9 No livro *História geral da civilização brasileira* (2008, p. 170), sobre a época colonial, temos os nomes dessas autoridades: “o Governador-Geral Matias da Cunha e o Arcebispo D. Frei João da Madre de Deus”.

que muda é apenas a proporção dos acontecimentos. Normalmente, esses surtos pandêmicos sempre foram muito avassaladores para a população. No caso da pandemia de febre amarela, ela foi mais virulenta do que a de varíola (ocorrida vinte anos antes), matando “2 mil pessoas em poucas semanas” (WEHLING, WHELING, 1999, p. 269), isso só na capital pernambucana.

Sobre as patologias do período colonial, os historiadores estabelecem uma separação entre as que já pertenciam ao solo brasileiro e as que foram trazidas pelo homem branco europeu e pelos africanos, conforme podemos ver na seguinte explanação:

As entidades patológicas existentes no momento da descoberta, tais como a boubá ou piã, o bócio endêmico, parasitoses e dermatoses várias, disenterias e talvez o paludismo e a lues – o que ainda não se provou -, outras vieram ajuntar-se, carreadas pelos brancos colonizadores e pelos negros escravos. O branco veiculou a varíola, o sarampo, a escarlatina, a tuberculose, a lepra, as doenças venéreas, parasitoses como a sarna e outras afecções, enquanto do continente africano provieram a filariose, a dracunculose ou *bicho-da-costa*, a febre amarela, a ancilostomíase e outras verminoses, o tracoma, o maculo, o ainhum ou mal perfurante plantar e o gundu ou exostose paranasal. (AB’SABER *et al.*, 2008, p. 170. Grifo dos autores).

A historiadora Mary del Priore, em seu livro *Histórias da gente brasileira* (2016), no volume sobre a Colônia, nos conta com mais detalhes sobre as enfermidades que assolaram o país naquela época. Da mesma forma como vimos nos outros historiadores, ela também reporta os surtos epidêmicos ocorridos no Brasil nos séculos XVI e XVII: “em toda a América, entre os séculos XVI e XVII, epidemias não cessaram de realizar sua ‘obra de extermínio’. O sarampo, a varíola, a tuberculose e as doenças venéreas estavam entre os mais devastadores males” (DEL PRIORE, 2016, p. 36). Além disso, ao contar sobre a

necessidade de quarentena, que deveria ser cumprida pelos que chegavam nos navios, Mary del Priore (2016) informa que era sempre burlada, pois importava mais os negócios que a saúde. Repete-se a mesma atitude agora na pandemia do coronavírus. Em muitos países, principalmente no Brasil, houve uma grande resistência em aderir à quarentena por medo de afetar a economia do país, ou seja, o capital em primeiro lugar, a saúde, infelizmente, ficaria em segundo plano. Passam-se os anos e as mesmas situações se repetem.

Nessa época, surgiram livros que narram a ocorrência dessas pandemias e informam quais protocolos eram usados pela população, a exemplo do que fizeram os primeiros cronistas: “João Ferreira da Rosa foi pioneiro em descrever a febre amarela no seu *Tratado único da constituição pestilencial de Pernambuco*, em 1694” (DEL PRIORE, 2016, p. 370).

Falando sobre outro tratado, a historiadora menciona “a peste” como uma das doenças que atingiu aquela população e foi ocasionada “pela passagem de cometas no céu” (DEL PRIORE, 2016, p. 372). Isto é, as pessoas associavam, muitas vezes, as epidemias a fenômenos astrológicos. A passagem de um cometa poderia trazer muitos males ao povo e em Gregório há um soneto sobre essa ocasião, cuja didascália¹⁰ é “Ao horroroso cometa que apareceu na Bahia, poucos dias antes da memorável peste chamada ‘Bicha’, sucedida no ano de 1686” (MATOS, 2010, p. 158). Percebam que o nome da doença que ocasionou a pandemia descrita nesse poema é a peste da “Bicha”, porque não se sabia na época tratar-se da febre amarela. Usava-se “peste” como “febre pestilencial” e “bicha”, porque se associava à picada de animais peçonhentos. Eis a explicação: “Para Ferreira da Rosa, tão medonha quando a varíola era a ‘bicha’, ou febre amarela. Bicha, pois se fazia analogia dos sintomas da febre com as resultantes das picadas de cobra peçonhenta” (DEL PRIORE,

10 São as descrições do que será desenvolvido nos poemas.

2016, p. 372-373). Vejamos o soneto, a modo de exemplo:

Se é estéril, e fomes dá o cometa,
Não fica no Brasil viva criatura,
Mas ensina do juízo a Escritura,
Cometa não o dar, senão trombeta.

Não creio que tais fomes nos prometa
Uma estrela barbada em tanta altura,
Prometerá talvez, e porventura
Matar quatro saíões de imperialeta.

Se viera o cometa por coroas,
Como presume muita gente tonta,
Não lhe ficara clérigo, nem frade.

Mas ele vem buscar certas pessoas:
Os que roubam o mundo com a vergonta,
E os que à justiça faltam, e à verdade.
(MATOS, 2010, p. 158).

A respeito do que poderia ter causado tamanha desgraça nas terras baianas, na época, fizeram associação a outro fenômeno astronômico, segundo Del Priore: “um eclipse lunar observado em 1685, aliado ao desembarque de barricas de carne podre, oriundos da navegação negreira vinda de São Tomé, teriam viciado os ares” (DEL PRIORE, 2016, p. 373). Além desse motivo, alegava-se que os pecados cometidos poderiam ter causado aquela situação. Por essa razão, para a cura “receitavam-se” oração e invocação dos santos, em especial, São Francisco Xavier, em Salvador, e São Sebastião e São Roque, em Pernambuco, “mas, a bicha ignorou orações e seguiu mordendo...” (DEL PRIORE, 2016, p. 374).

Não podemos deixar de dar destaque ao papel da igreja católica nessas pandemias. As pessoas (até mesmo os médicos) buscavam explicações para aquelas enfermidades atacarem as pessoas: pensava-se que eram resultado de problemas sanitários,

principalmente, ocasionados pelo ar infestado de podridão, mas talvez também de fenômenos externos à razão humana, como o caso do cometa e do eclipse lunar e dos pecados cometidos pelo povo – motivos divinos (embora não haja descrição desses pecados).

No que diz respeito às ações da igreja católica para acabar com a pandemia, os clérigos deixaram registrado como o povo deveria agir para afastar a peste. Por exemplo, o santo Francisco Xavier salvou Salvador da peste (PEREIRA, 2019), talvez por ter sido o santo mais evocado pelos baianos, o que justificaria a ocorrência de grandes procissões em honra aos santos: “a devoção aos santos se justifica pelo fato de serem eles a única salvaguarda para a epidemia, só eles poderiam ‘reverter o estado de equilíbrio das coisas’” (PEREIRA, 2019, p. 6).

Alguns desses fatos podem estar presentes na poética de Gregório de Matos, a qual daremos atenção a seguir.

A VOZ POÉTICA EM MEIO À PANDEMIA

O poema de que nos ocuparemos se configura como um romance¹¹ composto por 40 quadras¹², cuja didascália informa-

11 Segundo Hansen (2004, p. 63) era “prática corrente” a composição de romances na época de Gregório de Matos. Rogério Chociay (1993, p. 95), por sua vez, alega o seguinte: “a presença do ‘romance’ é também significativa em Gregório: 87 em toda a obra”. Inclusive, para esse pesquisador, não se pode afirmar que os romances escritos pelo Boca se constituem de apenas uma temática, seguindo uma “norma” retórica, mas foram praticados em temas variados. Vejamos: “em Gregório ocorrem romances dos mais variados assuntos e tons: narrativos, descritivos, satíricos, líricos, humorísticos, graciosos, eróticos” (CHOCIAY, 1993, p. 96). No *Dicionário de termos literários* (2004, p. 4000), Massaud Moisés define esse gênero poemático da seguinte forma: “composição poética tipicamente espanhola, de origem popular, de autoria não raro anônima e de temática lírica ou/e histórica, geralmente em versos de sete sílabas, ou redondilhos maiores”.

12 A disposição em quadras desse romance pode ser conferida na edição de

nos: “Descreve a deplorável peste, que padeceu a Bahia no ano 1686, a quem discretamente chamaram Bicha, porque variando nos sintomas, para que a medicina não soubesse atalhar os efeitos, morda por diferentes bocas, como a bicha de Hércules. Também louva o caritativo zelo de algumas pessoas com os enfermos” (MATOS, 2013, p. 276), a partir da qual o leitor já consegue perceber a cena que será descrita ao longo dos versos.

Levando em consideração o que vimos nos registros históricos, Gregório de Matos, via texto literário, promoverá um diálogo com aquela realidade tão cruel vivida pelos baianos, justamente como nos assevera Rocha Peres (2004, p. 880): “no texto poético gregoriano encontra-se sobremaneira o cotidiano da Bahia, Salvador e seu recôncavo [...]”. Como cronista da vida cotidiana, epíteto dado por ele mesmo em sua obra, o leitor encontra em Gregório de Matos uma enciclopédia dos costumes daquele povo e daquele lugar; em seu texto poético, podemos pintar o quadro da maioria das situações ocorridas no século XVII, sobretudo aquelas que estiveram muito próximas do próprio poeta. A esse respeito, considera Spina:

Gregório não foi somente o primeiro jornal que circulou na Colônia: foi também a primeira enciclopédia de nossos costumes, usos e folclore; o primeiro dicionário indígena e africano, o primeiro manual de gíria, o primeiro repositório das preciosidades léxicas, históricas e literárias do Brasil colônia. (SPINA, 2008, p. 66).

E na primeira quadra, a persona poética já indica que será cronista das situações que ocorreram naquele ano em virtude da pandemia:

Hansen e Moreira (2013), diferente da de James Amado (1999) que é em continuidade.

Deste castigo fatal
que outro não vemos, que iguale,
serei Mercúrio das penas,
e Coronista dos males.
(MATOS, 2013, p. 276).

Os seguintes versos vão descrevendo, numa sequência narrativa, como se deu aquela epidemia na Bahia. O poema já evoca imagens fortes da crueldade daquela doença que trouxe a morte, não podendo nada fazer a medicina da época:

Chegou a morte à Bahia,
não cuidando, que chegasse,
aqueles, que não temiam
seus golpes por singulares.

.....

Mas tocando a degolar
levou tudo a ferro, e sangue
divertindo a medicina
com variar os achaques.
(MATOS, 2013, p. 276-277).

A técnica da pena gregoriana demarca o estilo barroquizante tão ao gosto seiscentista, como iluminação das poéticas espanhola, portuguesa e italiana. Por exemplo, no seguimento do poema em análise, Gregório de Matos faz uma enumeração de elementos – figuras sociais da sociedade baiana –, e depois dedica outros versos para desenvolver a adjetivação de cada um desses tipos: homens discretos, ignorantes, pobres, ricos e soberbos, com o intuito de asseverar que aquela doença atinge toda classe social, não somente os menos favorecidos. Não há distinção para a Bicha, seja rico ou seja pobre.

Fez estrago tão violento
em discretos, ignorantes,
em pobres, ricos, soberbos,
que nenhum pode queixar-se.
(MATOS, 2013, p. 277).

Nesse ponto, podemos fazer uma analogia com a pandemia do coronavírus de 2020, que atingiu todos os rincões do planeta, assolando todos os países. E os mais atingidos não são necessariamente os mais pobres, mas as nações ricas igualmente têm sofrido bastante com essa pandemia¹³. Tanto no século XVII – época em que não se conhecia muito bem a doença (hoje já sabemos que era a febre amarela), suas causas e tratamento, e com escassos recursos científicos –, quanto hoje, no século XXI – época em que a ciência teve avanços muito significativos –, o processo pandêmico apresenta semelhanças: pouco conhecimento sobre a causa, tratamentos experimentais, e muita mortandade. Enquanto milhares morrem diariamente, os pesquisadores lutam para encontrar um meio de frear a pandemia e diminuir seus estragos. Nesse sentido, entendemos que a poética gregoriana, com esse diálogo, “ultrapassa as linhas do tempo, rompe com as barreiras da linearidade e empreende o universo da circularidade, da dobra do conhecimento” (LIMA, 2017, p. 532).

Na estrofe seguinte, percebemos mais uma analogia entre o passado e o presente: a pandemia da Bicha “apagou” o brilho da sociedade, fechou comércios, emudeceu a canção. Talvez a cena mais triste que a pandemia do coronavírus tenha trazido foi ver as grandes cidades vazias, tudo fechado e as pessoas enclausuradas.

13 Segundo os dados oficiais da OMS, até a data de 12.01.2021, eram mais de 90 milhões de infectados e quase 2 milhões de mortes no mundo. Os EUA ocupam a primeira posição com mais de 22 milhões de casos confirmados e 380.878 óbitos. Informação obtida em: <https://news.google.com/covid19/map?hl=pt-BR&mid=%2Fm%2F02j71&gl=BR&ceid=BR%3Apt-419>. Acesso em: 12 jan. 2021.

Vejamos a voz poética:

Emudeceu as folhas,
trocou em lamento os bailes,
cobriu as galas de luto
encheu de pranto os lugares.
(MATOS, 2013, p. 277).

No quesito razões/causas da pandemia, existe uma diferença entre a que foi descrita por Gregório de Matos e a que estamos vivenciando. Hoje, devido ao avanço da ciência, sabe-se e atesta-se que o vírus causador da Covid-19 surgiu por razões biológicas, diferentemente do que pensavam as pessoas do seiscentismo por ocasião da pandemia de febre amarela. Embora também saibamos que essa pandemia teve causas biológicas, como a sociedade colonial barroca tinha como regente a Igreja católica, acreditava-se em causas espirituais. Ou seja, conforme vimos anteriormente, imaginava-se que a peste que assolou a Bahia foi causada pelas atitudes pecaminosas dos fiéis e seria, portanto, castigo divino. É como está descrito no poema gregoriano:

Foi tudo castigo em todos
por esta, e aquela parte,
se aos pobres faltou remédio,
aos ricos sobraram males.
(MATOS, 2013, p. 278).

Ah Bahia! bem puderas
de hoje em diante emendar-te,
pois em ti assiste a causa
de Deus assim castigar-te.

Mostra-se Deus ofendido,
nós sem desculpa que dar-lhe;
emendemos nossos erros,
que Deus porá termo aos males.
(MATOS, 2013, p. 281).

É interessante pensar que esse possível castigo divino se dá pelos pecados que eram cometidos na Colônia, um lugar onde tudo parece ser praticado, um lugar sem decência (à luz da igreja), tanto que o pecado se torna coisa, se torna palpável, como assevera Alfredo Bosi:

Cada pecado é coisificado em um ou mais *atos*, dispostos no espaço e no tempo da sua Bahia: os calundus e os feitiços, esperança do povo, pecam por idolatria contra o primeiro mandamento; as falsas juras, contra o segundo; os gestos desleixados dos homens durante a missa e os adornos vistosos das mulheres, contra o terceiro; os maus hábitos dos filhos, contra o quarto; as línguas ferinas, contra o quinto; os bailes e toques lascivos, contra o sexto; os furtos dos novos-ricos, contra o sétimo; e assim por diante (BOSI, 1994, p. 113. Grifo do autor).

Numa sequência de cenas narradas pela persona poética, constatamos mais uma semelhança triste entre passado e presente. Trata-se do rito da morte: o anúncio dado pelos “despertadores da morte” e o sepultamento; faltava terra para sepultar tanta gente:

Os campanários se ouviam
uma hora em outra dobrarem,
despertadores da morte,
porque aos vivos lhe lembrasse.

Fez abrir nos cemitérios
em um dia a cada instante
para receber de corpos,
o que tinham de lugares.

Foi tragédia lastimosa,
em que pode ponderar-se,
que a terra sobrando a muitos,
se viu ali, que faltasse.

Os que nela não cabiam,
quando vivos, hoje cabem
n'uma sepultura a três,
quero dizer a três pares.
(MATOS, 2013, p. 278-279).

Buscava-se a cura seja por via material seja por via espiritual, mas a pandemia se alastrou tão rapidamente que fora difícil ter êxito:

O remédio para as vidas
era impossível achar-se,
porque o número crescia
cada minuto, e instante.
(MATOS, 2013, p. 279).

Mas, mesmo com um quadro tão ruim, Gregório descreve a ação do governante Marquês das Minas e dos profissionais de saúde para ajudar os enfermos. Como representantes destes, Gregório elege Dona Francisca de Sande, enfermeira, cujas ações foram notáveis naquela situação:

Havia um novo hospital,
onde se admirou notável
o zelo de uma Senhora
Dona Francisca de Sande:

Mostrando como enfermeira
o desvelo em toda a parte,
e administrando a mezinha,
a quem devia de dar-se.

Consolando a quem gemia,
animando a circunstâncias,
tolerando o sentimento
de que assim não acertasse.
(MATOS, 2013, p. 280).

O Marquês das Minas, por sua vez, deu atenção especial aos pobres:

O Marquês como Senhor
quis em tudo aventejar-se,
abrindo para a pobreza
os tesouros da vontade.

Repartia pelos pobres
esmolas tão importantes,
que o seu zelo nos mostrava
querer, que nada faltasse.
(MATOS, 2013, p. 280-281).

No final do romance, a carga dramática se intensifica, pois a persona poética mostra-nos que o povo baiano se encontrava em agonia com a pandemia devido ao número alto de mortes, situação muito semelhante aos dias atuais:

Finalmente que a Bahia
chegou a extremo tão grande,
que aos viventes parecia
querer o mundo acabar-se.

Punha a morte cerco às vidas
tão cruel, e exorbitante,
em três meses sepultou
da Bahia a maior parte.
(MATOS, 2013, p. 281).

Em toda a obra poética de Gregório de Matos, esse poema que analisamos é o que retrata mais detalhadamente a pandemia de febre amarela ocorrida em 1686 na Bahia. Há outros dois poemas em forma de soneto – um dos quais já foi mencionado aqui – que tocam nesse tema, mas não serão motivo de nossa análise neste texto. Deixamos, portanto, seu registro para que seja o mote de análises futuras:

Celebra a grande algazarra que fizeram na festa os Estrangeiros
brindando a Quitota menina batizada, sendo no tempo da peste.

Se a morte anda de ronda, a vida trota,
Aproveite-se o tempo, e ferva o Baco,
Haja galhofa, e tome-se tabaco,
Venha rodando a pipa, e ande a bota.

Brinde-se a cada triques a Quitota,
Té que a puro brindar se ateste o sacco,
E faça-lhe a razão pelo seu caco
Dom Fragaton do Rhin compatriota.

Ande o licor por mão, funda-se a serra,
Esgote-se o tonel, molem-se os rengos,
Toca tará-tará, que o vento berra.

Isto diz, que passou entre Flamengos,
Quando veio tanta água sobre a terra,
Como vinho inundou sobre os Podengos.
(MATOS, 1999, p. 1130, v. II).

A MODO DE ARREIMATE

Gregório de Matos, cidadão baiano, vivenciou, conforme vimos discutindo, muitas das situações pandêmicas a que nós fomos submetidos no ano de 2020. Obviamente, há um hiato muito grande entre aquele e este tempo, e houve muito desenvolvimento científico que separa os dois tempos no que diz respeito ao enfrentamento da doença. Porém, há homologias quase idênticas. Nesse sentido, asseveramos que nosso poeta baiano é um perfeito cronista do viver baiano seiscentista: “Gregório de Matos, sendo essencialmente poeta-cronista, exercendo a função de imprensa de combate de sua época, comentando a vida que passa, pitoresca ou picaresca [...]” (SALLES, 1975, 24). Dessa forma, contribuindo para a formação da identidade e da cultura barroco-brasileiras (LIMA, 2017).

O poema de que nos ocupamos não traz os *retorcimientos* labirínticos comuns ao poema barroco, principalmente naqueles que seguem a matriz discursiva de Góngora, talvez pelo fato de se tratar de um romance e sua estilística estar mais próxima da oralidade, diferentemente do que se pode perceber nos sonetos (HANSEN, 2004). E graças a isso, é possível, hoje, vermos mais claramente as relações entre o cotidiano do passado e projetarmos, com as devidas licenças, para o nosso presente, atingindo os leitores de ambos os tempos, quer tenham sido/sejam virtuais, pois eles todos “estão inscritos no próprio texto” (CAMPOS, 2011, p. 49), portanto, barrocos. Em defesa da poética gregoriana que teve sua gênese no XVII e depois ressuscita no XX – como também ocorreu com outros poetas barrocos a exemplo de Gôngora –, Haroldo de Campos opina:

Um poeta cuja produção é marcadamente representativa de um estilo (o Barroco) que por sua vez a transcende e que se prolonga em seus efeitos (estilemas) para além dela no espaço literário, mesmo depois que essa obra e seu autor, como tais, tenham experimentado um processo de ocultação e passado de ostensivos a recessivos no horizonte recepcional. (CAMPOS, 2011, p. 48-49).

Isto marca a grandeza desse poeta; o tempo de “degrado literário” não ofuscou nem obliterou seu texto, mas o trouxe até nossos dias, nas palavras de Silvia La Regina:

Hoje sabemos com certeza que ele foi conhecido, estimado, admirado, citado, satirizado até, e que seus poemas, se ficaram inéditos, não permaneceram desconhecidos, entrando seguramente a fazer parte de uma tradição, talvez oral, talvez subterrânea, mas de qualquer jeito preservou-se cuidadosamente para que chegassem até nós. (LA REGINA, 2013, p. 176).

E no depoimento de Gonzalo Aguilar, Gregório se ergue como uma estátua romana, reverenciada, admirada:

Gregório de Matos, en cambio, parece cargar sobre sí buena parte de la poesía producida en ese tiempo en Bahía, haya sido o no producto de un mismo individuo, y se erige como aquellas antiguas estatuas romanas en cuya boca los ciudadanos depositaban sus pasquines satíricos. (AGUILAR, 2001, p. 11).

Palavras notórias sobre um poeta que continua fascinando com sua poética barroca e que, seguramente, seguirá iluminando muitas outras gerações. E nesses tempos vindouros, os leitores se depararão com esse romance que descreve com acuidade uma situação muito semelhante a que o mundo está vivenciando e, talvez, vivenciará em outros tempos, corroborando com o eterno retorno, com o movimento cíclico da literatura e do Barroco.

É a arte *imitando* a vida; é a vida *mimetizando* a arte. Barroco, arte, literatura, salvai-nos. Salve!

REFERÊNCIAS

AB'SABER, Aziz N. et al. *História geral da civilização brasileira* – a época colonial, v. 2: administração, economia, sociedade. 12. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

AGUILAR, Gonzalo. Un lugar llamado Gregório de Matos. In: AGUILAR, Gonzalo; TERRANOVA, Juan Nicolás. *Gregório de Matos: sátiras y otras maledicencias*. Buenos Aires: Corregidor, 2001. p. 9-28.

ALMEIDA, Argus Vasconcelos de. *A epidemiologia histórico-ontológica da febre amarela em Pernambuco*. Recife: EDUFRPE, 2018.

BOSI, Alfredo. Do antigo Estado à máquina mercante. In: *Dialética da colonização*. 2. ed., 2. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 94-118.

CAMPOS, Haroldo de. *O sequestro do Barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

CAMUS, Albert. *A peste*. Trad. Valerie Jumjanek. Rio de Janeiro: Record, 2017.

CHOCIAY, Rogério. *Os metros do Boca: teoria do verso em Gregório de Matos*. São Paulo: Editora da UNIFESP, 1993.

COSTA, Raissa M. et al. Febre amarela: sua perspectiva no Brasil. *Id on Line Rev. Mult. Psic.*, v. 12, n. 41, p. 435-448, 2018.

COSTA, Zouraide G.A. et al. Evolução histórica da vigilância epidemiológica e do controle da febre amarela no Brasil. *Revista Pan-Amaz Saúde*, v. 2, n. 1, p. 11-26, 2011.

DEFOE, Daniel. *Um diário do ano da peste*. 3. ed. rev. e atual. Trad. Eduardo San Martin. Porto Alegre: Editora Artes e Ofícios, 2009.

DEL PRIORE, Mary. *Histórias da gente brasileira: volume I: colônia*. São Paulo: LeYa, 2016.

DONATO, Hernâni. *O cotidiano brasileiro no século XVII*. São Paulo: Melhoramentos, 1997.

GANDAVO, Pero de Magalhães. *História da província Santa Cruz*. São Paulo: Hedra, 2008.

HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. 2. ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

LA REGINA, Silvia. *Intertextos movedições*: Gregório de Mattos, Rabelo e Pinto Brandão. Salvador: EDUFBA, 2013.

LÉRY, Jean de. *Viagem à terra do Brasil*. Trad. Sérgio Milliet. Belo Horizonte: Itatiaia, 2007.

LIMA, Samuel Anderson de Oliveira. A americanidade barroca de Gregório de Matos. In: LIMA, Samuel Anderson de Oliveira; TABOSA, Leila Maria de Araújo. *Tradição e contemporaneidade no Barroco hispano-americano*. Natal: EDUFRN, 2020. p. 157-181.

LIMA, Samuel Anderson de Oliveira. O desregramento barroco de Gregório de Matos. *Revista Contexto*, Vitória, n. 31, p. 522-540, 2017.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *El amor en los tiempos del cólera*. Buenos Aires: Sudamericana, 2015.

MATOS, Gregório de Matos. *Poemas escolhidos*. Seleção e prefácio de José Miguel Wisnik. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

MATOS, Gregório de. *Crônica do viver baiano seiscentista*. Obra poética completa, Códice James Amado. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999. 2v.

MATOS, Gregório de. *Poemas atribuídos*: Códice Asencio-Cunha. Edição e estudo de João Adolfo Hansen e Marcello Moreira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. v. 2

MESGRAVIS, Laima; PINSKY, Carla Bassanezi. *O Brasil que os europeus encontraram*: a natureza, os índios, os homens brancos. 2. ed., 1. reimp. São Paulo: Contexto, 2020.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

PEREIRA, Edson Tadeu. Os santos e a peste no Brasil colonial (1685-1754). *Revista de História da UEG*, v. 8, n. 2, p. 1-22, jul./dez. 2019.

PERES, Fernando da Rocha. *Gregório de Matos: o poeta devorador*. Rio de Janeiro: Manati, 2004.

SALLES, Fritz Teixeira. *Poesia e protesto em Gregório de Matos*. Belo Horizonte: Interlivros, 1975.

SOUSA, Gabriel Soares de. *Notícias do Brasil*. Lisboa: Publicações Alfa, 1989.

SPINA, Segismundo. *A poesia de Gregório de Matos*. São Paulo: EDUSP, 1995.

SPINA, Segismundo. Monografia do “Marinícolas”. In: *Poesias & Monografia do Marinícolas: contestações e contribuições*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008. p. 57-83.

STADEN, Hans. *Duas viagens ao Brasil: primeiros registros sobre o Brasil*. Trad. Angel Bojadsen. Porto Alegre, RS: L&PM, 2014.

WEHLING, Arno; WEHLING, Maria José C.M. *Formação do Brasil colonial*. 3. ed. rev. ampl., 4. reimp. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

‘Amor Matris’: o retrato da morte agonizante em *Dublinenses* e *Ulysses*, de James Joyce

Bruce Stewart (UFRN)

I

Doença e morte são eventos inevitáveis no curso de qualquer vida humana e, evidentemente, em seu encerramento. Pertencem a nossos corpos como parte de sua natureza orgânica e, como tais, são fatos inexoráveis aos quais toda sociedade deve responder de acordo com suas práticas e crenças - que a cura invocada seja a magia ou a medicina; que os mortos sejam enterrados, queimados ou consumidos pelos seres ainda vivos, como acontece na tribo amazônica no romance de Darcy Ribeiro publicado em 1976¹, onde o chefe Mairun é enterrado na margem do rio e depois embebido em um banquete ritual, servido com sucos florestais fermentados. Vigílias e velórios são a moeda comum da manhã humana em todos os lugares — mesmo que *Finnegans Wake* (1939), de James Joyce, aponte para o fato de que os irlandeses têm uma reivindicação especial

¹ Foi o primeiro livro brasileiro que eu li, com exceção de *O cru e o cozido*, do francês Lévi-Strauss. E me deixou uma impressão indelével tanto por seus aspectos antropológicos quanto por sua dimensão erótica. Ribeiro, que foi celebrado por suas reformas como Ministro da Educação e por seu papel na criação da Universidade de Brasília, morreu em 1997 (RIBEIRO, 1985 [1976]).

relativa a essa forma de despedida da vida. Na verdade, os ritos de passagem para os mortos são tão comuns nas sociedades modernas quanto nas mais antigas, ainda que sejam realizados em roupas de domingo e com bom comportamento. Esta é a ordem natural das coisas — permitir que a predação animal, o conflito tribal, o desastre geofísico, os acidentes mecânicos e a guerra moderna separem de nós parentes e amigos, em todas as idades. Mas nem todas as mortes são *naturais*, mesmo considerando uma definição extensa, e parece axiomático que o advento da exploração² global, muito acelerada pelos avanços na navegação (seja a vela ou a vapor), deu origem a um tipo de violência genocida identificada hoje, para muitos, com a Era do Império europeu.

Portanto, em países com histórias coloniais, a doença e a morte podiam ser percebidas como o resultado de incursões coloniais tantas vezes repetidas nos territórios dos “nativos” e, geralmente, com efeito assassino. Em primeiro lugar, o próprio processo de invasão envolve conflitos com as estruturas sociais nativas, sejam elas tribais, monárquicas ou ordenadas de outra forma. A morte em batalha ou cativo pode ser responsável por muitas perdas no grupo guerreiro, enquanto a propagação de epidemias ocasionadas pela exposição a bactérias “alienígenas” comumente resulta em fatalidades generalizadas entre a população como um todo. A fome também era frequentemente desencadeada por súbitas alterações na agronomia e no comércio, enquanto a prática a mando do conquistador de expulsar os povos indígenas de terras mais férteis necessariamente reduzia sua capacidade de administrar seus próprios mantimentos alimentares. (A superlotação urbana pode ser considerada como um complemento desse processo doloroso). Com tais condições, não seria irracional supor que a doença e a morte

² Deve-se dizer que, em inglês, língua original desse capítulo, *explore* (procurar, descobrir) e *exploit* (usar, abusar) expressam sentidos diferentes. O verbo português “explorar” reúne as duas acepções.

são essencialmente produtos do colonialismo e considerar que essas forças malignas ilustram, ou até mesmo resumem os males da ocupação por outra etnia, outro poder ou nação. Além disso, como todas essas equações históricas em grande escala, os fatores envolvidos tendem a ser lidos em ambas as direções: se a colonização ocasiona mortes em grande número, então a causa maior de morte é provavelmente o colonialismo — ou os “demônios estrangeiros”, em termos comuns. O fato de que não foi sempre o caso — e, possivelmente, em certos estágios da história dos impérios modernos não foi de jeito nenhum o caso, ou até mesmo o contrário —, cria uma zona de ambiguidade que, em termos gerais, constitui a localização dos escritos pós-coloniais, quando não estão simplesmente preocupados com a acusação ou a justificativa dos atos e numerosos crimes perpetrados pelo colono.

A caracterização da morte e da doença como efeitos da ocupação colonial aparece hoje amplamente na literatura de qualquer nação que tenha passado por esse trauma tão comumente vinculado com a descoberta do Novo Mundo — as Américas, de Norte a Sul. O veículo típico de tais narrativas é o romance histórico, um gênero que aparece assim que os nativos começaram a “escrever de volta” contra os impérios metropolitanos, como a França e a Grã-Bretanha, que introduziram sua cultura literária na fase final do pacote colonial³. Isso é particularmente marcante no final do século XX, de *Things Fall Apart* [O mundo se despedaça] de Chinua Achebe (1958), até *The God of Small Things* [O deus das pequenas coisas], de Arundhati Roy (1997); e, na Irlanda, um padrão semelhante pode ser discernido numa escala temporal mais ampla, de *Castle Rackrent* [O castelo Rackrent], de Maria Edgeworth Rackrent (1800) e *The Boyne Water* [A água do rio

3 *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures* (ASHCROFT; et al., 2002), é o livro mais famoso — e inovador — sobre o assunto.

Boyne], de John Banim (1837), até *Butcher Boy* [nas edições brasileiras: *Nó na garganta*], de Patrick McCabe (1992) e *Angela's Ashes* [As cinzas de Ângela], de Frank McCourt (1996) — embora a definição de escrita pós-colonial deva ser esticada para incluir as duas últimas obras, em que os grandes vilões das narrativas são as autoridades clericais do pietista Estado irlandês, que substituiu o domínio britânico na Irlanda⁴. Em todos esses textos, é aparentemente a ordem colonial e suas reminiscências culturais que causam o dano, mesmo que os agentes imediatos da morte sejam os próprios (des)colonizados⁵.

Enquanto o Novo Mundo, a África e a Ásia têm sido o Marco Zero para a ficção pós-colonial, existem várias regiões dentro da Europa onde a dominação por vizinhos mais fortes resultou em dizimação física e na imposição de hegemonias culturais que tendiam a obliterar as tradições nativas, e tal era, de fato, o caso da Irlanda quando caiu nas mãos dos anglo-normandos em 1172 depois de Cristo — embora a mudança de idioma que substituiu o irlandês pelo inglês só tenha sido concluída séculos depois, após o profundo trauma da Grande Fome (1845-1849)⁶. A história subsequente do país envolve

4 O romance de Banim é sobre a campanha na Irlanda que selou o destino da nação católica-gaélica, quando Guilherme III perseguiu Jaime II nesse país e esmagou seu poder restante no solo irlandês, em 1690. As Leis Penais impostas aos católicos que se seguiram duraram até a Emancipação Católica em 1829 e constituem um dos capítulos mais sombrios da história irlandesa.

5 O estudo recém-publicado de Max Siollun (2021), sobre o domínio britânico na Nigéria, enfatiza fortemente que os colonos usaram a milícia local, muitas vezes com rancores tribais, para impor tributação à custa de vidas entre os Estados federais mais altamente organizados — terminando com “o erro de 1914”, quando os britânicos uniram o Norte e o Sul puramente por razões de economia administrativa, com desastres e consequências de longo prazo.

6 As datas da Grande Fome são frequentemente estendidas até 1852, pois de 1849 e 1852, apesar de que a praga da batata já não acontecia, a

um processo gradual, sem piedade, de substituição, em boa parte por pessoas e comunidades como os habitantes na zona de Ulster — *Ulster Plantation* —, e isso provocou a perda das formas de identidade nacional que constituíam a *Irishness* [a identidade irlandesa] da população nativa — entre esses traços identitários, destacava-se uma tradição literária gaélica profundamente enraizada e altamente desenvolvida. No século 19, no entanto, a disseminação do nacionalismo romântico por toda a Europa desencadeou um movimento de revitalização cultural, que floresceu plenamente a partir de 1892 no período do Renascimento Literário Irlandês, o qual, por sua vez, alimentou a revolta republicana nacionalista da Páscoa de 1916 (geralmente conhecida como o Levante de 1916), levando à formação do Estado Livre Irlandês em 1922, que acabou se tornando a República da Irlanda em 1949. Durante grande parte desse período, é possível argumentar que a literatura irlandesa de língua inglesa — amplamente conhecida como a literatura anglo-irlandesa — equiparou a morte e a doença à opressão inglesa e, nessa medida, tendeu a tratar essas contingências da vida humana como um trauma comunitário em vez de uma experiência pessoal, embora não se possa negar que os eventos físicos envolvidos foram necessariamente sustentados por indivíduos com ideias distintas sobre o significado espiritual e religioso de sua extinção pessoal.

A natureza anômala da doença e da morte na literatura mundial pode ser perfeitamente ilustrada por duas histórias russas: a primeira é *A morte de Ivan Ilitch* de Leon Tolstói (1886) e a segunda novela é de Alexandr Solzhenitsyn, *Um dia na vida de Ivan Denissovitch* (1962). Há motivos para pensar que Solzhenitsyn — também autor de *O pavilhão dos cancerosos* (1968) — quis usar um nome de personagem-título

evacuação e a migração continuaram a ser a experiência comum dos camponeses irlandeses. O período temporal mais longo aparece, por exemplo, em Kevin Whelan (2002).

que rimasse com o de Tolstói, embora talvez essa congruência se deva simplesmente à natureza estereotipada do nome Ivan na memória russa como um todo. O primeiro desses textos diz respeito à doença e à morte de um *pater-familias* burguês que sofre um acidente em uma escada querendo pendurar cortinas e depois encontra um caroço que é diagnosticado como um tumor, transformando-se em uma doença terrível com desfecho fatal. Vigiado por sua família e observando-os de volta, ele descobre a verdade implacável de que todos nós morremos sozinhos. No entanto, guiado pela amizade desinteressada de um jovem servo camponês que não teme a morte nem calcula a vantagem que poderia tirar dela, ele finalmente volta a ter confiança na bondade de Deus. (A história foi escrita logo após a conversão religiosa de Tolstói e mais tarde serviria a Martin Heidegger como uma ilustração do tema de “viver para a morte” em *Ser e tempo*, de 1927). Tolstói resiste à moralização, apesar do que sabemos sobre suas intensas crenças espirituais - talvez por essa mesma razão - e o que é dado ao leitor é um senso intensamente subjetivo dos ataques violentos da doença e de suas inevitáveis sequelas. Em contraste, as mortes por fome, congelamento e assassinato sumário, nas mãos dos guardas do campo, na história da prisão de Soljenitsyn são menos uma questão de consciência individual do que de resistência humana: na verdade, as dificuldades dessa ordem reduzem a experiência pessoal à condição amoral do instinto de sobrevivência. Para os leitores contemporâneos, a mensagem principal desse romance foi sua compreensão da realidade despersonalizante do regime stalinista, que coloca o romance em uma relação de virtual parentesco com *O zero e o infinito* (1940) de Arthur Koestler, no qual a chamada “necessidade histórica” de julgamentos de Estado, confissões forçadas e execução final em uma cela de ladrilhos, com canais de escoamento para o sangue depois da morte, é resolvida por um único tiro na nuca executado por

um digno homem da KGB. Nessa ótica, a tentativa estalinista de obliterar a verdade inconveniente foi paralela à “violência epistemológica” do colonialismo em relação ao nativo como “Outro”⁷. Nos dois casos, a narrativa tende a ilustrar a injustiça política e o crime histórico, muito mais do que falar do “temor e tremor da morte” que Søren Kierkegaard identifica com a forma elementar da “interioridade” humana — isto é, a separação irreduzível de cada indivíduo na perspectiva da existência.

II

A identificação dos métodos de escrita de ficção de James Joyce com o advento de uma perspectiva especificamente existencial na literatura moderna — não apenas na Irlanda, mas no mundo em geral — foi recentemente atestada por um grupo de psicólogos cognitivos em Toronto que reverenciam a última história de *Dubliners* [Dublinenses], livro publicado em 1914, como uma das “primeiras a se basear totalmente na interioridade, a comunicá-la indiretamente e a nos convidar a mudar a forma como sentimos e pensamos sobre nós mesmos e os outros” (OATLEY *et al.*, 2016, p. 1)⁸. Em sua argumentação, eles citam explicitamente os comentários de Kierkegaard sobre a “interioridade” como “um tipo especial de verdade, uma verdade da subjetividade que não é baseada em informações, não baseada em explicação ou persuasão,

7 Ver Gayatri Chakravorty Spivak (1988, p. 24-25): “O exemplo mais claro de tal violência epistêmica é o projeto remotamente orquestrado, extenso e heterogêneo para constituir o sujeito colonial como Outro. Esse projeto é também a obliteração assimétrica do traço desse mesmo Outro na sua subjetividade precária”.

8 **Observação do tradutor deste capítulo:** as citações de obras que não são de James Joyce, principal autor estudado, são nossas. No que diz respeito às obras de Joyce, para *Stephen Hero* e *Finnegans Wake*, por dificuldades de acesso aos acervos bibliográficos durante a pandemia, são traduções nossas que aparecem. Para todas as outras citações de Joyce, as traduções foram encontradas em edições brasileiras.

não baseada em injunção sobre o que fazer ou pensar” e eles também citam o conceito de *ostranenie* ou “desfamiliarização” do pensador russo Viktor Shlovksy para descrever como Joyce o alcançou intuitivamente em sua ficção modernista (OATLEY *et al.*, 2016, p. 1; 10). Essa apreciação dos psicólogos poderia parecer uma afirmação superficial e oportunista a favor da história ou da coleção — talvez com base no status de Joyce como o modernista de sala de aula americana por excelência —, se o argumento não fosse defendido também, de forma tão contundente, pelo escritor irlandês Colm Tóibín na introdução de sua recente edição das histórias de *Dubliners*, onde ele elogia exatamente essa qualidade no tratamento que Joyce faz de seus personagens: “Enquanto desenhava esses homens, Joyce não estava preocupado com alguma visão sombria que tinha da humanidade [...], mas sim com a interioridade individual que ele nomeou e esboçou em toda sua particularidade e privacidade”. Mais adiante:

As preocupações profundas do ‘eu’, o isolamento da consciência individual, que tanto permanece oculta, era o que ele desejava encenar. O ‘eu’ pronto para sentir medo ou remorso, desprezo ou deslealdade, bravura ou timidez; o ‘eu’ em uma jaula de solidão ou nas garras de uma luxúria cruel; o ‘eu’ pronto para perceber tudo, exceto o fato de que não havia como escapar do ‘eu’ ou até mesmo da cidade dilapidada; esses eram seus assuntos. (TÓIBÍN, 2012, p. viii).

Comentários desse tipo refletem uma proximidade evidente com a linguagem que Joyce usou para descrever seu método de escrita naquele livro revolucionário — palavras como “epifania”, “paralisia espiritual” e “mesquinhez escrupulosa”, que são a moeda comum da crítica de Joyce hoje⁹. Ao escrever,

9 O termo “epifania” — que está agora na língua inglesa com um significado próximo do sentido em Joyce — surgiu neste rascunho de autobiografia que é *Stephen Hero* (1977 [1986], p. 188) quando este foi acidentalmente

por exemplo, para seu editor no 5 de maio de 1906 (JOYCE, 1966, p. 134), Joyce disse: “Minha intenção era escrever um capítulo da história moral do meu país e escolhi Dublin para a cena, porque aquela cidade me parecia o centro da paralisia”. Para cumprir essa tarefa, ele começou com a história de um padre morrendo de sintomas que parecem ao observador astuto ser uma *paresia* — não exatamente uma *paralisia*, um termo médico contrabandeado para o parágrafo inicial junto com duas outras palavras gregas, *simonia* e *gnomon*, mas que, na verdade, é um termo clínico associado com a sífilis terciária e mais comumente conhecido como a “paralisia geral do louco”. Essa história era “The Sisters” [As Irmãs] e, à medida que se desenrola, torna-se claro que o padre contraiu a doença (presumivelmente) de uma prostituta, transgredindo assim a regra de castidade associada à sua vocação religiosa. Em uma fase ulterior, no entanto, Joyce parece reverter o veredicto sobre os verdadeiros dublinenses, escrevendo ao seu irmão, numa carta enviada no dia 25 de setembro de 1906 (JOYCE, 1966, p. 166), que ele sentiu que tinha sido “desnecessariamente severo” com os habitantes da capital irlandesa, tendo ignorado sua “hospitalidade ingênua” e outras virtudes que ele não conheceu em outras cidades visitadas desde sua partida como um exilado autoproclamado, em 1904. Ele levaria três anos para completar a coleção de *Dubliners* e quase dez para publicar o livro, após a destruição provisória das provas por um irrequieto impressor de Dublin em 1912.

publicado em 1944 e rapidamente se tornou a principal ferramenta para a interpretação de sua ficção e também de muita literatura ocidental moderna. Um relato devidamente detalhado do termo e de sua história ocuparia mais espaço do que este capítulo pode fornecer. “Mesquinhez escrupulosa” e “paralisia espiritual” são ambas moedas joyceanas que aparecem de várias maneiras em cartas para seu editor e para amigos, bem como no manuscrito *Stephen Hero*, composto entre 1904 e 1907 e logo interrompido enquanto “The Dead” [Os mortos] estava sendo escrito (o que se torna evidente na correspondência epistolar).

“The Dead” [Os mortos] é diferente porque o escritor também era diferente. A redação do texto, de janeiro de 1906 a setembro de 1907, imediatamente seguiu um período em que Joyce era um jovem adulto e durante o qual ele teve algumas experiências pessoais muito difíceis, as quais afetaram fortemente sua autoestima inflada e exagerada de artista messiânico, fazendo com que, ao mesmo tempo, melhorasse sua opinião, até então muito baixa, sobre colegas intelectuais irlandeses, políticos e homens de letras. (Os motins de *Playboy*, em janeiro de 1901, são apenas uma dessas experiências)¹⁰. Em “The Dead”, o personagem central, chamado Gabriel Conroy — muito parecido com James Joyce, ou melhor, uma possível versão de Joyce se ele tivesse permanecido em Dublin e se tivesse trabalhado como professor universitário —, sofre agressões semelhantes em sua autoestima, incluindo, no clímax, a revelação de que sua esposa Gretta tinha sido amada por outro homem, de quem ela diz: “Acho que ele morreu por mim” (JOYCE, 2013, p. 318)¹¹. Como uma crítica o sugeri recentemente, é muito importante para o teor da história e para a caracterização dos sentimentos de Gabriel que ele tenha sido enganado em sua expectativa de sexo com Gretta, no final de uma noite que despertou suas aspirações românticas para ela; ora, ele finalmente descobre que a sede dessas emoções, para Greta, parece

10 O motim estourou quando o Teatro Literário apresentou a peça de Synge *The Playboy of the Western World*, na qual diziam que ia ser representada uma imagem antipática do campesinato irlandês. A opinião moderna é quase oposta, pois acredita que Synge quebrou um estereótipo açucarado e ofereceu uma imagem “brincalhona” da identidade irlandesa em revolta contra o sistema patriarcal. Joyce disse a Stanislaus em uma carta de 11 de fevereiro de 1907 que a notícia do motim o levou a interromper o trabalho em “The Dead”. Michael Levenson (1996 *apud* CASTLE, 2001, p. 179) escreveu que Joyce, “vivendo alguns meses de seu exílio em Roma, [teve] um antegoço de uma festa preparada para ele” e deve ter sentido que, “no meio de uma luta colonial em curso, os limites entre arte e política estavam se tornando altamente permeáveis, onde existiam”.

11 “I think he died for me” (JOYCE, 1967, p. 252).

estar em outro lugar, com a memória de outro (embora inocente) jovem amante (SCHLEIBE, 2017, p. 96). Isso o faz sonhar, caindo no sono, com uma jornada “para o oeste” no interior da Irlanda, de onde ela, uma garota de Galway, fez seu caminho para Dublin, onde o conheceu. O oeste da Irlanda, compreendendo Galway, Connemara e Mayo, era então uma região empobrecida do Atlântico, pobre e subdesenvolvida, mas ainda de língua irlandesa e, portanto, considerada como não contaminada pela cultura britânica: em uma palavra, autêntica. Gabriel deseja escapar das complexidades de sua própria identidade colonizada e retornar à pureza do ser nacional. Tal é, pelo menos, a interpretação usual do parágrafo final e inextricavelmente ambíguo de “The Dead”, em que ele sente que “sua alma aproximara-se daquela região onde habitam as vastas legiões dos mortos”, cujas “formas” ele vagamente reconhece (JOYCE, 2013, p. 320)¹². Mas de que mortos são essas “formas”? São pessoas conhecidas por ele ou a coletividade de irlandeses mortos?

Essas palavras e o parágrafo em que ocorrem são hoje amplamente vistos pelos críticos irlandeses como um sinal de que James Joyce abandonou sua resistência ao movimento de renascença da língua irlandesa (*Irish Revival*) e ao projeto separatista nacional mais amplo que ele envolvia — um projeto que atingiu sua apoteose com a Revolta da Páscoa de 1916. Essas leituras tendem a sugerir ainda mais claramente que os “mortos” no título da história e na passagem em questão são as vítimas do colonialismo britânico e, em particular, os mortos da Grande Fome de 1845-1849. O exemplo preponderante desse argumento pode ser encontrado no ensaio de Kevin Whelan, “The Memories of ‘The Dead’”, que apareceu no *Yale Journal of Criticism* (2002). Nele, Whelan realiza uma “escavação” do texto, a fim de expor a “implantação sutil de uma série de vestígios históricos” (2002,

12 “his soul had approached that region where dwell the vast hosts of the dead” / “forms” (JOYCE, 1967, p. 256).

p. 75): tudo apontaria para o maior trauma nacional sofrido pela nação irlandesa e teria sido colocado lá por Joyce na forma de alusões incessantes a outros textos, como o romance de Bret Harte (de quem ele retomou o nome de Gabriel Conroy e o tema da “neve”), mas também como a ficção gótica de Joseph Sheridan Le Fanu e a poesia romântica de Thomas Moore e James Clarence Mangan, entre outros. Os ecos de Joyce com esses escritores parecem “deliberados e eficazes” quando lidos dessa nova maneira, enquanto pareciam meramente “oportunistas e insatisfatórios” para um crítico como seu biógrafo americano Richard Ellmann. Essa nova leitura atingiu vários críticos irlandeses, como Frank Shovlin (2012, p. 152), que escreveu sobre a análise de Whelan exatamente nesses termos.

No entanto, mesmo para Kevin Whelan, essas supostas alusões à fome estão ocultas e “incrustadas” (2002, p. 87), com o resultado de que tal leitura é, em última instância, baseada em algo que, em um sentido literal, *não está realmente presente* e só pode ser detectado com óculos de raios-X, por assim dizer. Tal leitura sempre vai parecer tendenciosa, pois seu alvo final não é apenas “The Dead” ou mesmo *Dubliners*, mas virtualmente toda a literatura irlandesa moderna na era do Renascimento Literário Irlandês como um todo (1892-1922), o que o crítico, aliás, não tem medo de afirmar:

Essa análise da história cultural embutida em ‘The Dead’ nos permite fazer algumas afirmações mais amplas. Em primeiro lugar, sobressai o impacto da Grande Fome em Joyce e a sua primazia como tema em ‘The Dead’; é muito provável que uma estratégia de leitura semelhante possa decifrar esse tema em outros textos do período do renascimento. (WHELAN, 2002, p. 87).

Procurar vestígios da fome em “outros textos” (ou até mesmo em *todos* os textos irlandeses) é provavelmente um exercício redutor de maior interesse para os leitores historiadores do que

os literatos — se tal distinção tem algum significado na esfera acadêmica de hoje. É fato amplamente reconhecido que “Joyce sabia que estava lidando com uma cultura ainda estupefata por um episódio de psicose histórica”, como Andrew Gibson (2002, p. 58) nos diz em seu magnífico estudo do contexto político dos primeiros escritos de Joyce; porém, é menos certo que ele identificou a fome como a causa¹³. Caso contrário, por que ele falaria de “paralisia espiritual”, incidentalmente pegando emprestada sua frase de Thomas Carlyle, conhecido por odiar os irlandeses¹⁴?

O sucesso dessa interpretação também é um êxito para a crítica nacionalista contra o revisionismo, no contexto mais amplo da vida intelectual irlandesa moderna – mas isso é claramente um assunto para um outro ensaio. Ao mesmo tempo, envolve uma lacuna curiosa na medida em que perpetra sua própria forma de amnésia em relação às principais figuras da biografia de Joyce, sendo a principal delas a mãe de Joyce, May Joyce — nascida Mary Jane Murray —, que morreu de câncer apenas quatro anos antes da história ter sido escrita. As circunstâncias de sua morte estão descritas no capítulo de abertura de *Ulysses* (em muitos aspectos o sucessor de “The Dead”, na cronologia interna dos escritos de Joyce), quando Buck Mulligan conta a Stephen que sua tia está convencida de que Stephen matou sua mãe ao recusar-se a orar ao lado da cama dela: “Existe alguma coisa sinistra em você”, diz ele. “Alguém a matou”¹⁵ (JOYCE, 2007, p. 29), retruca Stephen,

13 Claire A. Culleton cita Gibson em “‘The Thin End of the Wedge’: How Things Start in *Dubliners*” (2017 p. 10).

14 Em ‘The Hero as Man of Letters’, capítulo V das suas *Lectures on Heroes and Hero-worship*, de 1841, Thomas Carlyle (1888, p. 194) escreveu: “Tais pequenos críticos fazem o que podem para promover a descrença e a paralisia espiritual universal: mas, felizmente, nem sempre podem ser completamente bem-sucedidos. [...]”. Joyce evidentemente se considerava um escritor espiritual na época.

15 “There is something sinister about in you” / “Someone killed her” (JOYCE, 1960 [1922], p. 4).

aparentemente pensando no seu pai, ou talvez nas instituições sociais irlandesas que condenaram uma mulher como ela a ter doze filhos e a sofrer a violência de um marido bêbado, bem como a tirania da Igreja Católica Irlandesa, que Stephen e Joyce, para usar os termos de *Stephen Hero* (JOYCE, 1986, p. 57) consideram “o verdadeiro tirano dos ilhéus” [isto é, os irlandeses]. No entanto, Stephen carrega consigo um sentimento de culpa pelo tratamento que ele (ou melhor, Joyce) dispensou a sua mãe moribunda durante todo o dia narrado em *Ulysses* — um romance ambientado em 16 de junho de 1904, no qual ela aparece como uma alucinação, se não realmente um fantasma.

Joyce disse a seu irmão Stanislaus que “The Dead” seria uma espécie de história de fantasmas (JOYCE Stanislas, 1950, p. 20; *apud* WHELAN, 2002, p. 69), mas a evidência de sua própria crença em fantasmas é pequena e muito provavelmente ele estimava, junto com Issy no *Finnegans Wake*, que os mortos não têm “nem alma para serem salvos nem um corpo para serem chutados”¹⁶. Há uma história famosa sobre a vigília que Joyce manteve com sua irmã Margaret (“Poppie”) na noite do funeral de sua mãe com medo de que ela voltasse para a casa que conhecia como um fantasma. Na sequência, Poppie acreditou que ela a tinha visto, Joyce não¹⁷. Porém, na realidade, é provável que ele tenha se juntado a ela com o propósito de consolá-la e, pelo menos, satisfazer seus sentimentos exagerados. (Mais tarde, ele chamaria as irmãs de “*Catholicíssimas*”, quando sua simples piedade se tornou opressora durante sua breve estada com ele em Trieste.) Na recordação de outra irmã dele, Joyce consolou uma filha ainda mais nova com a ideia de que sua mãe estava além da dor e da miséria e que chorar

16 “[...] neither a soul to be saved nor a body to be kicked”. (JOYCE, 1970 [1939], p. 297).

17 O episódio da “vigília” foi contado pela primeira vez por Richard Ellmann na sua biografia (1984 [1959], p. 136). Ellmann cita o Reverendo Godfrey Ainsworth que transmitiu a Ellmann uma carta de 1980 — e a informação integrou a nova edição do livro. Desde então, é um fato muito comentado e citado.

por ela só a deixaria infeliz. Quanto à sua própria crença em fantasmas, a resposta parece ser puramente literária, na medida em que as histórias de fantasmas são um gênero irlandês familiar. (A sugestão de que Joyce estava imitando o uso que W. B. Yeats fez dos fantasmas em seus contos foi feita por vários comentaristas; entre eles, notavelmente Frank Shovlin (2012, p. 130-131). Se Kevin Whelan detecta a presença oculta de fantasmas irlandeses em “The Dead”, Luke Gibbons (2015, p. 6) então nos lembra: “Perguntar se os fantasmas existem literalmente é não acertar o alvo, pois é exatamente a equação do literalismo com a verdade que está sendo questionado”. O efeito disso é desviar a atenção da presença real para a atitude caracteristicamente subversiva de Joyce em relação aos gêneros literários em si e, ao fazer isso, dar sustentação à ideia de que, ao mesmo tempo, pode haver fantasmas e *nenhum* fantasma em “The Dead”. Por um lado, admite-se que, para Joyce, fantasmas não existem realmente — como para a maioria de nós, hoje, na vida acadêmica. (Afinal, somos os únicos leitores desses ensaios). Por outro lado, abre-se espaço para a ideia de que um fantasma literário é o símbolo de um trauma histórico — como talvez todos os fantasmas sejam, em sua ocorrência “natural”. Assim, Gibbons (2015, p. 11) escreve: “Confrontado com a dificuldade de explicar as aparições ou alucinações, não é surpreendente que as explicações psicológicas concluam que são sintomas de transtorno mental — ‘a alegre assombração de todas as mentes que perderam o equilíbrio’”¹⁸. A implicação é que os

18 Vale a pena citar essa frase apenas pelo trocadilho confesso acarretado em sua tradução da frase original “alegre lugar de caça” — “*happy huntingground*” (JOYCE, 1960, p. 310), transformado em “*happy hauntingground*” — palavras ditas pelo inglês Haines para Dedalus, e que são um eco de um familiar trocadilho sobre as teorias da identidade de Shakespeare. É uma medida reveladora do valor limitado dos sites de citações da Internet que o epigrama seja consistentemente dado como uma citação de Joyce, atribuindo assim sua autoria a ele — um fenômeno repetido em relação a vários outros que Joyce tomou emprestado ou o que tornou famosos em seus mais engenhosos procedimentos de apropriação.

médicos não levam os fantasmas tão a sério quanto deveriam e não conseguem ver neles os sintomas da opressão colonial, um déficit para o qual a crítica pós-colonial irlandesa está determinada em encontrar remédios, mesmo ao custo de colocar, em “The Dead”, fantasmas da fome que não têm nenhum fundamento literário ou mesmo textual.

Joyce acreditava em fantasmas (que eles sejam ou não sejam fantasmas da fome)? Em *Ulysses*, ele se esforça em abolir qualquer concepção metafísica da existência pós-mortal quando Stephen, no episódio da Biblioteca, oferece aos seus aprendizes auditores uma teoria que vem de Shakespeare e que gira em torno de uma definição materialista da palavra *fantasma*:

O que é um fantasma? [...]. Alguém que gradualmente desapareceu em impalpabilidade através da morte, através da ausência, através da mudança de hábitos. (JOYCE, 2007, p. 229)¹⁹.

E um pouco mais adiante:

Será possível que aquele ator Shakespeare, um fantasma por ausência, e nos trajes do dinamarquês enterrado, um fantasma por morte, falando com as próprias palavras ao nome do seu próprio filho [...]. (JOYCE, 2007, p. 230)²⁰.

Nessa teoria, May Joyce se tornou um fantasma, ausente, a partir do seu falecimento, o dia 13 de agosto de 1903 — uma data um tanto impiamente transferida por Joyce para o 13 de junho de 1903, para sua equivalente fictícia Mary Joyce

19 “What is a ghost? [...] One who has faded into impalpability through death, through absence, through change of manners” (JOYCE, 1960, p. 241).

20 “Is it possible that that player Shakespeare, a ghost by absence, and in the vesture of buried Denmark, a ghost by death, speaking his own words to his own son’s name” (JOYCE, 1960, p. 241).

(nascida Goulding) em *Ulysses*, a fim de que Stephen pense na comemoração do dia da sua morte, que aconteceu um pouco antes de que o a trama do romance se passe (no 16 de junho). May Joyce, portanto, tornou-se uma celebração móvel, em vez de um acessório emocional, no mundo de Joyce — menos importante do que Nora, cujo presente de liberação sexual no Muro do Norte em Dublin conta mais para o escritor do que o próprio aniversário da morte de sua mãe. Tanto em “The Dead” quanto em *Ulysses*, a mãe de Joyce na vida real veio a servir como um símbolo de “paralisia espiritual” por sua submissão à doutrina católica e sua (falsa) figura de oponente esnobe contra a relação apaixonada de Joyce com Nora Barnacle, como veremos em breve.

III

Há muito tempo foram identificados personagens de “The Dead” que são inspirados nos membros da família de Joyce, incluindo as Senhoras Morkans, que se parecem com as tias maternas de sua mãe, Senhora Flynn, enquanto Gabriel Conroy e sua esposa Gretta só podem corresponder com Joyce e sua parceira na vida real (mais tarde sua esposa) Nora Barnacle, que teve a mesma experiência do amante malfadado na cidade de Galway em sua infância, relatada por Michael Furey na ficção. (No verão de 1912, Joyce e Nora fizeram uma jornada sentimental ao túmulo de Michael “Sonny” Bodkin, e outra ao cemitério em Oughterard, onde Joyce havia “enterrado” Michael Furey, o equivalente fictício de Bodkin). Uma das melhores coisas no ensaio de Kevin Whelan (2002, p. 76) sobre ‘The Memories of ‘The Dead’” é o diagrama das árvores genealógicas de Morkan e Joyce, que permite a comparação entre esses grupos paralelos e esclarece o empréstimo de nomes e detalhes envolvidos — mas o que se destaca, também, são as ausências desse esquema

no que diz respeito às correspondências biográficas, as quais são menos interessantes para Joyce do que a análise da história social e econômica da coorte envolvida²¹. Assim, ele opta por representar as Senhoras Morkans como membros “terminais” de uma classe social decadente, cuja solteirice é determinada pela escassez de homens na Irlanda pós-Grande fome, enquanto as verdadeiras Senhoras Flynns nem sequer eram todas solteiras, pois duas já tinham sido casadas e sofreram a morte prematura dos maridos²².

Então, onde está May Joyce, a mãe do escritor? Em “The Dead”, a mãe de Gabriel Conroy é chamada de Ellen, considerada a “portadora do cérebro da família Morkan” por suas irmãs (JOYCE, 2013, p. 292) [D212]²³, mas seu infortúnio é que Gabriel sempre a associa, na sua lembrança, à opinião negativa que ela tinha sobre Gretta, a quem uma vez chamou de “camponesa astuta” (JOYCE, 2013, p. 292)²⁴, o que implica que ela se casou com Gabriel por dinheiro. Ellen Conroy também é uma representante típica de uma classe de católicos irlandeses emergentes daquela época, que escolheram nomes pretensiosos para eles, como os concedidos a seus filhos Gabriel e Constantino, ambos os quais têm boas posições na vida “graças a ela”, como isso nos é contado. Mas essa personagem é muito pouco parecida com a verdadeira mãe de Joyce, que não era nem esnobe nem socialmente ambiciosa, embora sem dúvida magoada pelo fato de que seu marido desperdiçou uma

21 Alguns erros incidentais revelam que o escritor está menos interessado na dimensão biográfica do mapa genealógico do que em sua ilustração das “camadas” da história social na paisagem sectária da Dublin histórica, que é o seu tema penetrante.

22 Whelan (2002, p. 78) escreve: “o fato de todos as três Morkans serem solteiras se encaixa no perfil demográfico da Irlanda pós-Grande Fome e na sensação palpável de que esta é uma família chegando ao seu fim”— o que traduz “a sensação de um mundo cultural que está em desequilíbrio em relação ao presente, definhando”.

23 The “brains carrier of the Morkan family” (JOYCE, 1967, p. 212).

24 “country cute” (JOYCE, 1967, p. 212-213)

fortuna confortável, o que resultou em um empobrecimento muito real e nas condições miseráveis descritas por Joyce em sua ficção autobiográfica. Na verdade, se procurarmos um original para Ellen Conroy, é provável que o encontremos na avó paterna de Joyce, Ellen Joyce (nascida O’Connell), que não gostava da esposa de classe média baixa de seu filho, Mary Jane Murray, e nunca perdoou o filho por essa união (ELLMANN, 1984, p. 21)²⁵.

A ambientação fantasmática no final de “The Dead” tem uma qualidade ambígua, pois os fantasmas encontrados não são simplesmente seres do outro mundo, nem simplesmente fantasmas mentais, como uma perna perdida. Gabriel registra a presença deles nos cantos irracionais de sua mente exausta e meio sonolenta:

Conhecia, mas não conseguia apreender, a imprevisível e instável existência deles. Sua própria identidade desaparecia em direção a um mundo cinzento e impalpável: o mundo sólido que um dia esses mortos construíram e no qual viveram se dissolvia e definhava. (JOYCE, 2013, p. 320-321)²⁶.

Assim, eles tendem a aparecer e ele mesmo tende a desaparecer, sendo que ambos tendem a se assimilar à condição do outro. Nesse estado de espírito, ele parece vislumbrar “a forma de um jovem de pé sob uma árvore gotejante” sugerida pela própria narração de Gretta, embora a *mise-en-scène* seja inteiramente sua, pois ele imagina um cemitério de igreja no campo. Segue aqui a frase mais curta do relato: “Outras formas

25 May Joyce já foi aluna da academia musical de suas tias Flynn, onde outra aluna foi Katharine Tynan (1861-1931), a poetisa e antologista que foi durante algum tempo uma correspondente próxima e possível noiva de W. B. Yeats.

26 “He was conscious of, but could not apprehend, their wayward and flickering existence. His own identity was fading out into a grey impalpable world: the solid world itself, which these dead had one time reared and lived in, was dissolving and dwindling” (JOYCE, 1967, p. 255).

estavam próximas” (JOYCE, 2013, p. 320)²⁷. É fato que sua brevidade extrema e atípica parece nos convidar a preencher as identidades ausentes — e é exatamente o que os críticos irlandeses fazem, como vimos. Em contraste, os críticos internacionais há muito se inclinavam a considerar “Os Mortos” da história de Joyce como uma quantidade universal, ou seja, *todos* os mortos, e daí tiravam suas conclusões disso. Um bom exemplo é fornecido pelas reflexões de Warren Beck (1969, p. 354; *apud* TOLENTINO, 1989, p. 112) sobre o final da história — em si, essas reflexões são um pequeno monumento à agenda agnóstica-liberal que dominou tanto os campi ocidentais naquele período: “‘The Dead’ não é exatamente sobre a morte, mas sobre a crescente identificação de uma pessoa viva com toda a vida mortal do homem, uma vida que tem alguma resistência como é o caso das obras e registros, e que pode engendrar mais vida através da lembrança transitória daqueles que seguem depois, assim, fazendo-os lembrar da mortalidade”.

Os fantasmas da última história de Joyce são, portanto, símbolos de nossa humanidade; mas nem são mortos que retornam ao mundo, nem símbolos ainda vivos dos sofrimentos das gerações passadas. E o “*ghoul*” que visita Stephen em *Ulisses* realmente seria a mãe do escritor? Ela seria a autora das palavras transcritas por Stephen nas últimas entradas do diário de *A Portrait of the Artist as a Young Man* [Um retrato do artista quando jovem]?

Mamãe está colocando minhas roupas novas (de segunda mão) em ordem. E está rogando agora, diz ela, para que eu possa aprender na minha vida própria, e fora do lar dos amigos, o que o coração é e o que ele sente. Amém. Assim seja. Sê bem-vinda, ó vida! Eu vou ao encontro, pela milionésima vez, da realidade da

27 “The form of a young man standing under a dripping tree. Other forms were near” (JOYCE, 1967, p. 255).

experiência, a fim de moldar, na forja da minha alma, a consciência ainda não criada da minha raça. (JOYCE, 1971, p. 238)²⁸.

A evidência de intensas trocas epistolares — as cartas dela para ele e as dele para ela —, bem como o testemunho de contemporâneos, sugerem que May Joyce foi uma mãe gentil e dedicada (especialmente para com seu filho mais velho, brilhante, mas imprevisível), cuja piedade católica, embora inabalável, não era nem caridosa nem violenta. Convinha a Joyce, no entanto, transformá-la em um símbolo da opressão católica (ativa e passiva), enquanto seu pai — o verdadeiro vilão da família — tornou-se “meu pai feroso [*my fiery father*]”, em cujos braços o arquétipo feminino se precipita no final de *Finnegans Wake*²⁹. Em “The Dead”, pode haver justiça social na presença oculta das vítimas da Grande Fome, mas também há evidências de injustiça pessoal contra uma mãe amorosa. Assim, considerado como uma mediação da experiência pessoal (autodiegética), o texto dessa história é mais notável por sua elisão de um trauma pessoal — e conseqüentemente de

28 “Mother is putting my new secondhand clothes in order. She prays now, she says, that I may learn in my own life and away from home and friends what the heart is and what it feels. Amen. So be it. Welcome, O life, I go to forge the uncreated conscience of my race” (JOYCE, 1968 [1916], p. 257).

29 A famosa frase, escrita em *Finnegans Wake*, na verdade inclui o adjetivo “*feary*”, derivado de “*fear*” — o medo (e daí o trocadilho com “*fiery*” — ardente, feroso): “And it’s old and old it’s sad and old it’s sad and weary I go back to you, my cold father, my cold mad father, my cold mad feary father, till the near sight of the mere size of him, the moyles and moyles of it, moananoaning, makes me seasilt saltsick and I rush, my only, into your arms. I see them rising!” (JOYCE, 1970, p. 627). Haroldo de Campos (1970, p. 32-33) forjou uma tradução admirável e inventiva: “E é velha e velha é triste e velha é triste e em tédio que eu volto a ti, frio pai, meu frio frenético pai, meu frio frenético feerível pai, até que a pura vista da mera aforma dele, as águas e águas dele, me façam maremam lamasal, e eu me lance, ó único, em teus braços. Ei-os que se levantam!”.

sentimentos de culpa experimentados pelo autor — do que por sua reivindicação dos direitos de irlandeses mortos na batalha contra o império britânico.

O mais notável, em última instância, sobre “The Dead”, talvez seja o duplo movimento com que amplifica a esfera da consciência pessoal (ou “interioridade”) em Gabriel Conroy, ao mesmo tempo que reduz todas as pessoas mortas ao nível de uma massa “dissolúvel” de seres outrora vivos, neutralizando seu domínio sobre nós. E foi essa transação que Joyce provavelmente procurou realizar em sua vida pessoal, ao mesmo tempo em que transferiu sua mãe do papel definido pela expressão ambígua “*amor matris*” (JOYCE, 1960, p. 56) para outro definido por sua suposta hostilidade contra a sua parceira, Nora Barnacle, com a suspeita de que ela a teria desprezado. Na verdade, Joyce parece ter se envolvido em uma forma de transferência psicanalítica quando fez de sua parceira Nora o equivalente do consolo feminino perdido — *amor matris* — ocasionado pela morte de sua mãe. Dessa forma, condenou sua mãe a um papel puramente mecânico em sua vida emocional e reduziu ela a um papel icônico em seu sistema de símbolos literários. Richard Ellmann capta isso quando fala da ocasião em que Joyce, logo após a morte de sua mãe, tendo lido as cartas de amor de seus pais, respondeu à pergunta de seu irmão sobre o interesse dessas cartas com um simples “Nada”. Como diz Ellmann (1984, p. 136): “Ele passou de filho a crítico literário”. Em um comentário mais extenso sobre as relações de Joyce com sua mãe, girando em torno de uma troca de cartas em fevereiro de 1903 (quando ele tinha 21 anos e estava em Paris em uma excursão literária improvável), Ellmann relata (1974, p. xviii) que May Joyce havia escrito para ele, com uma “simplicidade irrepreensível”, nestes termos: “Meu caro Jim, se você está desapontado com minha carta e se, como de costume, eu não consigo entender o que você gostaria de explicar, acredite em

mim, não é por falta de um desejo ardente de fazê-lo...” — ao que ele respondeu com uma “ferocidade sombria” e uma dureza de tom inteiramente centrada em seus próprios planos. Ellmann conclui (1974, p. xviii): “Ele tira injustamente vantagem do fato de que o amor de sua mãe é suficientemente grande para aceitar até mesmo que ele abuse desse sentimento”. Quando Buck Mulligan oferece uma desculpa para a ofensa à sua mãe na cena de abertura de *Ulysses*, Stephen diz: “eu não estou pensando na ofensa à minha mãe [mas] na ofensa a mim” (JOYCE, 2007, p. 33)³⁰. Nessa altura May Joyce já tomou “uma forma que não pode mudar” — como Joyce contou para seu amigo Frank Budgen na fase de elaboração de *Ulysses*, quando estava desenvolvendo os capítulos focados sobre Bloom (BUDGEN, 1972, p. 105).

Quando ela aparece em *Ulysses*, a mãe de Stephen (e, portanto, de Joyce) vem associada com a memória de sua agonia quase desde a primeira página: “Uma tigela de porcelana ficara ao lado do leito de morte dela contendo a bile que parecia uma lesma verde arrancada de seu fígado apodrecido em seus ataques de vômito e de altos gemidos” (JOYCE, 2007, p. 30)³¹. É nesse aspecto perturbador que ela aparece novamente no episódio alucinante de “Nighttown”, uma cena ambientada no bairro do bordel de Dublin em que Stephen e Leopold enfrentam seus demônios de maneiras diferentes — no caso de Stephen, com *agenbite of inwit* (um termo anglo-saxão para o remorso de consciência)³².

30 “I’m not thinking of the offence to my mother [but] the offence to me” (JOYCE, 1960, p. 8).

31 “A bowl of white china had stood beside her deathbed holding the green sluggish bile which she had torn up from her rotting liver by fits of loud groaning vomiting” (JOYCE, 1960, p. 4).

32 A expressão aparece em *Ulysses*. No texto original: ‘They wash and tub and scrub. Agenbite of inwit. Conscience. Yet here’s a spot.’ (1960, p. 18.). Os termos são quase intraduzíveis em português: “Eles se lavam e se

STEPHEN: (*Voz embargada de pavor, remorso e horror*) Eles dizem que eu te matei, mãe. Ele ofendeu a tua memória. Foi o câncer, não eu. Destino.

A MÃE: (*uma verde linha de bile escorrendo do canto de sua boca*) Você cantou aquela música para mim. O amargo mistério do amor.

STEPHEN: (*Ansiosamente*) Me diga a palavra, mãe, se você sabe agora. A palavra que todos os homens conhecem.

A MÃE: Quem te salvou na noite que você saltou no trem em Dalkey com o Paddy Lee? Quem teve pena de você quando você estava triste entre os estranhos? A oração é todo poderosa. Oração pelas almas que sofrem no manual das Ursulinas, e indulgência de quarenta dias. Se arrependa, Stephen.

STEPHEN: Monstro! Hiena!

A MÃE: Eu rezo por você no meu outro mundo. [...]

A MÃE: (*Com olhos ardentes*) Arrepende-te! Ah, o fogo do inferno!

STEPHEN: (*ofegando*) Seu sublimado incorrosivo! O mascadáver! Cabeça crua e ossos sangrentos. (JOYCE, 2012, p. 832-833).³³

banham e se esfregam. Remorso de consciência. Consciência. No entanto eis a questão” (JOYCE, 2007, p. 41).

33 STEPHEN: (Choking with fright, remorse and horror.) They said I killed you, mother. He offended your memory. Cancer did it, not I. Destiny.

THE MOTHER: (A green rill of bile trickling from a side of her mouth.) You sang that song to me. Love’s bitter mystery.

STEPHEN: (Eagerly.) Tell me the word, mother, if you know now. The word known to all men.

THE MOTHER: Who saved you the night you jumped into the train at Dalkey with Paddy Lee? Who had pity for you when you were sad among the strangers? Prayer is all powerful. Prayer for the suffering souls in the Ursuline manual, and forty days’ indulgence. Repent, Stephen.

STEPHEN: The ghoul! Hyena!

THE MOTHER: I pray for you in my other world. [...] (With smouldering eyes.) Repent! O, the fire of hell!

STEPHEN: (Panting.) The corpsechewer! Raw head and bloody bones! (JOYCE, 1960, p. 682).

É essa visão da doença, espiritual não menos do que física, que ele deve afastar e limpar da memória: daí a tão lembrada “velafantasma para iluminar sua agonia [...] quando todos rezavam de joelhos” (JOYCE, 2012, p. 107) — salvo ele mesmo — “seus olhos em mim por me fazer ao chão” (JOYCE, 2012, p. 107)³⁴. Isso, que para muitos leitores traduz o egoísmo insuportável de um filho se recusando a orar ao lado da cama de sua mãe moribunda, dá um sentido íntimo a uma frase de Stephen sobre a história, considerada como um pesadelo do qual ele quer acordar³⁵. A fome, sim, mas também a exigência das almas dos sobreviventes de submeter sua identidade à lei religiosa da comunidade. E, portanto, mais uma vez, seu grito para se libertar: “Assombração [*Ghoul*]! Mascador de cadáveres! Não, mãe. Deixe-me estar e me deixe viver” (JOYCE, 2012, p. 107)³⁶. Essa explosão emotiva está inteiramente de acordo com o que sabemos de Stephen / Joyce em *A Portrait of the Artist as a Young Man*, publicado em 1916, onde Joyce atribui ao seu *alter ego* fictício um grito de liberdade lançado contra a trindade de forças que ameaçam arrastá-lo: “nacionalidade, língua, religião”. Essas três abstrações são as “malhas” (como ele as chama) das quais ele pretende “voar” (JOYCE, 1971, p. 191)³⁷ — numa referência ao voo de Ícaro nas *Metamorfoses*, de Ovídio³⁸.

34 “ghostcandle to light her agony [...] while all prayed on their knees [...], her eyes on me to strike me down”. (JOYCE, 1960, p. 682).

35 As memórias de Stanislaus (*My Brother's Keeper*) deixam claro que os dois irmãos se recusaram a orar, mesmo quando seu tio materno, John Murray, os admoestou fortemente (ELLMANN, 1984, p. 136).

36 “Ghoul! Chewer of corpses! No mother. Let me be and let me live”. (JOYCE, 1960, p. 682).

37 “nationality, language, religion”; “nets”; “fly” (JOYCE, 1968, p. 205).

38 Eu diria que o nome “Dedalus” deriva de alguns poemas de Giordano Bruno e não de Ovídio, embora o epigrama de Ovídio para *A Portrait of the Artist* deixa pensar o contrário. Na verdade, a epígrafe faz de Stephen / Joyce Icarus, o filho condenado, e não o mestre artesiano que fabricou suas asas.

Nem é preciso dizer que as “malhas” das quais Stephen pretende fugir voando são principalmente aquelas instaladas pelo nacionalismo irlandês no período de sua infância, sob as cores conjuntas do pietismo católico e da renascença da linguagem (*Irish Revival*). Ao mesmo tempo, deve-se reconhecer que Joyce não é apenas um escritor de língua inglesa com viés europeu — em outras palavras, ele não é exatamente Gabriel Conroy, embora não chegue a ser, tampouco, Miss Ivors. Gregory Castle (2001, p. 179) respondeu ao viés supostamente europeu da posição de Joyce na tradição literária europeia moderna exemplificada por Flaubert e por Ibsen, que ele admirava tanto e entendia tão bem:

Certamente, essa visão da primeira grande obra de Joyce não estaria fora de lugar em uma história literária de ficção realista. No entanto, como críticos recentes começaram a notá-lo, *Dublinenses* tem compromissos ideológicos complexos com o nacionalismo cultural e a resistência anticolonial, e suas estratégias realistas não estão estritamente em consonância com as dos escritores do século XIX [como Flaubert e Maupassant].

Ainda assim, em outros aspectos, Joyce é o escritor continental que Gabriel Conroy pode esperar ser, e seu próprio método de escrita baseia-se em uma ideia de impessoalidade a serviço de uma revelação mais exata da consciência pessoal, o que ele aprendeu com Gustave Flaubert. Na verdade, até mesmo a linguagem de sua doutrina da impessoalidade literária é extraída literalmente da carta de Flaubert, datada de 1857, à senhora De Chantepie: ecos de Flaubert, de fato, se encontram quando Joyce faz o Stephen dizer que “a personalidade do artista [...] acaba finalmente se clarificando fora da existência, despersonalizando-se, por assim dizer, antes de que o personagem, descaradamente, compare o artista a Deus, “fora da existência, indiferente, raspando as unhas dos seus dedos”

(JOYCE, 1971, p. 201)³⁹. Como Heather Ingman o escreveu (2009, p. 84), “pode-se argumentar que o conto irlandês moderno estava sendo moldado, não pela tradição popular indígena — como os revivalistas irlandeses o proclamaram —, mas por influências estrangeiras”, como Turgueniev e Tchekhov no caso de George Moore ou Flaubert e Maupassant no caso de Joyce⁴⁰. O elemento anticolonial na escrita de Joyce — e, com ele, o reconhecimento de que seu próprio termo “paralisia espiritual” era idêntico à “psicose histórica” de Andrew Gibson —, certamente não se reduz à implantação de fantasmas da fome no final simbólico da coleção de *Dublinenses*, onde um personagem muito parecido com James Joyce encontra seu par em um personagem muito parecido com Nora Barnacle, diferenciando-se ao mesmo tempo de um personagem (Ellen Conroy) muito parecido com as mães e sogras na tradição da família joyciana.

O perigo das leituras programáticas sempre reside nos excessos de generalização, e o pós-colonialismo não é exceção. Pode parecer desejável que a Grande Fome irlandesa de 1845-1849 apareça como um crime de genocídio nos programas de História controlados pelo Conselho de Escolas da cidade de Nova York, mas isso não significa que devemos considerar o grande conto de Joyce, “The Dead”, como um conto *sobre* a Grande Fome irlandesa, subliminar ou não, quando nenhuma menção à “fome” é feita — nem, por falar nisso, à praga

39 “The personality of the artist [must] refine itself out of existence, impersonalize itself, so to speak”; “refined out of existence, indifferent, paring his fingernails”. (JOYCE, 1968, p. 219).

40 Ingman considera que os escritores irlandeses aprenderam o estilo e o ritmo da frase com Flaubert, a brevidade e o adensamento com Maupassant, juntamente com o movimento de afastamento do comentário autoral que é exemplificado pelo “estilo indireto livre” de Flaubert. (2009, p. 84-85.) Em *Dublin’s Joyce* (1955), *Joyce’s Voices* (1978) e outros trabalhos, Hugh Kenner elevou a ideia da influência flaubertiana sobre Joyce ao plano de uma ideia crítica estruturante.

da tuberculose que matou Michael Bodkin e tantos outros irlandeses no final do século XIX e no início do século XX. O risco de tal escavação e tais métodos críticos, com base em “sugestões” cujo significado está disponível apenas em uma perspectiva ideológica específica, é que a onipresença da Grande Fome no pensamento crítico irlandês possa obliterar as formas de “interioridade” pelas quais Joyce é merecidamente reconhecido.

Nada sublinha melhor a natureza paradoxal dessa tendência do que a profunda preocupação do Professor Whelan (2012) com a “questão eticamente empenhada” de justiça para os milhões de mortos pela Grande Fome, que ele expressou em uma resenha, feita para o *Irish Times*, do *Atlas of the Great Famine* [Atlas da Grande Fome]: “Embora nunca possamos ressuscitar, em toda a sua plenitude e densidade de sentido, a vida interior da geração da Grande Fome, *The Atlas of the Great Famine* [...] oferece uma atenção respeitosa a essas pessoas, seus lugares, seus prazeres e suas dores”. Na demonstração de seu artigo sobre “The Dead”, publicado dez anos antes, parece que ele encontrou na história de Joyce “The Dead” um meio de realizar tal ofício de ressurreição, em grande parte por meio de um mapeamento da cidade adequado ao argumento anticolonial envolvido. Dessa forma, ele transformou a Grande Fome no personagem central da história — um feito da imaginação que pode ser comparado a outro retratado por Benedict Anderson, quando escreveu sobre as origens do nacionalismo moderno. Para Anderson (1991, p. 7), uma “nação” é uma “comunidade imaginada”, no sentido de que nenhum de seus membros pode conhecer todos os outros ao longo dos tempos históricos e dos espaços definidos que compõem o próprio território nacional. “A nacionalidade é imaginada”, ele avança, “porque os membros até da menor das nações nunca conhecerão a maioria de seus companheiros”; e é imaginada como uma comunidade “porque, independentemente

das reais desigualdades e da exploração que possam prevalecer em cada nação, ela é sempre concebida como uma profundo e horizontal camaradagem⁴¹”. A peculiaridade do entendimento dessa noção é que, por causa do oximoro alojado em seu cerne, pode ser considerado de diversas formas por qualquer um dos lados: nacionalista ou revisionista. É tão fácil dizer que a nação realmente existe porque foi imaginada quanto afirmar que não existe pelo mesmo motivo: “Tudo em sua imaginação. Pobre pequena nação mágica frágil, mente obscura!” (JOYCE, 1970, p. 565), como Joyce sugere em *Finnegans Wake*.

Capítulo traduzido por François Weigel.

REFERÊNCIA

ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres: Verso, 1991 [1983].

ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen (org.). *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1989 [2002].

BECK, Warren. *Joyce's Dubliners: Substance, Vision and Art*. Durham: Duke University Press, 1969; apud TOLENTINO, Magda Velloso Fernandes de. *Dubliners: The Journey Westward*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: UFMG, 1989.

41 Anderson continua: “Em última análise, é esta fraternidade que torna possível, nos dois últimos dois séculos, o fato de que tantos milhões de pessoas não tanto matam, mas até morrem de boa vontade por causa de uma imaginação tão limitada.” (1991, p. 7). Ele não inclui o caso daqueles, tantos milhões de pessoas, que morreram de fome. É claro que isso pode ser ocasionado pela atuação do Estado-nação (Rússia, China) ou pelo domínio imperialista (Índia) e, portanto, a fome em si não tem (ou tem?) significado ideológico.

BUDGEN, Frank. *James Joyce and the making of Ulysses, and other writings*. Introdução de Clive Hart. Londres: Oxford University Press, 1972 [1934].

CAMPOS, Haroldo de. “Da tradução como criação e como crítica”. In: CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem*. Petrópolis: Vozes, 1970.

CARLYLE, Thomas. *Sartor Resartus. Lectures on Heroes. Chartism. Past and Present*. Londres: Chapman & Hall, 1888.

CASTLE, Gregory. *Modernism and the Celtic Revival*. Cambridge : Cambridge University Press, 2001.

CULLETON, Claire A., “‘The Thin End of the Wedge’: How Things Start in *Dubliners*”, em CULLETON Claire A.; SCHEIBLE Ellen (org.), *Rethinking Joyce’s Dubliners*. Londres, Palgrave, 2017, p. 9-32.

ELLMANN, Richard. “Introduction”, *Selected Letters of James Joyce*. Nova York: Viking Press, 1974.

ELLMANN, Richard. *James Joyce*, Oxford: Oxford University Press, 1984 [1959].

GIBSON, Andrew. *The Strong Spirit: History, Politics, and Aesthetics in the Writings of James Joyce 1898-1915*. Oxford : Oxford University Press, 2002.

GIBBONS, Luke. *Joyce’s Ghosts: Ireland, Modernism, and Memory*. Chicago: Chicago University Press, 2015.

INGMAN, Heather. *The Irish Short Story*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

JOYCE, Stanislaus. *Recollections of James Joyce*, Nova York: James Joyce Society, 1950); apud WHELAN, Kevin. “The Memories of ‘The Dead’”, *The Yale Journal of Criticism*, Volume 15, Number 1, 2002,

-
- JOYCE, James. *Ulysses*. Londres: Bodley Head 1960 [1922]).
- JOYCE, James. *Collected Letters*. Edição de Richard Ellmann. Nova York: Viking Press, Vol. 2., 1966.
- JOYCE, James. *Dubliners: The Corrected Text, with an Explanatory Note* by Robert Scholes. Londres: Jonathan Cape, 1967 [1914]
- JOYCE, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Edição de Richard Ellmann. Londres: Jonathan Cape, 1968 [1916].
- JOYCE, James. *Finnegans Wake*. Nova Iorque: Viking Press, 1970 [1939].
- JOYCE, James. *Retrato do artista quando jovem*. Tradução de José Geraldo Vieira. São Paulo: Abril Cultural, 1971.
- JOYCE, James. *Stephen Hero: Part of the first draft of A Portrait of the Artist as a Young Man*. Edição Theodore Spencer e introdução de John J. Slocum e Herbert Cahoon [1944]. Londres: Triad Grafton / Collins, 1977.
- JOYCE, James. *Ulisses*. Tradução de Bernardina da Silveira Pinheiro. Rio de Janeiro: Olympio, 2007.
- JOYCE, James. *Ulysses*, tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.
- JOYCE, James. “Os mortos”. Traduzido por Vitor Alevato do Amaral. Em AMARAL, Vitor Alevato do. *Literalmente Joyce: uma retradução de Dubliners*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013, p. 284-321.
- KENNER, Hugh. *Dublin's Joyce*. Londres: Chatto and Windus, 1955.

KENNER, Hugh. *Joyce's Voices*. Londres: Faber & Faber, 1978.

LEVENSON Michael, "Living History in 'The Dead'", em *Dubliners: Text, Criticism and Notes*, ed. Robert Scholes e Walton Litz. New York: Penguin, 1996, p. 421-438; apud CASTLE, Gregory. *Modernism and the Celtic Revival*. Cambridge: University Press, 2001.

OATLEY, Keith; DJIKIC, Maja; MAR, Raymond. "The Inwardness of James Joyce's Story, 'The Dead'". Em *Readings: A Journal for Scholars and Readers*, Toronto University, nº1, vol. 2, 2016 [online].

RIBEIRO, Darcy. *Máira*. Traduzido por EH Goodland e Thomas Colchie. Londres: Pan Books, 1985 [1976].

SCHLEIBE, Ellen. "Joyce's Mirror Stages and 'The Dead'", em CULLETON Claire A.; SCHEIBLE Ellen (org.), *Rethinking Joyce's Dubliners*. Londres, Palgrave, 2017, p. 95-114.

SHOVLIN, Frank. *Journey Westward: Joyce, Dubliners and the Literary Revival*. Liverpool: Liverpool University Press, 2012.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. "Can the Subaltern Speak", em NELSON, Cary; GROSSBERG, Lawrence (organizadores). *Marxism and the Interpretation of Culture*, Londres: Macmillan, 1988.

TÓIBÍN, Colm. "Introduction", em JOYCE, James. *Dubliners*. Edimburgo: Canongate, 2012, p. vii-xvi.

WHELAN, Kevin. "The Memories of 'The Dead'", *The Yale Journal of Criticism*, Volume 15, Number 1, 2002, p. 59-97.

WHELAN, Kevin. "The Long Shadow of the Great Hunger", *The Irish Times*, 01/09/2012.

A montanha mágica, de Thomas Mann: doença e morte como condição humana

Michael Hanke (UFRN)

OBSERVAÇÕES PRELIMINARES

Em um trabalho atual, publicado em 2020 na Alemanha, terra natal de Thomas Mann, os autores Jürgen Paul Schwindt e Michael Sommer, ao analisarem o impacto da era digital para as universidades e as ciências humanas, reforçado ainda pelo ensino remoto, defendem a indispensabilidade da hermenêutica. Em função disso, eles ainda destacam a centralidade do texto e de sua interpretação para a academia e, nesse contexto, lamentam as lacunas que os estudantes universitários contemporâneos (alemães) pesquisados por eles apresentam no seu vocabulário, o que cria um obstáculo para tal empreendimento. Ao se referirem ao caso de uma palavra alemã erudita, “allenthalben” (em português, “em toda parte”), que é desconhecida pelos alunos da pesquisa, eles comentam: quem já leu Thomas Mann com certeza sabe o significado dessa palavra, mas hoje pode-se cursar ciências humanas sem nunca ter tido contato com esse autor (SCHWINDT; SOMMER, 2020, p. 1). Agora, se isso é válido para a realidade alemã e para a cultura desse autor, quem dirá para a brasileira. Quem, ainda hoje, na era digital e nas circunstâncias de uma cultura diferente, vai ler um texto

de Thomas Mann como *A montanha mágica*, de 827 páginas, com uma linguagem erudita e exigente, que requer uma leitura apropriada, à altura dos olhos? E tudo isso um século depois de sua escrita, traduzido de um outro idioma? Além disso, é preciso lembrar o fato de Thomas Mann (1996, p. 138) recomendar ler seu romance duas vezes devido à sua complexidade. Em caso de respostas negativas, escrever sobre literatura (que não foi lida), como aqui apresentado neste texto sobre uma obra de Thomas Mann, ainda está em vigor? As perguntas estão em aberto. Apesar dessas dúvidas, atualmente uma nova edição das obras de Thomas Mann com tradução para o português, a Coleção Thomas Mann na Companhia das Letras, está sendo lançada, o que sinaliza um certo interesse e uma demanda (com *A montanha mágica* em 2016 e, mais recentemente, *Contos*, em 2020).

INTRODUÇÃO

Epidemias e pandemias são ocorrências quase regulares na história e a literatura também reflete sobre o tema. Mas até mesmo entre os escritores, Thomas Mann (1875-1955) se destaca em termos da extensão com que tratou de pandemias, doenças e morte. O leitor se depara com um grande espectro de doenças infecciosas em sua obra, como a cólera em *Morte em Veneza*, a tuberculose em *A montanha mágica*, a sífilis e a meningite em *Doutor Fausto*, e o falecimento de Thomas Buddenbrook devido à uma infecção dentária nos *Buddenbrook* (entre tantos outros óbitos dessa família decorrentes de outras causas). Essa tendência se baseia menos no interesse pela morte do que no interesse pela vida; como quer Thomas Mann em *A montanha mágica*: “Mas quem conhece o corpo e a vida conhece a morte. [...] todo o interesse pela morte e pela doença não passa de uma forma de exprimir aquele que se tem pela vida” (MANN,

2016, p. 569). Essa conexão estreita entre a vida e a morte, que se aplica não apenas à *montanha mágica*, mas também à obra de Thomas Mann em geral, expressa também a frase gravada na pedra memorial em frente à sua cidade natal em Lübeck, proveniente de seu discurso por ocasião de seu 50º aniversário: “Se posso externar um desejo sobre como minha obra será lembrada futuramente, seria que dizem que esta valoriza a vida, apesar de conhecer a morte. Trata a morte, sim, mas está a favor da vida” (MANN, 1925, p. 18, tradução nossa)¹.

Considerado um dos mais importantes representantes da literatura alemã, e especialmente da primeira metade do século XX, Thomas Mann recebeu o prêmio Nobel de literatura em 1929, principalmente por causa do seu livro *Os Buddenbrooks*, de 1901, o que lhe causou uma certa revolta, porque essa justificativa não levou em consideração *A morte em Veneza*, de 1912, e *A montanha mágica*, de 1924. Um dos membros do comitê tinha criticado fortemente *A montanha mágica*, o que fundamentou essa justificativa. Não obstante, além das obras tardias, *José e seus irmãos* (uma tetralogia), e *Doutor Fausto*, as três primeiras, ou seja, *Os Buddenbrooks*, *A morte em Veneza* e *A montanha mágica* se tornaram clássicos da literatura.

A montanha mágica (citado como na edição brasileira de 2016), considerado um dos cem livros mais importantes do século XX, foi classificado pela crítica literária como romance de formação (*Bildungsroman*), em que o protagonista enfrenta o mundo e uma série de desafios que contribuem para seu desenvolvimento e amadurecimento. Este modelo possibilita apresentar uma série de temas em forma de teorias, assuntos humanos, figuras históricas etc., “uma variedade de temas que engloba estados doentios e corpóreos, a arte, o amor,

1 Em alemão: “Wenn ich einen Wunsch für den Nachruhm meines Werkes habe, so ist es der, man möge davon sagen, dass es lebensfreundlich ist, obwohl es vom Tode weiß. Ja, es ist dem Tode verbunden, es weiß von ihm, aber es will dem Leben wohl.”

a natureza do tempo e da morte, o embate entre democracia e totalitarismo” (capa da edição brasileira). Dentro dessa variedade, a enfermidade não é só um dos temas centrais, mas representa o *basso contínuo* da obra, a começar pelo lugar escolhido da história: um sanatório para o tratamento da tuberculose, localizado em Davos, na Suíça. Como as doenças em geral, enquanto elemento da *condition humaine*, fazem parte do ser humano e dos desafios que ele tem de enfrentar, elas se encaixam no romance, que o próprio Thomas Mann qualificou como a busca da “idéia do homem, a concepção de uma humanidade futura que passou por um saber muito profundo, um saber de doença e morte” (MANN, 1996, p. 142). O escritor ainda comenta sobre sua obra:

O que ele [Hans Castorp, o protagonista] aprende a compreender é que toda saúde mais elevada deve ter passado pelas profundas experiências da doença e da morte, assim como o conhecimento do pecado é uma condição prévia da salvação. “Para a vida”, disse Hans Castorp uma vez para Madame Chauchat, “para a vida há dois caminhos: um é o usual, direto e ajuizado. O outro é mau, ele passa pela morte e este é o caminho genial.” Essa concepção de doença e morte como uma passagem necessária para o saber, para a saúde e para a vida torna *A montanha mágica* um romance de iniciação (initiation story) (MANN, 1996, p. 139-140).

O romance se tornou um grande sucesso logo após sua publicação e teve um grande impacto no mundo intelectual, como demonstra, por exemplo, o fato de que o novo astro da filosofia alemã, Martin Heidegger e sua namorada Hannah Arendt o escolheram como leitura conjunta já logo em 1924-25, como relata Wolfram Eilenberger (“naquela época, quando ele [Martin Heidegger] leu junto com Hannah Arendt em Marburg *A montanha mágica*” (EILENBERGER 2018, p. 356)).

Nos tempos de Thomas Mann, a humanidade buscava apressadamente uma vacina ou formas de tratamento contra a tuberculose (na época incurável), mas não obteve sucesso. O desenvolvimento da substância *Bacille Calmette-Guérin* (BCG), que finalmente ocorreu depois de décadas, se mostrou incapaz de combatê-la, apesar de ser útil contra outras enfermidades. Antes do coronavírus, até 2020 e 2021, a tuberculose foi considerada como a doença infecciosa mais letal do mundo, com 1,5 milhão de óbitos por ano. Obviamente existem semelhanças com a situação do coronavírus e até a substância BCG foi, por um tempo, considerada uma candidata para a imunização contra a Covid-19, porém, essa opção foi descartada. De qualquer maneira, uma visão epidemiológica de que o homem é cercado por vírus, que integram o mundo da natureza e, regular e inevitavelmente, produzem doenças de maior ou menor gravidade que fazem parte da vida, correspondem à visão de Thomas Mann, principalmente em *A montanha mágica*.

O ROMANCE

Na obra, a doença e a morte são tratadas em dois níveis. O primeiro é literal, onde o local de ação é um sanatório que trata os pacientes com tuberculose que, como não tinha cura e nem vacina, era, portanto, tida como uma doença grave e periculosa. O protagonista Hans Castorp, saudável, visita seu primo Joachim Ziemßen, que está internado nesse sanatório, com a intenção de ficar três semanas, mas acaba ficando sete anos, acometido também pela doença. Podemos categorizar esse nível como existencial: o ser humano, na sua essência, enfrenta a doença e a morte, esta última de forma inevitável. No segundo nível, a doença e a morte são tratadas de uma forma mais implícita, em um plano secundário, tendo como contexto a fase que antecede a Primeira Guerra Mundial. Podemos caracterizar esse nível

como político, em que a morte é consequência da guerra e de outras atrocidades cometidas por uma cultura doente, já que as últimas páginas do romance abordam o início da Primeira Guerra Mundial, ou seja, o livro termina com o limiar desse combate e seu alvorecer é considerado um dos temas do romance de Thomas Mann. Mais do que isso, toda a história foi vista como um tipo de pré-história para esta guerra, o que seria uma visão bastante semelhante à do livro de Christopher Clark, *Os sonâmbulos: como eclodiu a Primeira Guerra Mundial* (CLARK, 2014), o mais aclamado estudo sobre as origens desse evento definidor para o século 20, que foi marcado pela sua primeira catástrofe. A comunidade no sanatório da montanha mágica corresponderia aos sonâmbulos que levaram a Europa ao abismo. O tema da morte está, portanto, além de seu significado existencial, inserido em um contexto político e histórico mundial.

Obviamente, a guerra vista como uma doença política não contemplou a ideologia nazista, que surgia quando o romance era lançado em 1924. Foi uma ideologia que enalteceu a guerra, que significou a morte do soldado como ato heroico e a ideia de *morrer para a pátria*. Para os nazistas, um escritor como Thomas Mann colocou em choque os valores centrais da ideologia nazista (com toda razão) e, em consequência disso, marcou a pré-história do cancelamento da cidadania alemã do escritor e seu exílio forçado pelos inimigos nazistas. Também, nesse contexto, marcou ainda a luta de Thomas Mann contra o regime nazista, como documentada nos famosos 70 programas de rádio contra Hitler produzidos pela BBC (British Broadcasting Corporation) e transmitidos na Alemanha.

Em *A morte em Veneza*, um escritor, Gustav von Aschenbach, que faz uma viagem para Veneza, vem a óbito, acometido pela doença da cólera. Pensando assim, *A montanha mágica* poderia ter recebido também o título *A morte em Davos*,

repetindo a lógica de *A morte em Veneza*. Em ambos os casos, as doenças envolvidas, a cólera e a tuberculose, dificilmente curáveis e acompanhadas por uma alta letalidade, não estão no centro do enredo, mas mesmo assim são essenciais para a dramaticidade da história.

Logo no início do romance, Dr. Krokowski, um dos médicos do sanatório, pergunta para Hans Castorp se ele era paciente e obtém a resposta de que “gozava da mais perfeita saúde”. Em seguida, Dr. Krokowski alega: “pelo menos, ainda não encontrei um homem sequer em perfeita saúde” (MANN, 2016, p. 28). Mais tarde, o médico comenta o sentido dessa frase: “mais filosófico, e apenas expressava minhas dúvidas quanto à possibilidade de ‘ser humano’ e ‘saúde perfeita’ serem termos compatíveis” (MANN, 2016, p. 222). A vida e a morte andam juntas. Cada um de nós está sujeito à transitoriedade deste mundo, é o que está presente na frase *Praeterit figura hujus mundi*, mediada pelo jesuíta Naphta, “em um latim de espírito nada humanístico” (MANN, 2016, p. 549), e não traduzido na versão alemã, mas sim na versão em português, com as palavras “A aparência desse mundo passa” (a fonte da citação é a Primeira Carta aos Coríntios (1Cor 7,31)).

Em *A montanha mágica*, no colóquio entre Settembrini, o humanista, e Naphta, o jesuíta, que representam duas visões diferentes de mundo, o tema da doença também é debatido. Na posição de Settembrini,

[...] certo era que a enfermidade acentuava em excesso o que fosse corporal, reduzia e restringia o homem ao corpo e dessa forma prejudicava sua dignidade a ponto de aniquilá-la, pelo fato de nos rebaixar ao estado de corpo e nada mais. A doença era portanto inumana. (MANN, 2016, p. 534).

Naphta, por sua vez, apresenta o ponto de vista oposto:

Pelo contrário, a doença era sumamente humana, foi a resposta imediata de Naphta. E ser humano correspondia a ser doente. Em realidade, o ser humano seria em essência um enfermo, estar doente o tornaria humano, e quem desejasse curá-lo e induzi-lo a fazer as pazes com a natureza, “voltar à natureza” (embora ele nunca tenha sido natural), tudo que hoje propõem enfim, qual profetas, os regeneradores, defensores de alimentação crua, vegetarianos, naturistas e helioterapeutas, todos esses tipos à la Rousseau, não almejam outra coisa a não ser desumanizar e embrutecer o homem ... Humanidade? Distinção? O homem é um ser nitidamente desprendido da natureza e sente-se oposto a ela. O que o distingue de toda outra forma de vida orgânica é precisamente o espírito. Neste, portanto, na doença, é que se baseiam a dignidade do homem e sua distinção; em uma palavra: quanto mais enfermo, tanto mais humano, e o gênio da enfermidade é mais humano que o da saúde. É estranho ver como alguém que se finge de filantropo fecha os olhos diante dessas verdades fundamentais da humanidade. (MANN, 2016, p. 534).

Em um sanatório com pacientes tuberculosos, as mortes ocorrem inevitavelmente e, em tal caso, Thomas Mann submete nossa atitude diante da morte, especialmente a repressão e o tabu a ela associados, a uma consideração completa (no capítulo *Dança macabra*; MANN, 2016). Após a morte de um tal aristocrata austríaco, “Hans Castorp foi ver o defunto. E se o fez, foi por antipatizar com o sistema vigente, de ocultamento, por desprezar a atitude egoísta dos outros, que não queriam saber nem ver nem ouvir coisa alguma, e porque desejava, com sua ação, contrariar essa atitude” (MANN, 2016, p. 336). Então, Hans Castorp, acompanhado por seu primo Joachim, resolve “prestar uma derradeira homenagem ao companheiro falecido”

(MANN, 2016, p. 336). À viúva, surpreendida com a simpatia dos dois jovens nessa situação, Hans Castorp confidencia que ele já tinha passado pela experiência de estar ao leito de morte de parentes próximos, enquanto órfão de pai e mãe, “e por conseguinte familiarizado com a morte, já havia muito tempo” (MANN, 2016, p. 337). Seu primo, caminhando para ser soldado, também “devia andar preparado para certas circunstâncias que o pusessem em contato direto com a morte” (MANN, 2016, p. 338). Mesmo assim, o modo do nosso contato com a morte é bastante peculiar:

Com efeito, nossa morte é assunto dos sobreviventes, mais que de nós próprios; saibamos citá-la ou não, conserva pleno valor para a alma aquela sentença de um sábio espiritualoso, que reza: enquanto existimos, não existe a morte, e quando ela existe, nós já deixamos de existir; ou seja, aquela sentença sobre não haver, entre nós e a morte, qualquer relação real, e ela ser para nós uma coisa absolutamente sem interesse, que, quando muito, afeta o mundo e a natureza; e eis por que todas as criaturas contemplam a morte com grande calma, indiferença e ingenuidade egoística, sem assumir responsabilidades. (MANN, 2016, p. 610-611).

A questão da doença e da morte exige também o esclarecimento da questão do que realmente é a vida. Em busca de uma resposta, o protagonista Hans Castorp, na sua pesquisa, mergulhou em “alguns estudos novos e fascinantes” (MANN, 2016, p. 313). Essa discussão dos “livros que manuseava, e dos quais trataremos mais adiante” (MANN, 2016, p. 313), obras científicas “de anatomia, fisiologia, biologia, redigidos em vários idiomas – alemão, francês, inglês –” (MANN, 2016, p. 315) representa quase que a totalidade do capítulo *Pesquisas* (MANN, 2016). Laconicamente, a resposta dada à pergunta “O que era a vida?” foi “Não se sabia” (MANN, 2016, p. 316), o

que pode demonstrar que as ciências exatas não providenciam respostas a perguntas filosóficas ou transcendentais. A ausência de um resultado satisfatório (a futilidade) sugere isso ao se examinarem todas as pesquisas sobre essa questão e o conteúdo de todo o capítulo. Sem dúvida, a consciência de si mesma bastava para ser vida, mas enquanto propriedade de reagir a estímulos, essa consciência já despertava em camadas mais baixas e menos adiantadas da vida, e até as formas animais mais inferiores dispunham da capacidade de sentir estímulos (MANN, 2016, p. 316). E ainda assim: “O que era a vida? Ninguém sabia. Ninguém conhecia o ponto da natureza de onde ela brotava e onde se acendia” (MANN, 2016, p. 317). O desafio principal a ser explicado era o abismo entre a vida orgânica e a natureza inorgânica, da qual a primeira surge.

e o animal vertebrado era insignificante e desprezível em comparação com a que existe entre o fenômeno mais simples da vida e a outra parte da natureza, que nem sequer merecia ser qualificada de morta, uma vez que era inorgânica. Pois a morte não era senão a negação lógica da vida; entre esta, porém, e a natureza inanimada abria-se um abismo por cima do qual a ciência em vão se empenhava por lançar uma ponte. (MANN, 2016, p. 317).

É com grande maestria que o autor percorre, pelo protagonista Hans Castorp, o conhecimento sobre “o abismo entre matéria e não matéria” (MANN, 2016, p. 326), até o átomo e o cosmo astronômico. Ele termina com a constatação de que “(o) início da marcha para o mal, para a voluptuosidade e para a morte dava-se, sem dúvida, no lugar onde ... realizava-se aquela primeira condensação do espírito, ... que constituía a fase mais primitiva do substancial, a transição do imaterial ao material” (MANN, 2016, p. 329). Depois deste, denominado “pecado original”, seguiu como “segunda geração espontânea,

a criação do orgânico pelo inorgânico”, que “já não era mais do que uma intensificação maligna do progresso do corpo em direção à consciência, da mesma forma que a enfermidade do organismo era um exagero ébrio e um relevo indecente da sua natureza física” (MANN, 2016, p. 329). Utilizar a linguagem bíblica de “pecado original” remete à limitação da ciência diante de algo descritível como um milagre.

FINAL FURIOSO

Como romance de discurso, em que o enredo se reduz a favor de conversas e debates, *A montanha mágica*, de certa forma, apresenta pouca ação, por assim dizer; toda a história acontece no sanatório de Davos e na pequena aldeia onde o mesmo é localizado. Isso muda no final quando, nas últimas páginas, somos confrontados com a descrição de cenas da Primeira Guerra Mundial, para onde vai o protagonista Hans Castorp, e cenas de morte e destruição de vidas humanas.

Crepúsculo, chuva e barro, rubros clarões de fogo no céu turvo que sem cessar estruge atroadoramente; os úmidos ares invadidos e dilacerados por silvos agudos, por uivos raivosos que avançam como o cão dos infernos e terminam sua órbita, entre estilhaços, jatos de terra, detonações e labaredas, por gemidos e gritos, por clarinadas estridentes e pelo rufar de tambores, clamando depressa, cada vez mais depressa ... é a guerra. ... Atiram-se de braços para esquivar-se a projéteis ululantes, levantam-se e avançam às pressas, dão brados jovens e estridentes de coragem, porque escaparam ilesos. São alvejados, caem, trançando os braços, com um tiro na testa, no coração, nas entranhas. Jazem, com as faces na lama, já não se movem mais. Jazem, as costas elevadas sobre a mochila, a parte posterior da cabeça metida no barro, seguram o ar nas mãos crispadas como garras. Mas a floresta envia

outros que se atiram, que saltam, gritam ou avançam mudos, a passo trôpego, por entre os feridos. (MANN, 2016, p. 824-826).

No meio desse apocalipse, o romance, porém, aponta uma alternativa, a vida num lugar paradisíaco.

Ah, esse sangue jovem, com suas mochilas e baionetas, capas e botas enlameadas! Sonhando de modo humanístico-estético, poderíamos imaginá-lo num quadro diferente. Poderíamos ter a seguinte visão: os jovens montando e banhando cavalos numa enseada do mar, caminhando pela praia em companhia da amada, achegando os lábios à orelha da noiva meiga, ou ensinando uns aos outros, amigos e felizes, o tiro com arco. (MANN, 2016, p. 826).

O lugar paradisíaco descrito é uma praia, e se essa praia parece ser a do Brasil, isso, como iremos ver, não é por acaso.

A mãe de Thomas Mann, Julia, era brasileira. Nascida com o nome de Julia da Silva-Bruhns, precisamente, de origem portuguesa e brasilianizada, com origem em Paraty, estado do Rio de Janeiro. Esse fato, certamente inesperado para um escritor alemão, já veio à tona em 1912, e mais tarde numa entrevista concedida por Thomas Mann, em 1929, a um jornalista que depois entrou no partido nazista. Talvez esse detalhe tenha contribuído para prejudicar a “germanidade” do escritor, cuja cidadania foi anulada em 1936 quando ele já estava exilado. Nos últimos anos, esse fato da mãe brasileira de Thomas Mann ganhou mais divulgação, inclusive na imprensa do Brasil (por exemplo, CUNHA LIMA, 2020a, b). Também, porque a casa da família na praia de Paraty ainda existe; porém, os planos de transformá-la num museu fracassaram.

À segunda vista, o fato de a mãe de Thomas Mann ser brasileira não é tão surpreendente, tendo em vista o seguinte:

a família dos Mann, o que se reflete também no livro *Os Buddenbrook*, foi uma família de comerciantes da cidade hanseática de Lübeck, norte da Alemanha, onde nasceu o escritor (e também a localização dos *Buddenbrook*). Com seu porto em Travemünde, Lübeck tinha uma longa história de comércio marítimo. Incentivado por um decreto de 1820 do rei de Portugal, Dom João VI, que convidou comerciantes do exterior para abrir negócios no Brasil, alguns estrangeiros foram para a região do Rio de Janeiro; entre eles, em 1840, o jovem Johann Ludwig Hermann Bruhns, de uma família de comerciantes ricos de Lübeck (GAUGER, 2016; SOETHE, 2006). Bem sucedido no ramo de plantação de café, ele se casou com Maria Luiza da Silva, de uma família de Angra dos Reis. Em 1851, nasceu Julia, uma de seus cinco filhos, com o sobrenome Silva-Bruhns. A casa da família, a fazenda “Boa Vista”, que existe até hoje, está localizada na praia de Paraty, “entre o mar e a mata”, como ela descreve em suas memórias (*apud* SOETHE 2019, p. 833).

A mãe de Julia, Maria Luiza, faleceu durante um parto. Julia, que estava com sete anos, viajou com o pai para Lübeck, Alemanha. Ela não voltou mais ao Brasil, mas preservou uma memória de sua infância. Em 1903, escreveu um pequeno livro sobre sua vida no Brasil e a transferência para a Alemanha, publicado em 1952 (*Erinnerungen aus Dodos Kindheit – Lembranças da infância de Dodo*). Com quase 18 anos, Julia se casou com o senador Johann Thomas Heinrich Mann, e do casamento nasceram cinco filhos: Heinrich, Thomas, Julia, Carla e Viktor.

Esse passado é mencionado pelo próprio Thomas Mann. Numa carta de 08/04/1943, ao dramaturgo austríaco Karl Lustig-Prean, de São Paulo, o escritor alemão escreveu:

Logo cedo, a fama da beleza [do Brasil] bateu na minha orelha porque a minha mãe veio de lá, ela era filha da terra brasileira, e o que ela me contou sobre esta terra

e seu povo, foi o primeiro que eu ouvi de um mundo estranho. Eu também sempre fui ciente do impacto do sangue latino-americano em minhas veias e sinto bem o que devo a ele como artista. Só por uma certa falta de jeito conservador da minha vida é explicar que eu nunca visitei o Brasil antes. A perda da minha terra pátria (mein Vaterland) deveria constituir uma razão a mais para que eu conhecesse minha terra mátria (mein Mutterland). Ainda chegará essa hora, espero. (MANN *apud* SOETHE 2006, p. 4).

Diferente do que era esperado, Thomas Mann nunca chegou a visitar o Brasil. Na era de McCarthy e de Getúlio Vargas o clima político era anticomunista, e Thomas Mann era paradoxalmente um caso suspeito (o que era um motivo para emigrar novamente, agora dos Estados Unidos para a Suíça, onde fixou residência e faleceu).

Sua mãe, Julia, sem dúvida preservou uma memória do lugar pacato da infância, a praia de Paraty, e “contou sobre esta terra” para os filhos, como relata Thomas Mann; afinal, ela também lhes ensinou cantos e palavras brasileiros (SOETHE 2006, p. 3). De qualquer maneira, quem é familiarizado com a baía de Paraty vai se deparar com a semelhança da descrição do paraíso, que Thomas Mann coloca como contraponto ao cenário de guerra descrito acima. Buscar um lugar como essa praia seria muito mais desejável, adequado, humano e, portanto, preferível do que perder a vida numa guerra sangrenta, “com o nariz no barro bombardeado”. Obviamente, não está comprovado, mas também não é impossível que seja a praia de Paraty que serviu de modelo no romance *A montanha mágica*. Mas quem sabe, quem procurasse uma praia paradisíaca como essa no Brasil de hoje, talvez encontrasse um presidente na prática de pesca ilegal

...

REFERÊNCIAS

CLARK, Christopher: *Os Sonâmbulos*. Como eclodiu a Primeira Guerra Mundial. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

CUNHALIMA, Daladier Pessoa. Júlia, a mãe de Thomas Mann. In: *Tribuna do Norte*, 06/08/2020a. Disponível em: <<http://www.tribunadonorte.com.br/noticia/jaolia-a-ma-e-de-thomas-mann/486619>>. Acesso em 15 mar. 2021.

CUNHA LIMA, Daladier Pessoa. Thomas Mann, cidadão do mundo. In: *Tribuna do Norte*, 17/09/2020b. Disponível em: <<http://www.unirn.edu.br/2016/noticia/thomas-mann-cidadao-do-mundo>>. Acesso em 15 mar. 2021.

EILENBERGER, Wolfram. *Zeit der Zauberer*. Das große Jahrzehnt der Philosophie 1919-1929. Stuttgart: Klett-Cotta, 2018.

GAUGER, Hans-Martin: Zwischen Affen und Papageien. Eine Reise zu Julia Mann. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 9 set. 2016. Disponível em: <<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/themen/eine-reise-zu-julia-mann-mutter-von-thomas-heinrich-mann-14416066.html>>. Acesso em: 20 mar. 2021.

MANN, Thomas. *Der Zauberberg*. Berlin: S. Fischer 1924, 13. ed. Frankfurt am Main, 2018. Em português: *A montanha mágica*. Tradução Herbert Caro. Revisão da tradução e posfácio Paulo Astor Soethe. São Paulo: Companhia das Letras, 2016 [2. ed 2019].

MANN, Thomas. *Tischrede bei der Feier des fünfzigsten Geburtstags*. Almanach 1926. Berlin: S. Fischer, 1925.

MANN, Thomas. *A Montanha Mágica*, de Thomas Mann – uma concepção política peculiar. Conferência apresentada por Thomas Mann em maio de 1939 aos estudantes da Universidade de Princeton. Trad. Richard Miskolci. *Perspectivas* 19, São Paulo, 1996, p. 131-142. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/108124/ISSN1984-0241-1996-19-131-142.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em 20 mar. 2021.

SCHWINDT, Jürgen Paul; SOMMER, Michael: *Arbeit mit Texten*. Die Hermeneutik bleibt unverzichtbar. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 02 out. 2020. Disponível em: <https://www.faz.net/aktuell/karriere-hochschule/hoersaal/warum-die-hermeneutik-auch-im-digitalen-zeitalter-unverzichtbar-bleibt-16979527.html>. Acesso 30/12/2020.

SOETHE, Paulo Astor. *Deutsch, Italienisch, Brasilianisch*: Heinrich Mann Mann “Zwischen den Rassen”. In: *Estudos Filológicos Alemanes* 12, 2006, 12

SOETHE, Paulo Astor. *Posfácio a várias mãos*. In: MANN, Thomas. *A montanha mágica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016 [2. ed 2019], p. 829-842.

Uma epidemia do passado, no presente

Maria Elizabeth Chaves de Mello (UFF/CNPq)

A ficção é um lugar ontológico privilegiado: um lugar em que o homem pode viver e contemplar, através de personagens variadas, a plenitude da sua condição, e em que se torna transparente a si mesmo; lugar em que, transformando-se imaginariamente no outro, vivendo outros papéis, e destacando-se de si mesmo, verifica, realiza e vive a sua condição fundamental de ser autoconsciente e livre, capaz de desdobrar-se, distanciar-se de si mesmo e de objetivar a sua própria situação. (CANDIDO, 1987, p. 48).

Estas reflexões de Antonio Candido nos assaltam diante do romance *Demerara*, de Wagner G. Barreira, publicado em 2020, o ano em que surge um vírus, um bichinho ínfimo, que consegue mudar a vida de todos os cidadãos do mundo. Isolados em suas residências, com medo, os habitantes do planeta terra se recusam a acreditar que isso é possível, que não estão em um filme de ficção científica, que, realmente, é preciso fazer o isolamento social, pois a ciência não dá conta desse serzinho, que passa a dominar o mundo ao longo de mais de um ano. Um vírus que faz os homens terem medo do outro, que os obriga a evitar os idosos para protegê-los, trancafiando-os em suas casas, esquecidos e abandonados nos asilos. Diante disso, o que resta à velha professora de literatura, isolada em sua casa, impedida do convívio com a juventude, com

a força dos filhos e dos alunos? Para a velha senhora, a leitura funciona, desde a infância, como válvula de escape, fuga da realidade; mas também como desenvolvimento do espírito crítico, através do distanciamento do mundo real, no intuito de procurar vê-lo com outros olhos. E, principalmente, como estímulo à reflexão. Pois é de longe que vemos bem, ao contrário do míope. É com o olhar estrangeiro que conseguimos captar melhor o outro. Assim, vamos buscar, no passado, a compreensão do presente, como em todos os campos do saber, aliás, mas, principalmente, na literatura.

Para entender o que está ocorrendo no nosso momento atual, recuemos, então, no tempo. Pouco mais de um século atrás, em 1918, a humanidade vivenciava algo muito semelhante. Em julho daquele ano, começam a surgir rumores, no Brasil, de uma gripe estranha, que surgiu nas trincheiras da Grande Guerra, matando mais do que a própria guerra, sem escolher nacionalidade, raça, povo ou língua. Uma grande hecatombe mundial. A Grande Guerra consistira em uma luta insana pelo poder, inaugurando uma nova maneira de combate, em que se passou a usar a tecnologia para matar em grande escala. Exterminou milhões de pessoas e derrubou os quatro grandes impérios daquele momento: alemão, austro-húngaro, otomano e russo. Nas trincheiras dos combates, quando se pensava que estaria acabando o pesadelo, surge uma nova catástrofe: a gripe que matará mais do que a guerra o fizera. A pobre humanidade, combalida, enfraquecida, arruinada pela guerra absurda, vê-se diante de algo muito mais forte do que jamais enfrentara, uma pandemia que seria mais cruel do que todo o mal que o mundo acabava de vivenciar. Em menos de noventa dias, a doença infectou um quinto da população mundial, matando de 20 a 50 milhões de indivíduos. As pessoas, atônitas, sentiam-se completamente impotentes. O grande Pascal dizia que o homem é infinitamente grande diante dos seres minúsculos; e infinitamente pequeno diante do universo. Pois bem: em 1918, os habitantes da terra se sentiram infinitamente pequenos diante de um ser minúsculo, que nem sequer era visível a olho nu.

O primeiro alerta veio da Espanha, que, por não estar envolvida na guerra, pôde dar voz à violência e letalidade da doença, sem censura do governo, como ocorria nos outros países. Por isso, a peste ficou mais conhecida como “gripe espanhola”, embora tenha tido vários outros nomes, sempre associados a um inimigo ou desafeto. Assim, os soldados alemães a chamavam de “febre de Flandres”, na Polônia era a “gripe bolchevique”, na Pérsia, a “gripe inglesa”, na Espanha, a “gripe francesa” etc; mas o epíteto que vingou, mesmo, foi “gripe espanhola”. Não se sabia e não se sabe até hoje onde ela começou. Pode ter tido o seu início nas Américas e ter sido levada pelos soldados, que foram lutar no velho continente. Pode ter surgido nas trincheiras europeias, entre os corpos apodrecidos após os combates. Sabe-se que o seu poder de contágio era vertiginoso. Viajava de navio, chegava sempre nos portos e, com a rapidez de contágio, em poucos dias dizimava cidades inteiras. Atacou em três ondas, sendo a segunda a mais violenta. No Brasil, ela deve ter chegado no mês de setembro de 1918, no navio “Demerara”, vindo de Liverpool. O vapor atracou inicialmente em Recife, onde desembarcaram alguns passageiros e tripulantes contaminados. De Recife, a peste se espalhou pelo Norte e Nordeste, provavelmente em embarcações que percorriam os rios, em todas as direções. O “Demerara” fez escala também em Salvador e no Rio de Janeiro, sempre desembarcando passageiros contaminados. De Santos, depois de deixar em terra muita gente, seguiu para Montevidéu e Buenos Aires. A doença que ele deixava por onde passava disseminou-se com a rapidez do raio. Impotente, a população apegava-se ao que podia e sabia: práticas religiosas, misticismo, principalmente no seio das religiões que ofereciam curas milagrosas.

A impotência diante da peste provocou uma grande procura por religiões e práticas místicas, como única salvação possível. Na Bahia, espiritismo e candomblé se transformaram em alvo de perseguição sistemática,

inclusive durante a gripe espanhola. De várias maneiras, as duas modalidades religiosas compartilhavam os mesmos inimigos. A Igreja Católica abominava o catolicismo popular que levava os baianos a transitarem por crenças diversas, e combateu com especial atenção o sincretismo peculiar entre as formas de religiosidade de matriz afro-brasileira e o catolicismo tradicional. Já para os médicos, tratava-se de uma disputa por hegemonia. O discurso médico encontrava em si mesmo, e só em si, a área de saber para distinguir a doença e tratar do doente. Disseminar práticas de cura não autorizadas pela ciência institucionalizada nos cursos médicos — como as consultas a terreiros, mães de santo, feiticeiros, ifãs e adivinhos, que muitas vezes atuavam nas vizinhanças — era ilegal. Não por coincidência, candomblé e espiritismo estavam tipificados como crimes contra a saúde pública pelo Código Penal de 1890. As sessões espíritas ou os cultos do candomblé incluem fazer passes, prescrever receitas ou fabricar drogas para fins curativos, e vinha daí a acusação de feitiçaria que servia de justificativa para a repressão policial. Rituais de cura eram considerados pelos médicos como ameaça à saúde. Acusavam eles, em suas teses e artigos, que no candomblé, por exemplo, as oferendas — uma ferramenta de interação do fiel com o panteão de orixás — seriam focos de proliferação de doenças; nos centros espíritas, a mediunidade acionaria com frequência o gatilho que provocava surtos de demência e de degeneração mental. E havia enorme preconceito — social e racial. A reelaboração das heranças africanas que recriaram o candomblé no Brasil sofreu com a violência do tráfico, da escravidão e da perseguição que a elite baiana impôs a uma religiosidade identificada com a população pobre, negra e mestiça. O espiritismo tinha mais respeitabilidade. Espíritas estão presentes, em Salvador, desde 1865, quando o jornalista Luís Olímpio Teles de Menezes fundou o primeiro centro espírita do Brasil, o Grupo Familiar do Espiritismo, e quatro anos depois lançou o primeiro jornal voltado para a difusão

das suas ideias, intitulado *O Écho d'Além-Tumulo*. A prática de uma religiosidade mediúcnica, originária da matriz francesa, concebida por Allan Kardec, que procurava incorporar a ciência em benefício de uma forma de espiritualidade, ganhou adeptos entre pessoas brancas e letradas, provenientes das camadas médias urbanas, e foi mais bem tolerada na cidade, em que pesasse a ira da Igreja Católica. (SCHWARCZ; STARLING, 2020, p. 28).

As autoras Lilia Shwarcz e Heloísa Starling consideram que foi daí que surgiu o grande prestígio das práticas religiosas do espiritismo e do candomblé, especialmente na Bahia. Mas o mais curioso, no Brasil, é que, onde a gripe espanhola chegava, ela encontrava resistência e negacionismo, da parte das autoridades. Os governantes, temendo o pânico da população, ou a falência econômica, negavam que fosse a peste, minimizavam a sua letalidade, escondiam números da população. E foi assim por três ondas sucessivas. Havia pouquíssimos médicos no país, poucos hospitais, poucos profissionais da saúde.

É nesse cenário sombrio que se passa o romance *Demerara*, de Wagner G. Barreira. O livro não foi escrito por oportunismo, para aproveitar a onda da pandemia. Ao contrário, é resultado de uma pesquisa séria e levou quatro anos para ser elaborado. Por coincidência, ficou pronto quando a humanidade mergulhava na aventura do coronavírus Covid 19. Wagner G. Barreira é neto do protagonista, Bernardo, o narrador personagem do romance. Seu avô, de quem ele herdou o sobrenome, chegou a São Paulo em 1918, no “Demerara”, o navio macabro, que trouxe no seu interior o vírus maldito. Wagner G. Barreira nada sabia sobre esse ancestral, a não ser que chegara naquele navio, tivera só o tempo de gerar um filho, pai do autor, e morrera muito jovem. Embora quase nada conhecesse do avô, sempre tivera uma curiosidade muito grande por ele. Daí a ideia de criar um livro com um personagem real, mas cuja história

fosse totalmente imaginária. Para ter elementos de inspiração, viajou a Vigo, na Galícia, colheu material, debruçou-se sobre o trabalho durante esses quatro anos e nos entrega um belíssimo romance de autoficção. É uma autoficção *sui generis*, pois o personagem cuja vida nos é narrada é avô do autor. Até que ponto podemos dizer que se trata de um trabalho de pura ficção? E até que ponto podemos afirmar que se trata de um romance documentário, como tantos que estão sendo feitos na nossa época, de multimídias variadas e numerosas? Temos, de fato, um romance que oscila entre a história e a literatura, entre o real e a ficção, com um apelo irresistível ao leitor.

O narrador, Bernardo Barreira, desembarca em São Paulo, em setembro de 1918. São Paulo ouvia falar na *espanhola*, mas, até então, mantinha-se imune a ela. A cidade temia a peste, mas mantinha a esperança de escapar incólume. Uma das hipóteses da chegada da moléstia é que ela teria entrado em Santos no “Demerara”.

Difícil afirmar exatamente quando e como uma pandemia invade uma cidade. Mas o fato é que, em 15 de outubro, o Serviço Sanitário do Estado de São Paulo, então sob a direção do cientista Artur Neiva — especialista em mal de Chagas e em sífilis —, confirmava oficialmente a existência da doença epidêmica na capital. No dia seguinte, as manchetes não davam trégua, tentando mostrar — de trás para a frente — que sempre se soubera que a moléstia chegaria à Terra dos Bandeirantes. Os títulos nas capas dos jornais eram variados, todos chamativos, e dessa vez não havia tentativa de contornar o problema: “A ‘espanhola’ em São Paulo: Confirma-se a notícia que demos da sua existência”; “A ‘influenza espanhola’: A terrível enfermidade faz a sua aparição em S. Paulo”. Nomear é por certo confirmar a existência de algo, e por fim a peste aportava na imaginação e na realidade dos paulistanos. Alguns diziam que ela havia entrado no

estado quando o “Demerara” fez uma escala no porto de Santos, a caminho de Montevidéu e Buenos Aires. Também se chamava a atenção para o fato de terem atracado por lá navios que traziam uma população contaminada, como o vapor Carlos Gomes e demais vapores da Companhia Docas. Outros explicavam que a moléstia teria chegado de trem, carregada por passageiros que vinham do Rio e de outros locais onde a gripe já estava se desenvolvendo fazia mais tempo. (SCHWARCZ; STARLING, 2020, p. 42).

Em relação ao protagonista Bernardo, narrador e personagem, podemos dizer que se trata de um desclassificado, um personagem que tem muito em comum com o Carlitos, de Chaplin, o vagabundo. Ao longo da leitura, o livro oferece muitas passagens e cenas bem chaplinianas, que nos emocionam pela beleza, profundidade e lirismo. Trata-se de um abandonado, desamparado pela sociedade. Nascido em uma família de camponeses, por uma fatalidade, nosso herói perde os pais na mais tenra infância. Uma família vizinha o acolhe por compaixão, pois um dos filhos era amigo de Bernardo. Mas são muitas bocas para sustentar, o casal é pobre e o dono da casa resolve o problema da maneira mais pragmática: abandona o órfão num lugar supostamente adequado, uma igreja, na certeza de que ali seria salvo. De fato, o menino é recolhido a um orfanato, onde cresce, destinado a ser padre, mas não sente nenhuma vocação para o seminário. Apesar disso, ali estuda, aprende as primeiras letras, os números, as contas, a escrita, adquire uma instrução básica rara em pessoas da sua classe, que, naquela época, de modo geral, mal sabiam assinar o próprio nome, na Espanha. Ao completar dezoito anos, Bernardo deixa o orfanato, com uma instrução que lhe permitiria viver decentemente. No entanto, desde então, sua vida transcorre numa sucessão de biscates, na vagabundagem. Em Vigo, nosso herói vive do que dá para fazer, nos arredores do cais do porto:

de contrabando, tráfico, pequenos trambiques. Tem uma amante, prostituta, com quem vive, talvez, os melhores dias de sua vida. E por quem parece sentir um grande afeto. Para sua infelicidade, um dos trambiques o suja com o chefão do contrabando no cais do porto de Vigo e ele precisa fugir, desaparecer da cidade, nem que fosse temporariamente. Aproveitando a viagem de um amigo francês, a quem ele ajuda a embarcar no “Demerara”, vapor recém-chegado de Liverpool, Bernardo também entra clandestinamente no navio, com a intenção de vir até a América do Sul e regressar na mesma embarcação. Seria só para despistar o chefão, fazê-lo se esquecer dele e voltar para a Galícia. No navio, ele vai continuar o seu aprendizado da vida. Trabalha duro, torna-se encarregado da limpeza dos banheiros – “Que bela viagem me espera, pensei, trancado num porão úmido, limpando a merda dos outros”. (BARREIRA, 2020, p. 41). Não fala inglês, a língua oficial do navio e de seus empregados, em geral e, por isso, torna-se vítima de *bullying*, pois não consegue se comunicar com os colegas. Sofre agressões físicas dos colegas, maus tratos de todo tipo.

No entanto, no “Demerara”, a viagem transcorria tranquilamente, até começarem a surgir notícias tenebrosas, de que todos os passageiros que desembarcaram em Vigo haviam falecido da tal peste, a gripe espanhola, surgida nas trincheiras da guerra. Até então, falava-se nela como de uma doença longínqua. Aos poucos, muitos passageiros aparecem contaminados, inclusive o personagem narrador, que, aparentemente, teve sintomas bem fortes, mas escapou milagrosamente. Isso não fica claro, no romance. O amigo francês, Aingeru, que tinha muito medo da *espanhola*, contraiu a doença no navio, entrou em pânico e atirou-se do convés ao mar, dando cabo à vida, diante do olhar atônito de Bernardo. Desolado, nosso herói, além de perder o amigo, ainda foi acusado de tê-lo matado, pois não havia ninguém por perto, além dos dois rapazes, no convés

naquele momento e, portanto, nenhuma testemunha de que fora suicídio. Bernardo desembarca algemado em Santos e vai para a prisão.

Era setembro de 1918, vivia-se o auge da pandemia em São Paulo e faltava gente para recolher os cadáveres que se amontoavam nas ruas da cidade. Bernardo e outros prisioneiros são escalados compulsoriamente para fazerem esse serviço indesejado e repugnante e, depois, para trabalharem como coveiros no cemitério. A pandemia torna-se, durante boa parte do romance, quase um personagem. Ocupa o centro da cena, em vários momentos, quando é descrita a maneira como os caminhões passavam recolhendo cadáveres diariamente, o medo da população, trancafiada em casa, sem saber o que fazer, abandonando os seus mortos nas calçadas, o medo do outro, o pânico, o pavor. Um dia, cansado de conviver com a morte, Bernardo consegue escapar do cemitério e ganha o mundo, sem um tostão, nem nenhum documento no bolso. É um momento bem chapliniano, em que o leitor o acompanha vagabundeando pela cidade grande. Em São Paulo, ele vai viver muitas aventuras, sempre no submundo desprezado dos imigrantes italianos, espanhóis, árabes e japoneses. Convive com marginais, consegue emprego em um matadouro de bois, passa os dias sujo de sangue e suor, matando animais. Encontra uma jovem com quem vai morar e, juntos, têm um filho. É interessante como o narrador descreve Osasco, o lugar onde Bernardo vive e trabalha, vendo com os olhos de um estrangeiro do início do século passado, recém-chegado ao Brasil:

O bairro ia se enchendo de gente. Os armênios cortavam o retângulo no meio com a rua deles. Os italianos ficavam mais perto do pontilhão, no caminho para a estação de Osasco e da cerâmica. Perto do centrinho moravam os russos, os alemães e os polacos. A espanholada se arrumava pelos lados do barranco

dos trilhos. Perto da estação em obras viviam alguns japoneses. O restante era português. Para os lados do rio começaram a chegar uns brasileiros diferentes, os nortistas, como eram chamados pelos imigrantes. Eram ainda mais pobres do que nós, falavam português de um jeito diferente. Também gostavam de futebol, abriram bares que só eles frequentavam e criavam bodes em cercados. Não seria surpresa se a Grande Guerra recomeçasse ali, no meio daquela mistura de povos tão estranhos, mas havia um ambiente de camaradagem. (BARREIRA, 2020, p. 115).

Uma descrição rica e interessante do que seria São Paulo daquela época, uma cidade até então provinciana, tornada multicultural e cosmopolita de repente, com a chegada de hordas de imigrantes. As questões sociais estão presentes, na pobreza, na exploração dos imigrantes, no papel do sindicato, das lutas por melhores condições de trabalho e de vida. Além da pesquisa séria, percebe-se a imaginação trabalhando nesse trecho do livro, procurando reconstituir o que teria sido essa invasão estrangeira. Mas, na verdade, o que impressiona muito no romance de hoje é esse jogo de ambiguidades do narrador personagem. Trata-se de um protagonista narrador de uma história concebida e escrita pelo neto do personagem, na vida real. É um jogo de gato e rato com o leitor, que se vê derrotado por esse narrador. Quem está contando a história, afinal? O Wagner Barreira, autor, ou o Bernardo avô, personagem fictício? Onde está a verdade, onde a ficção? Bernardo ocupa a cena do romance quase que completamente, tendo a gripe espanhola como segunda protagonista. Os outros personagens são meros figurantes, que surgem na história para lhe dar oportunidades de interagir e aprender com eles, fortalecendo-se com o seu contato. São o cenário, o contexto, em que se desenrola esse romance de aprendizagem. Seria ousadia nossa, classificar o livro assim? *Bildungsroman*, ou romance de formação, em alemão, é o

romance em que se explicita, detalhadamente, o processo de desenvolvimento físico, psicológico, estético, moral, social ou político de um personagem, geralmente acompanhando-o desde a infância até a maturidade. O primeiro romance a ser assim classificado foi *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Johann Wolfgang von Goethe, considerado por muitos como o marco inicial do *Bildungsroman*.

Com Wilhelm Meister a “aprendizagem” não é mais um lento e previsível caminho em direção ao trabalho do pai, mas sim uma incerta exploração do espaço social: e será em seguida viagem e aventura, boemia, vagabundagem, desalento e parvenir. Exploração necessária: porque os novos desequilíbrios e as novas leis do mundo capitalista tornam aleatória a continuidade entre as gerações e impõem uma mobilidade antes desconhecida. Exploração desejada: porque aquele mesmo processo gera esperanças inesperadas e alimenta, assim, uma interioridade não somente mais ampla do que já fora no passado, mas sobretudo — como bem viu Hegel, que aliás condenou tal desenvolvimento — perenemente insatisfeita e irrequieta. (MORETTI, 2020, p. 23).

O leitor é apresentado a Bernardo desde a mais tenra infância. A violência do pai, a depressão e tristeza da mãe transformam-se em desamparo total, quando ambos falecem e deixam o menino órfão e sozinho. Segue-se a sua acolhida na casa dos vizinhos, que o enche de esperanças, a sua alegria em encontrar uma família, seguida da frustração de se ver abandonado na igreja. Recolhido por padres e levado para o orfanato, o leitor o perde de vista e vai reencontrá-lo já adulto, meio marginal, meio vagabundo chapliniano, sobrevivendo de jogadas e artimanhas. Freqüentador do cais do porto, negociando com traficantes, convivendo com prostitutas, amante de uma delas, ele é o protótipo do personagem fracassado, marginalizado,

desprezado e humilhado pela sociedade. Foge clandestino no “Demerara”, é perseguido, adocece e passa mal no navio, vê adoecer e se matar o amigo, é preso ao chegar ao Brasil, vai trabalhar entre os cadáveres, em São Paulo, foge da condição de prisioneiro e retoma a vida de vagabundo, malandro, sem nem sequer um documento de identidade. Em cada revés da vida, ele aprende a sobreviver, a dar a volta por cima. Não deixa de ser um personagem de romance de formação, na medida em que vai aprendendo a sobreviver num mundo hostil.

No caso de Bernardo, não se pode falar em continuidade entre as gerações: ele é arrancado do seu *habitat*, da casa paterna, muito cedo e abruptamente. Sua história se deve ao destino, que o transforma de um provável futuro camponês, como o pai, em um interno em um orfanato. Lá, cursa o ensino fundamental e médio, coisa que não teria conseguido, se os pais estivessem vivos. Sua história, seu destino se devem, portanto, ao acaso ou à tragédia que se abate sobre o menino. No gênero chamado de autoficção, encontram-se inúmeros exemplos de romance de formação, quase sempre mostrando o protagonista em situação de aprendizagem. O gênero surge no final do século XVIII, atravessa o XIX e sobrevive, no século XX, nos jovens heróis de Musil e Mann, Conrad e Joyce, que lutam para resistir a professores sádicos, idealizando a infância e desprezando o assustador mundo dos adultos. No romance *Demerara*, faz-se um grande vazio sobre as agruras sofridas no orfanato, vazio que o leitor é obrigado a preencher, pois nada lhe é contado. Mas pode-se imaginar o sofrimento que foi para o menino, que se tornará um homem profundamente anticlerical, devido aos maus tratos recebidos naquela instituição, naquele mundo. Um mundo que explodirá em 1914, destruindo os pressupostos estéticos e sociais do romance de formação e deixando ao leitor uma pergunta inquietante: é possível buscar ainda algum sentido para a vida, haveria algum interesse em aprender a viver, em

meio aos traumas e às ruínas do mundo contemporâneo?

É o que a história de Bernardo vai nos ajudar a questionar. Com uma formação intelectual mediana, um anticlericalismo feroz e horror à igreja católica, adquiridos nos anos passados entre os padres, ele se joga na vida, sem preparo nem estrutura emocional. Bêbados, jogadores e prostitutas completam a sua educação. O ambiente do cais do porto, lugar em que ele vive, propício às malandragens e mutretas, vai acabar por desenvolver no personagem todas as características do malandro trapaceiro. Quando embarca no “Demerara”, Bernardo já tem todos esses traços entranhados em sua personalidade.

A minha Vigo era a dos sobreviventes. Onde as putas, depois da *faena*, davam abrigo a rapazes que não tinham para onde voltar e os marinheiros buscavam sexo rápido, brigas e bebedeiras. Gostava da boemia, do baralho, das *trampas* ao redor da rua Ferrería, a maior zona de meretrício da Galícia. Bebia vinho de garrafa, fumava cigarros negros e frequentava rodas de *cuplé* no café do Berbés, com suas canções picarescas – quis fugir com todas as cantoras que passaram pela cidade.

Meus ouvidos estavam acostumados ao ruído seco dos tamancos nas calçadas de pedra, eu tinha o cheiro avinagrado das sardinhas na brasa. Sabia onde conseguir sobras da comida das *pulperías*, roubar roupas e sapatos, subir e descer dos bondes sem bilhete, entrar no cinema pela porta dos fundos com a sessão começada. (BARREIRA, 2020, p. 12).

Assim se descreve o narrador. Como vimos, é o perfil do vagabundo que Charles Chaplin tão bem explorou no cinema. Marginalizado, meio pária de uma sociedade que não lhe oferece lugar, para a qual ele não existe. A melancolia do personagem condiz com a sua história. Se tivesse ficado em Vigo, ele seria apenas mais um entre *os rapazes que não tinham para onde*

voltar. Em um mundo demolido pela guerra, sob a ameaça do vírus altamente destruidor, ameaçado por um bandido chefe do lugar, Bernardo escapa ao seu destino, embarcando no “Demerara”, com o amigo francês.

Em São Paulo, aos poucos, o narrador vai aprendendo a trabalhar, a dar duro, a se tornar um homem. O contato com os imigrantes dá-lhe outra dimensão da luta pela vida. Depois de casado, é demitido do emprego no matadouro, por participar de lutas sindicais. As questões sociais começam a interessá-lo e é punido por isso. Mas consegue dar a volta por cima, arranja um emprego num restaurante e parece que a vida vai melhorar. Para quem sabe a história do Bernardo real, avô do autor, é nesse momento, no dia do batizado do filho, que Bernardo morre. Mas o narrador não nos permite entrever esse trágico fim. O livro termina de uma maneira lírica, meio chapliniana, em que o narrador, depois de encher os bolsos com o dinheiro que o amigo português devedor acabara de lhe devolver, vai tomar a balsa para ir ao batizado do filho. Tudo leva a crer que a vida dele vai dar certo daí para a frente. Arranjou um emprego novo, num restaurante, o português pagou o que lhe devia, o filho seria batizado, uma nova vida se abria para ele.

Agora tinha um filho – alguém de quem precisaria cuidar enquanto vivesse. Amália e Aingeru voltaram à minha cabeça. Tive um amor, um amigo e um filho. O amor, nunca mais vou encontrar, mas é minha melhor lembrança. Ajudei a matar meu único amigo, porque ele me pediu. O pequeno Bernardo nasceu depois da guerra e da peste. Ia viver naquele país novo e tentar ser alguma coisa. Quero que ele descubra por si mesmo que o mundo está cheio de coisas que não conhecemos. (BARREIRA, 2020, p. 147).

E o livro assim termina:

Quando cheguei ao píer, a balsa estava a caminho da outra margem, para os lados da Vila São José. Teria de esperar um tanto, que o batizado não se atrasasse por minha culpa. No deque, vi o casal trocar carinhos, a mulher amanhá a gola do vestido da filha, o rapaz de bicicleta. Em que país teriam nascido? Encostei no tronco de uma árvore – “grande como a oliveira de Vigo”, pensei – e acendi o cigarro, o dia claro e frio, sem nuvens no céu. Desde o *Demerara*, era o meu primeiro passeio de barco. (BARREIRA, 2020, p. 149).

Assim se encerra o romance, deixando ao leitor a tarefa de imaginar o que poderia ter acontecido. É como se o neto não aceitasse a trágica sina do antepassado e quisesse lhe oferecer um melhor destino, mais digno, numa tentativa de recriar a vida de um personagem real, dando-lhe uma nova oportunidade. No cômputo geral, *Demerara*, que seria uma história trágica, se relatasse o que de fato ocorreu, se fecha com uma esperança de dias melhores, de uma ressurreição, de uma existência melhor, em um novo mundo.

A descontinuidade da narrativa faz com que o leitor seja levado a produzir por si mesmo o que torna viva a ação; ele passa a viver com os personagens e sofre com eles os acontecimentos nos quais eles estão implicados. De fato, sua falta de informação sobre o que se segue o faz compartilhar a incerteza dos personagens quanto ao seu destino, une o leitor ao destino dos personagens. (ISER, 1976, p. 333).

REFERÊNCIAS

- BARREIRA, Wagner B. *Demerara*. São Paulo: Editora Instante, 2020
- CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987

ISER, Wolfgang. *L'acte de lecture – théorie de l'effet esthétique*. Bruxelles: Madraga, 1976

MORETTI, Franco. *O romance de formação*. São Paulo: Todavia, 2020.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloísa Murgel. *A bailarina da morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

Patologias da memória e arquivamento dos rastros em Patrick Modiano e Bernardo Carvalho¹

Rodrigo Ielpo (UFRJ)

“E o esquecimento ainda é memória, e lagoas de sono selam em seu negrume o que amamos e fomos um dia, ou nunca fomos, e contudo arde em nós à maneira da chama que dorme nos paus de lenha jogados no galpão”. (ANDRADE, 2006, p. 288).

“Estamos todos juntos no Categate
Em navios de gado afundamos sem resgate
Pescador, quando a rede pegar muitos peixes aqui
Deixe, em nossa memória, um escapulir! (BRECHT, 2019, p. 397).

A LITERATURA ENTRE O ROMANCE E O ARQUIVO

Em *Mal de arquivo*, Jacques Derrida afirma que o “o arquivo [...] não será jamais a memória nem a anamnese em sua experiência espontânea, viva e interior. Bem ao contrário: o arquivo tem lugar em lugar da falta originária e estrutural da chamada memória” (DERRIDA, 2001, p. 22). Porém, como aponta Derrida, o arquivamento não diz respeito apenas à

¹ Dedico este capítulo ao professor Edson Rosa da Silva, falecido enquanto o escrevia e que me ajudou a ler os arquivos da literatura contemporânea.

instituição e proteção daquilo que deve ser conservado e que, a despeito da constituição do arquivo, restaria como “conteúdo arquivável” na forma de um estoque de passado sempre disponível: “não, a estrutura técnica do arquivo *arquivante* determina também a estrutura do conteúdo *arquivável* em seu próprio surgimento e em sua relação com o futuro” (DERRIDA, 2001, p. 29). O arquivo é, então, aquilo que conserva, permitindo a repetição do evento registrado, como é ao mesmo tempo criador daquilo que arquiva, operando, por isso mesmo, numa temporalidade complexa através da qual instituí as cadeias de sua transmissibilidade futura. Desse modo, longe de representar um procedimento neutro que permitiria estocar porções de um passado *prêt-à-porter*, o arquivamento seria eminentemente um campo de disputa política que, no limite, determinaria o próprio sentido do arquivado. Assim, para Derrida, “os desastres que marcam o fim do milênio são também *arquivos do mal*: dissimulados ou destruídos, interditados, desviados, ‘recalcados’”, o que implica, conseqüentemente, a devida pergunta: “[...] a quem cabe, em última instância, a autoridade sobre a instituição do arquivo?” (DERRIDA, 2001, p. 7).

Poderíamos, porém, deslocar a inscrição histórica mencionada por Derrida nessa última passagem e pensar, num atravessamento benjaminiano, a dinâmica descrita pelo filósofo franco-argelino como própria à instituição de todo e qualquer arquivo, qualquer que seja a época de sua instauração. Pois, como diz Walter Benjamin em uma de suas teses sobre a história, “nunca há um documento da cultura que não seja, ao mesmo tempo, um documento da barbárie. E, assim como ele não está livre da barbárie, também não o está o processo de sua transmissão, transmissão na qual ele passou de um vencedor a outro” (BENJAMIN, 2005, p. 70). A solução indicada por Benjamin marca a importância de se quebrar essa cadeia em que o horror soa sempre triunfante, capturado pela narrativa

heroica dos vencedores. Nas suas palavras, é preciso, então, “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 2005, p. 70), propondo uma clara disputa pela “instituição do arquivo” a que alude Derrida.

Avançando um segundo deslocamento, proponho pensar essa escovação defendida por Benjamin a partir da literatura, ou, mais precisamente, a literatura como um modo de escovação. Para tanto, podemos partir de uma observação feita por Dominique Rabaté a respeito de “textos com um status literário mais ambíguo, que se apresentam sob o signo de um contrato de leitura de natureza autobiográfica ou referencial” (RABATÉ, 2006, p. 113).² Rabaté contrapõe esse grupo de textos àqueles explicitamente ficcionais, os quais, calcados na divisão elaborada por Gérard Genette entre ficção e dicção, demandariam um claro “pacto de leitura romanesca” com seus leitores³. Desse modo, opondo-se à divisão entre “enunciados de realidade” e “enunciados fingidos” proposta por John Searle e retomada por Genette em sua classificação, Rabaté faz a seguinte afirmação:

Logo, a ficção pode conduzir, no interior de sua lógica própria, seus poderes até um ponto de quase ruptura, levando à suspeita de uma transgressão de seus limites e, por isso, obrigar a reconsiderar a fronteira inicial que parecia diferenciá-la dos ‘enunciados de realidade’.
(RABATÉ, 2006, p. 113-114).

Como esse trecho dá a entender, Rabaté está interessado em refletir sobre um grupo de textos que forçariam as fronteiras entre o romanesco e o referencial. No caso específico deste capítulo, as observações do crítico francês nos permitem

2 Neste capítulo, todas as traduções para textos em língua estrangeira são de minha autoria.

3 Cf. GENETTE, Gérard. *Fiction et diction*. Paris: Seuil, 2004.

investigar dois livros que procuram jogar o tempo inteiro com essas fronteiras sem, no entanto, deixarem de assumir-se enquanto romances: *Rue des boutiques obscures*, de Patrick Modiano, e *Os bêbados e os sonâmbulos*, de Bernardo Carvalho. Através de suas narrativas, os dois autores parecem criar um dispositivo de leitura em que o pacto proposto ao leitor ecoa as reflexões de Benjamin e Derrida expostas mais acima, o que permite justamente aproximá-los do que nos diz Rabaté. Ao forçarem os limites entre dois regimes discursivos, o romanesco e o histórico, Modiano e Carvalho implicam seus leitores numa leitura a contrapelo, tornando-os parceiros de arquivamento da história da França Ocupada e da ditadura instaurada em 1964 no Brasil.

OS ESTADOS PATOLÓGICOS DA MEMÓRIA E O ARQUIVAMENTO LITERÁRIO DOS RASTROS

Construindo uma narrativa que dialoga diretamente com a tradição dos romances policiais, em *Rue des boutiques obscures*, Modiano faz de Guy Roland, seu protagonista, um detetive que tem como grande caso reconstituir as pistas de seu passado perdido. A partir de seu estado amnésico, fruto de um problema desconhecido ocorrido durante o período da Ocupação nazista na França, o personagem se lança num emaranhado de rastros que ligam sua vida a acontecimentos de uma história coletiva. No livro, essa dinâmica opera como um meio de Guy integrar-se a um presente liberado da falta, abrindo, desse modo, seu próprio futuro como um modo de reinvenção de si.

As relações entre perda de memória e identidade também integram a narrativa de *Os bêbados e os sonâmbulos* de Carvalho. Porém, ao contrário do que se passa no romance de Modiano, o que vemos em Carvalho é um processo contrário no qual o personagem principal, Guilherme, recebe a notícia de um tumor

que acabará, segundo o neurologista que o atendeu, por alterar sua identidade ao apagar suas lembranças. Diante disso, Guilherme decide esclarecer fatos de seu passado antes que esse apagamento se concretize, vendo, assim como Guy, sua existência enredar-se em acontecimentos que ligam sua vida pessoal a uma dimensão coletiva da história. No seu caso em específico, essa dimensão é a da ditadura militar brasileira. São essas as questões que nos levam a pensar os modos como esses autores articulam as relações entre perda da memória, literatura e arquivo nas obras mencionadas, a partir de um jogo entre ficção, rastro e história.

Ambas as narrativas partem de um problema em comum, a saber, o esquecimento patológico que ameaça tudo destruir. Como diz Guy, logo na primeira frase do livro de Modiano, “Não sou nada. Nada além de uma silhueta clara, naquela tarde, na varanda de um café” (MODIANO, 2013, p. 337). O apagamento do corpo é o apagamento de parte do arquivo capaz de contar a história do horror. É essa proposição, parte capital da obra de Modiano, que pode ser lida numa passagem do livro de Carvalho em que o narrador se recorda da carta que lhe havia sido entregue por um ex-presos político. Como ficamos sabendo, esse havia conseguido fugir de sua prisão ao matar o médico que o acompanhava durante as sessões de tortura e roubar sua identidade. Foragido no Chile, escondido sob o disfarce do psiquiatra morto, ele faz o narrador prometer que entregaria a carta à sua esposa, que o considerava desaparecido, provavelmente assassinado pela ditadura:

Aquela segunda visão me fez lembrar da carta que o psiquiatra me entregara. Eu já tinha adiado ao máximo. Não podia estender mais aquela espera, ainda mais se o tumor estivesse se manifestando. Meu medo era esquecer a carta, como o neurologista disse que esqueceria de mim mesmo, não saber mais o que aquilo significava, aquele envelope fechado que eu guardava na gaveta da mesa de cabeceira e aquele homem que era eu, as promessas que tinha feito. (CARVALHO, 1996, p. 84).

O esquecimento de si é também o esquecimento do outro, de suas histórias, as quais, nos casos em questão, se inscrevem em momentos trágicos das referidas histórias nacionais. Do mesmo modo que o esquecimento do narrador de Carvalho arrisca apagar rastros dos acontecimentos da ditadura, a amnésia de Guy põe a perigo parte do arquivo dos eventos ocorridos durante a Segunda Guerra Mundial quando, escondido das forças do marechal Pétain, ele tentava escapar do país pela fronteira entre a França e a Suíça. De um lado, o narrador de Carvalho tentando “falar do passado recente e da sua incrível capacidade de não passar” (TELES; SAFATLE, 2010, p. 9), na potente imagem formulada por Teles e Safatle na introdução de *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. De outro, o detetive de si elaborado por Modiano que, ao se haver com sua própria história, tem que escavar “os anos negros da Ocupação, nascidos da derrota de 1940 e a sombra projetada desse trauma” (SIRINELLI, 2005, p. 299).⁴

A doença aparece, assim, como o articulador de um sintoma que torna os personagens ficcionais uma espécie de metonímia de um mal mais geral. E esse mal deve ser pensado com base no jogo alegórico que Derrida imprime ao sintagma que dá título a seu livro:

4 É preciso observar que o trauma mencionado pelos autores possui um duplo eixo. No romance de Modiano, é ao mesmo tempo o trauma da derrota da França para a Alemanha e o trauma fruto da composição de um governo colaboracionista que se instala em cooperação com os alemães. Segundo Rioux, esse segundo aspecto se impõe como o mais relevante na conformação da sociedade francesa do pós guerra, levando a um “questionamento de Vichy e de sua colaboração com os nazistas, sobretudo no extermínio dos judeus”. Este processo “levou, de 1979 a 1994, a acusações e condenações, amplamente midiáticas, de alguns destes paus-mandados como Paul Leguay, René Bousquet ou Paul Trovier. Em 1985, a Corte de cassação inscreveu o crime contra a humanidade no direito francês como imprescritível e retroativo” (RIOUX, 2005, p.434).

A perturbação do arquivo deriva de um mal de arquivo. Estamos com mal de arquivo (*en mal d'archive*). Escutando o idioma francês e nele, o atributo “*en mal de*”, estar *com mal de arquivo*, pode significar outra coisa que não sofrer de um mal, de uma perturbação ou disso que o nome “mal” poderia nomear. É arder de paixão. É não ter sossego, é incessantemente, interminavelmente procurar o arquivo onde ele se esconde. (DERRIDA, 2001, p. 118).

A doença aponta, então, para a necessidade de sua cura. Pois, os “*arquivos do mal*” provocam a paixão pelo arquivo, seu imperativo como possibilidade de escuta desse passado que não quer – que não pode – passar.

O PARADIGMA CLÍNICO

No livro de Carvalho, o imperativo de escuta é elaborado por uma sofisticada economia narrativa em que a voz do narrador doente é atravessada por diversas outras vozes. Uma dessas aparece como a voz do próprio escritor do livro, o qual, no último capítulo, explica o que teria sido a gênese da obra ao narrar seu encontro com um americano com quem teve um caso e que lhe teria contado essa história:

“Ele me disse que tinha um tumor no cérebro, que ia crescer até transformá-lo numa outra pessoa... Me contou uma história absurda. Já não dizia coisa com coisa... Me disseram que morreu. Não é estranho?”, disse, e balançou a cabeça antes de rir – foi com essa frase que tive a ideia de uma novela que escrevi há anos, foi nele que me inspirei para a criação do personagem do americano com bracelete no aeroporto, o monstro, e também, por tabela, do narrador, o aspirante, o militar com o tumor no cérebro, de quem ele me falou; ele estava na origem de toda a história [...] (CARVALHO, 1996, p. 118).

Desse modo, a cadeia de transmissão montada por Carvalho empreende seu potencial curativo ao possibilitar a constituição desse arquivo por meio de uma ficção que opera dentro do que Alexandre Gefen descreve como um “paradigma clínico” (GEFEN, 2017, p. 11). Apoiando-se nas reflexões de Dominique Viart sobre o “retorno da transitividade”⁵, Gefen argumenta que a literatura contemporânea, ao passar de um regime intransitivo para um transitivo, teria assumido uma postura hermenêutica diante do mundo, liberando-se da fórmula “A literatura não tem nada a dizer”, enunciada por autores como Maurice Blanchot e Alain Robbe-Grillet.⁶ Não se trata, por parte de Gefen, de elaborar qualquer tipo de julgamento, mas de indicar o que seria uma transformação segundo a qual escrita e leitura passaram a ser demandadas a

[...] reparar, religar, reconsolidar, preencher as falhas das comunidades contemporâneas, a re confeccionar a história coletiva e pessoal, a suplementar as mediações desaparecidas das instituições sociais e religiosas percebidas como obsoletas e decadentes num momento em que o indivíduo é instado a inventar-se a si próprio. Salvar ou agir, ainda que modestamente, sobre os nossos sofrimentos individuais. (GEFEN, 2017, p. 11).

Embora o objeto das análises de Gefen seja a literatura contemporânea francesa e a questão da mediação religiosa no Brasil se apresente sob um aspecto distinto daquele que ele menciona, parece possível afirmar que *Os bêbados e os sonâmbulos* funcione dentro desse mesmo “paradigma clínico” que comanda *Rue des boutiques obscures*. O tumor e a amnésia

5 Cf. VIART, Dominique & VERCIER, Bruno. *La Littérature française au présent: héritage, modernité, mutations*, Paris : Bordas, 2008.

6 Cf. BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris : Gallimard, “Folio/Essais”, 1996, p. 12 ; DUVALLES, Frédérique, “Robbe-Grillet à Vincennes. Qu'est-ce qu'un écrivain ?”, *Les Nouvelles Littéraires*, 5 février 1970, p. 2.

são suas doenças, patologias do coletivo que operam sobre “nossos sofrimentos individuais”. Em seu discurso feito ao receber o prêmio Nobel, Modiano toca diretamente nessa questão ao falar sobre sua relação com a Paris Ocupada:

Sou, como todas aquelas e aqueles nascidos em 1945, um filho da guerra e, mais precisamente, já que nasci em Paris, um filho que deve seu nascimento à Paris da Ocupação. As pessoas que viveram naquela Paris quiseram rapidamente esquecê-la ou então recordar-se somente de detalhes cotidianos, daqueles que davam a ilusão de que, no final das contas, a vida de cada dia não havia sido assim tão diferente daquela que elas levavam em tempos normais. (MODIANO, 2015, posição 57).

A tentativa de esquecimento assinalada por Modiano aparece de forma semelhante no relato que Eurídice Figueiredo faz na introdução de seu livro *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Ao falar sobre sua relação com o período, diz a autora: “[a] pessoa afetada pela repressão, ainda que de modo relativamente leve, como foi o meu caso, não tem vontade de olhar para trás e reviver, através da lembrança, os sofrimentos do passado” (FIGUEIREDO, 2017, p. 11). Apesar disso, um convite para narrar sua experiência acaba desencadeando o desejo de se haver com a memória desse período, culminando no livro referido, através do qual, como ela explica, “procurou refletir sobre a literatura brasileira que tematiza a ditadura” (FIGUEIREDO, 2017, p. 11). Para Eurídice, distanciando-se da História e do que seria seu discurso de tendência homogeneizante, “a Literatura, pelo viés da subjetividade, mostra resíduos de experiências fraturadas pela violência do vivido. É por isso que a escrita do trauma é, frequentemente, uma escrita fragmentária e lacunar” (FIGUEIREDO, 2017, p. 44).

A CLÍNICA DO PARADIGMA INDICIÁRIO

Esse aspecto lacunar e fragmentário aparece de maneiras diferentes nos dois textos em questão. Porém, tanto a patologia de Guy quanto a de Guilherme, ao incidirem sobre suas lembranças, lançam a ambos num cenário de incerteza em relação a si e ao mundo que os cerca. É o que vemos no encontro de Guy com um incrédulo colega a quem não tinha certeza de conhecer, mas com quem havia se refugiado em Megève, fugindo da repressão impetrada pelo governo colaboracionista francês:

- Me diz uma coisa, Pedro ... Qual era o seu nome verdadeiro? Isso sempre me intrigou. Freddie dizia que você não se chamava Pedro McEvoy... Mas que Rubirosa é quem havia te arranjado documentos falsos...

- Meu nome verdadeiro? Adoraria conhecê-lo. E sorria para que ele pudesse tomar aquilo por uma brincadeira. (MODIANO, 2013, p. 464).

A incerteza quanto ao seu próprio nome é levada ao paroxismo pelo fato de seu nome social não ser, talvez, seu nome de batismo. O personagem fica, assim, ao longo de toda a narrativa, Tateando cacos de uma memória incerta, a qual vai juntando num mosaico fragmentado do que seria sua vida: “Até aqui tudo me pareceu tão caótico, tão fragmentado... Farrapos, cacos de alguma coisa que me vinham à mente bruscamente ao longo das minhas investigações... Mas afinal, talvez seja isso, uma vida... Será que se trata realmente da minha?” (MODIANO, 2013, p. 495). Guy, o detetive particular que parte em busca de pistas do seu passado, faz de cada fragmento encontrado um rastro das suas lembranças perdidas. E como nos lembra Jeanne-Marie Gagnebin ao refletir sobre o conceito de rastro na obra de Benjamin, “o rastro somente existe em razão de sua fragilidade: ele é rastro porque sempre ameaçado

de ser apagado ou de não ser mais reconhecido como signo de algo que assinala” (GAGNEBIN, 2012, p. 27). Modiano se vale, então, de um diálogo com a estrutura do romance policial para instaurar esse “paradigma indiciário” por meio do qual os índices do seu passado vão sendo recolhidos pelo protagonista do seu livro.

Ao tratar desse paradigma, Carlo Ginzburg cita uma passagem em que Zadig, personagem do conto homônimo de Voltaire, explica como havia reconstituído “o retrato dos dois animais que nunca havia visto” a partir de seus rastros. Para o historiador italiano, nessas palavras estavam o princípio cognoscitivo de composição do “embrião do romance policial. Nelas inspiraram-se Poe, Gaboriau, Conan Doyle” (GINZBURG, 1989, p. 168). Trata-se do mesmo princípio de que se vale Guy em sua anamnese.

No caso de *Os bêbados e os sonâmbulos*, a fragmentação imposta pela fragilidade dos rastros opera por duas vias. A primeira, semelhante ao que acontece com o protagonista de Modiano, se dá pela incerteza que Guilherme tem de si mesmo e dos fatos narrados. Todavia, se em Guy era o passado que havia sido apagado, para o personagem de Carvalho, o problema, como sabemos, é o esquecimento por vir prognosticado pelo neurologista: “Aos poucos me tornaria um outro e o que eu era desapareceria – ‘por causa da lesão’. Seria outra pessoa [...]” (CARVALHO, 1996, p. 14). Como dito anteriormente, é esse esquecimento de si que impele Guilherme a partir em busca de rastros do seu passado, especificamente de um acidente de avião no qual seu pai e irmão haviam morrido, enquanto ele havia sido salvo por uma mulher:

Passei a vida com várias dúvidas martelando a minha cabeça (antes mesmo do tumor) sempre que ouvia a história do avião que me irritava. Mas foi só depois de saber que ia virar outra pessoa, que era irremediável

– e, pior, sem notar, sem qualquer sinal do início do processo, sem poder saber nem ao menos se tinha começado: quando eu já não fosse mais o mesmo, não me lembraria de quem havia sido -, que me dei conta, sem entender bem a razão, de que a testemunha do acidente talvez pudesse me dar uma explicação, uma pista -, e servir como a memória que estava prestes a perder, se é que já não tinha perdido [...]. (CARVALHO, 1996, p. 15).

Acossado pelo tumor intratável, Guilherme passa a narrativa em meio a crises de uma forte dor de cabeça, emitindo sinais de dúvida sobre a realidade dos acontecimentos. Assim, ao conversar com o psiquiatra que se revelaria ser o preso torturado pela ditadura, ele se questiona: “[s]uas palavras começavam a fazer sentido de novo – ou talvez fosse eu que já estava vivendo dentro do delírio dele – ou era o meu desde o começo?” (CARVALHO, 1996, p. 60). Todavia, diferentemente do que acontece com *Rue des boutiques obscures*, que adota uma estrutura mais linear, Carvalho opta por uma economia narrativa que reforça a fragmentação subjetiva do protagonista. O jogo diegético estabelecido pelo uso de quatro narradores distintos provoca um efeito disruptivo na linearidade factual do romance. Como observa Milena Mulatti Magri em sua tese sobre literatura brasileira e ditadura militar, esse jogo não promove “apenas a alteração do ponto de vista de uma mesma história, pois, a cada mudança de narrador, são apresentadas novas informações a respeito dos acontecimentos e dos personagens” (MAGRI, 2015, p. 138). Muitos fragmentos, inclusive, parecem reaparecer em meio a essas mudanças, numa espécie de procedimento especular. Por essa via, as repetições, reproduzidas a partir de pequenas diferenças, instalam um grau de incerteza constante. Assim, “[o] acúmulo de informação, ao invés de apontar para um esclarecimento dos fatos, ao contrário, gera cada vez mais dúvidas sobre o que está sendo narrado”

(MAGRI, 2015, p. 139).

De todo modo, a despeito das diferenças apontadas, ambas as narrativas instituem uma relação com os fragmentos dentro de um mesmo paradigma indiciário. As incertezas funcionam, então, como motor de uma máquina maníaca que não cessa de percorrer nomes, lugares, fotos, objetos, quadros, na busca por novos rastros que possam elucidar parte de um passado rasurado. No romance de Carvalho, a dinâmica gerada aproxima-se bastante da descrição que Luiz Costa Lima dá de *Teatro*, obra publicada pelo autor dois anos depois de *Os bêbados e os sonâmbulos*: “[o] romance inteiro se assemelha [...] a um jogo de espelhos em que cada um refletisse e distorcesse a imagem do outro. Cria-se assim um fascinante quadro de incertezas que aposta em um leitor dotado de um interesse decifrativo semelhante” (COSTA LIMA, 2002, p. 274). É possível dizer que esse “interesse decifrativo” mencionado por Costa Lima também é o mesmo despertado pela narrativa de Modiano, reverberando as afirmações do autor francês a respeito de uma constatação que parece ganhar a forma de um imperativo de lembrança:

Tenho a impressão de que hoje em dia a memória é bem menos segura de si e que deve lutar constantemente contra a amnésia e contra o esquecimento. Por conta dessa camada, dessa massa de esquecimento que tudo recobre, conseguimos apenas captar fragmentos do passado, rastros interrompidos, destinos humanos fugazes e quase inapreensíveis. (MODIANO, 2015, posição 191).

A fragilidade da memória engendra a montagem de um arquivo precário e, por isso mesmo, necessário. Sem garantir – nem pretender – uma inteligibilidade totalizante, Carvalho e Modiano tentam justamente dar conta da vulnerabilidade sugerida pelo trecho acima. Essa vulnerabilidade aparece

marcadamente na instabilidade identitária que atravessa os dois livros. Mobilizada pela sombra do desaparecimento, é ela que induz o preenchimento dos vazios do passado, como já visto.

Em *Os bêbados e os sonâmbulos*, a urdidura de histórias que vão se atravessando funciona como uma tentativa de costurar as lacunas na vida de Guilherme. Porém, paradoxalmente, elas não param de multiplicar os fragmentos a serem recolhidos. Essa mecânica comanda as desventuras de um protagonista preso pelas incertezas a ela intrínsecas: “[f]oi quando me contou a história de sua vida, eu acho, porque minha cabeça explodia e já não me lembro exatamente da ordem das coisas” (CARVALHO, 1996, p. 78). O exemplo paradigmático dessa questão no livro de Carvalho é a mudança de identidade do preso político, disfarçado de seu próprio torturador. Trata-se de um evento que vai ao encontro do comentário que Tiphaine Samoyault faz ao refletir sobre as relações entre nomeação e Ocupação na obra de Modiano: “[n]o fundamento dessa instabilidade do nome há, certamente, o traumatismo da Ocupação, quando mudar de nome podia ser a condição – precária – da sobrevivência [...]” (SAMOYULT, 2014, p. 58). No caso de *Rue des boutiques obscures*, essa instabilidade, como vimos anteriormente, atinge duplamente Guy, pois tudo leva a crer que o nome pelo qual ele era conhecido não era verdadeiro. E se a pergunta do jockey fica sem resposta, nós, leitores, ficamos, contudo, sabendo pelas investigações de Guy que sua esposa, Denise Coudreuse – desaparecida –, era legalmente casada com Pedro Stern e não McEvoy. Entre um e outro, dá-se o apagamento do sobrenome judaico que, durante a Segunda Guerra, o transformava num alvo dos nazistas alemães e colaboracionistas franceses: “E já não me lembro mais se, naquela noite, eu me chamava Jimmy ou Pedro, Stern ou McEvoy” (MODIANO, 2013, p. 456). Com o desaparecimento da última testemunha que poderia ajudá-lo a elucidar esse enigma, resta apenas o rastro de uma pequena ficha do hotel onde Stern havia morado antes de sumir:

A ficha do Hotel Lincoln trazia a seguinte indicação:
Nome: STERN, Jimmy, Pedro.
Endereço: Rua das Vendas Obscuras, 2. Roma (Itália).
Profissão: corretor.
O Sr. Jimmy Stern teria desaparecido em 1940.
(MODIANO, 2013, p. 454).

Sem a possibilidade de verificação da informação que poderia, finalmente, devolver a Guy sua própria verdade, o romance se encerra, evocando um último desaparecimento. Ao descrever o breve infortúnio de uma criança que se vê contrariada ao ser chamada pela mãe e ter que abandonar sua brincadeira, o narrador nos lança a pergunta: “Ela se afasta. Já virou a esquina, e nossas vidas não são também tão rápidas a se dissipar quanto essa tristeza de criança?” (MODIANO, 2013, p. 505). A descrição do desaparecimento da menina e, com ela, de sua tristeza, criam uma atmosfera em que o vazio é abordado com extrema sofisticação e delicadeza. Ao mesmo tempo em que narra o caráter efêmero daquilo que desaparece, dando-lhe certa leveza por meio da figura da criança, Guy cria uma atenção extremamente focalizada sobre o narrado, deslizando um fato banal para o interior de uma reflexão ontológica sobre a vida. Com esse gesto, o narrador confere importância para o fato de que a vida é isto que está sempre, o tempo inteiro e sem alarde, em vias de desaparecer. E ao fazê-lo por meio da narração de um fato corriqueiro representado por pessoas que desconhece completamente, Modiano dramatiza uma de suas grandes preocupações, que é a de tentar “recolher algumas migalhas do passado e os poucos rastros que anônimos e desconhecidos deixaram sobre a terra” (MODIANO, 2015, posição 185).

A MELANCOLIA COMO TERAPÊUTICA DO TESTEMUNHO

Ao retomarmos o paradigma clínico de Gefen, podemos dizer que a imagem produzida pelo último trecho de *Rue des boutiques obscures*, sem relação aparente com o restante da história, contém uma chave importante para pensarmos sua construção ligada ao que Laurent Demanze chama de uma “melancolia límpida”. Para Demanze, diante da constatação do vazio, essa melancolia encenada por Modiano “se distancia de tempos em tempos das queixas do abandono”, permitindo-o “exorcizar o desastre da história através de uma celebração lúcida do anódino” (DEMANZE, 2015, p. 160). A adjetivação que Demanze faz à ideia de melancolia permite deslocar o conceito de sua significação sintomatológica mais usual, tal como a encontramos no trabalho de Freud ao tratar da relação do sujeito com a perda em *Luto e melancolia*. Segundo Roudinesco e Plon, em sua definição do conceito no campo da psicanálise,

Enquanto o sujeito, no trabalho do luto, consegue desligar-se progressivamente do objeto perdido, na melancolia, ao contrário, ele se supõe culpado pela morte ocorrida, nega-a e se julga possuído pelo morto ou pela doença que acarretou sua morte. Em suma, o eu se identifica com o objeto perdido, a ponto de ele mesmo se perder no desespero infinito de um nada irremediável. (ROUDINESCO, 1998, p. 507).

Ora, ao contrário da melancolia que leva o sujeito a “se perder no desespero infinito de um nada irremediável” diante do desaparecimento inevitável do mundo, Modiano toma uma atitude criadora. Essa atitude pode ser pensada ligando-se o paradigma clínico ao indiciário, levando ao que Samoyault nomeará, ecoando as reflexões de Demanze, como uma “melancolia branca”. Para ela, diante dos “procedimentos de aniquilamento colocados em prática pelo século XX, unem-se

em Modiano dois personagens, o do investigador e o da criança [...]” (SAMOYAULT, 2014, p. 59). Límpida ou branca, o que está em questão é a capacidade transformadora da perda na ficcionalização do arquivo. É essa mesma operação que vemos em *Os bêbados e os sonâmbulos*. É verdade que na narrativa de Carvalho não encontramos a paixão pelo anódino que faz explodir uma miríade de pequenos detalhes e objetos aos olhos do leitor de *Rue des boutiques obscures*. Porém, no livro de Carvalho está presente a mesma obsessão pela investigação dos rastros que comanda o desenvolvimento da história em Modiano. Não à toa, o testemunho como desdobramento da dinâmica investigativa parece funcionar para ambos como esse operador maior do diálogo entre escrita e melancolia. O livro de Carvalho, aliás, inicia-se por uma reflexão sobre a figura da testemunha:

Quando nos acidentes há uma testemunha, alguém que estava passando pelo local por uma coincidência ou que vivia no local e foi surpreendido pelo acidente, essa pessoa tem uma função e seu testemunho não serve apenas para fins legais ou jornalísticos, mas para alguma outra coisa que eu nunca soube bem o quê [...]. (CARVALHO, 1996, p. 11).

O comentário funciona como uma reflexão introdutória ao anúncio da decisão de Guilherme de procurar a mulher que havia testemunhado seu acidente de avião. Mas se nesse instante não fica claro para o narrador o sentido mais abrangente do testemunho, poucas páginas depois um novo comentário elucida um pouco mais a questão. Ao falar de sua relação com o personagem Jorge e de suas motivações para ter largado o curso de medicina, Guilherme diz que “quando o neurologista me disse que eu ia esquecer quem eu era, pensei no Jorge, achei que podia esquecê-lo também, não queria esquecê-lo, transformei-o

na imagem do que eu tinha sido, fora de mim, para me preservar nele [...] (CARVALHO, 1996, p. 23). Testemunhar é reter as imagens em vias de desaparecimento, tornando a perda numa força redentora, como diz Benjamin: “A melancolia trai o mundo pelo saber. Mas em sua tenaz auto-absorção, a melancolia inclui as coisas mortas em sua contemplação, para salvá-las” (BENJAMIN, 1985, p. 179).

A investigação é o procedimento dessa melancolia que mobiliza os narradores de Carvalho e Modiano. Contudo, ainda que “límpida” e “branca” sejam noções interessantes para pensá-la, é na leitura feita por Jackie Pigeaud do *Problema XXX* de Aristóteles que essa clínica pode ser melhor compreendida no que concerne às patologias da memória nos livros em questão. Nesse pequeno texto, o filósofo grego abre suas reflexões fazendo-se a seguinte pergunta: “Por que razão todos os que foram homens de exceção, no que concerne à filosofia, à ciência do Estado, à poesia ou às artes, são manifestamente melancólicos [...]?” (ARISTÓTELES, 1998, p. 81). Para Aristóteles, a melancolia não era ligada à doença, mas sim à natureza das pessoas devido à bile negra que comandava esse temperamento. Mais especificamente, à sua composição pela “mistura mais ou menos complexa onde intervêm o calor, o frio e o vento” (PIGEAUD, 1998, p. 17). Como explica Pigeaud em sua introdução ao texto, as diferentes possibilidades dessa mistura, inconstante por natureza, poderiam conferir certas qualidades ao espírito: “existe uma saúde do melancólico, uma boa mistura da inconstância, uma saúde feita de regulação do irregular, de normalidade do *anormal*, situação precária e frágil” (PIGEAUD, 1998, p. 43-44). Isso permitiu a Aristóteles alargar sua avaliação sobre o melancólico para além do escopo propriamente patológico, fazendo afirmações do tipo, “[e] Maracus, o Siracusiano era ainda melhor poeta nos seus acessos de loucura” (ARISTÓTELES, 1998, p. 95).

Como a relação entre poesia e melancolia não chega a ser aprofundada no *Problema XXX*, Pigeaud recorre a um diálogo com outro livro ao lembrar-nos que “Aristóteles, na *Poética*, escreve que a poesia é mais filosófica que a história, que a sua essência é metaforizar bem, e que metaforizar bem é contemplar o semelhante” (PIGEAUD, 1998, p. 43-44). No caso dos poetas, o melancólico aparece, então, como aquele capaz de operar habilidosamente a *mimesis* por meio de uma alta qualidade de contemplação. Estamos muito próximos do comentário de Benjamin que introduz nessa equação o elemento da redenção, como vimos. Não por acaso, essa relação de forças pode ser percebida na seguinte observação que Modiano faz a respeito do escritor: “[s]empre acreditei que o poeta e o romancista conferiam mistério aos seres que parecem estar submersos pela vida cotidiana e às coisas aparentemente banais – isso, pelo fato de observá-los com atenção contínua e de maneira quase que hipnótica” (MODIANO, 2015, posição 111).

A clínica empreendida pelos livros de Carvalho e Modiano é uma clínica de atenção ao outro, ao desaparecido. É esse o sentimento de Guilherme no seu movimento de reaproximação de Jorge, com quem tinha um enlace amoroso: “[e]ra o único ali que sabia do tumor e de toda a minha história. Achei que seria a minha memória quando ela desaparecesse junto comigo, que continuaria a sonhar por mim, no meu lugar” (CARVALHO, 1996, p. 23). Também aí reside o movimento capital da motivação do detetive Guy: “[...] tais catálogos e anuários constituíam a mais preciosa e comovente biblioteca que alguém pudesse ter, pois em suas páginas estavam registrados muitos seres, coisas e mundos desaparecidos, sobre os quais só aqueles volumes prestavam testemunho” (MODIANO, 2013, p. 358). Ao fazer do testemunhar um processo de arquivamento dos rastros, *Rue des boutiques obscures* e *Os bêbados e os sonâmbulos* exercem uma possibilidade de alento na promessa de uma imagem

contra o esquecimento do horror. Que não possa restituir a inteligibilidade total do vazio, mas que pela vibração de seus mistérios possa continuar a emanar “essa fosforescência que se encontra no íntimo de cada pessoa” (MODIANO, 2015, posição 112). Encontramos aí a sua terapêutica.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

ARISTÓTELES. *Problema XXX*. Tradução de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998.

BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. Tradução de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. In; LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 41-142.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BRECHT, Bertolt. *Poesia*. Tradução de André Vallias. São Paulo: Perspectiva, 2019.

CARVALHO, Bernardo. *Os bêbados e os sonâmbulos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

COSTA LIMA, Luiz. Bernardo Carvalho e a questão do ficcional. In: *Intervenções*. São Paulo: Edusp, 2002. p. 273-6.

DEMANZE, LAURENT. “Portrait de l’artiste en dogue mélancolique”. In: *Europe*, nº 1038, 2015, p.154-160.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

FIGUEIREDO, Eurídice. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. “Apagar os rastros, recolher os restos”. In: *Walter Benjamin: Rastro, aura e história*. Sabrina Sedlmayer e Jaime Ginzburg (Organizadores). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p.27-38

GEFEN, Alexandre. *Réparer le monde : la littérature française face au XXI^e siècle*. Paris : Corti, 2017.

GINZBURG, Carlo. “Sinais: raízes de um paradigma indiciário”. In: *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. Tradução: Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 143-179.

MAGRI, Milena Mulatti. *Imagens da ditadura militar brasileira em romances de Caio*

Fernando Abreu, Bernardo Carvalho e Milton Hatoum. USP, 2015.

MODIANO, Patrick. *Discurso do Prêmio Nobel de Literatura 2014*. Tradução de Cecília Ciscato. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2015. *E-book*.

MODIANO, Patrick. “Rue des boutiques obscures”. In: *Romans*. Paris: Gallimard, Collection “Quarto Gallimard”, 2013, p.335-505.

PIGEAUD, Jackie. “Apresentação”. In: *Problema XXX*. Tradução de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998, p.7-77

RABATÉ, Dominique. *Le chaudron fêlé : écarts de la littérature*. Paris : Corti, 2006.

RIOUX, Jean-Pierre. “Fin-de-Siècle (Des Années 1960 A Nos Jours)”. In : RIOUX, Jean-Pierre, SIRINELLI, Jean-François. *Histoire Culturelle de la France IV : le temps de masses*. Paris : Éditions du Seuil, 2005, p.299-442.

ROUDINESCO, Elisabeth, PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Tradução de Vera Ribeiro, Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SIRINELLI, Jean-François. “Le Temps Accéléré (1918-1962)”. In : RIOUX, Jean-Pierre, SIRINELLI, Jean-François. *Histoire Culturelle de la France IV : le temps de masses*. Paris : Éditions du Seuil, 2005, p.159-296.

SAMOYAUULT, Tiphaine. “Mélancolie blanche.” In: *Le Magazine Littéraire*. Octobre, 2014, p. 58-59.

TELES, Edson, SAFATLE, Vladimir (orgs.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.

Doença e medicina em *O doutor Pascal*, de Émile Zola

Robert Ponge (UFRGS)

Vanessa Costa e Silva Schmitt (AHVN/PMPA)

“A Maristela G. S. Machado, colega, amiga, espírito atento e crítico, compreensivo e acolhedor na docência, na pesquisa e alhures”

O escritor francês Émile Zola (1840-1902) conquistou renome por sua corajosa defesa, em 1898, do capitão Dreyfus, perseguido pela Justiça Militar por motivações antissemitas. E pelo sucesso editorial de *Os Rougon-Macquart: história natural e social de uma família sob o Segundo Império*, um conjunto de vinte livros publicados de 1871 a 1893.

Este capítulo estuda a presença da doença e da medicina em *O doutor Pascal* (ZOLA, 1893), último tomo da saga. Fazemo-lo com um vaivém entre as inquietações sobre saúde e doença no mundo real, no século 19, e sua representação no texto literário. Encerramos situando a figura do protagonista epônimo nos terrenos do simbólico e do imaginário da época.

Zola organizou o ciclo em torno da família que brotou de Adelaïde Fouque, a genitora, de quem nasceu um filho com Rougon e, após a morte deste, dois com Macquart. Os Rougon-Macquart, com seus êxitos, naufrágios e destinos, personificam a época e sociedade do II Império francês (1852-1870).

O doutor Pascal é o único tomo que se desenrola inteiramente após o II Império, podendo-se nele descortinar e medir o enfileiramento das quatro gerações de Rougons e Macquarts. Ao protagonista, neto de Adelaïde, cabe fazê-lo. Quem é?

PERFIL DE PASCAL ROUGON

Rebento da terceira geração, nascido em 1813 na cidade interiorana de Plassans (berço da família), na sulina região francesa de *Provence*, o personagem cursou medicina em Paris. Foi excelente aluno. Após formar-se, voltou à cidade natal para pesquisar e exercer a medicina, com honorários modestos, sem qualquer afã de inflar a clientela.

Em 1854, conseguiu se liberar da labuta remuneratória para dedicar-se aos estudos. Mudou-se com Martine, fiel criada, e Clotilde, sobrinha de sete anos que seu irmão lhe enviara para criar. A nova morada, *La Souleiade*, tem vasto jardim e grande casa, o quarto maior sendo o recinto de estudo, arquivo e biblioteca.

Uma vez por semana, o médico atende os amigos e necessitados, alguns doentes do manicômio, e disseca cadáveres no necrotério. Seus pacientes adoram-no. As comunicações do pesquisador são recebidas com apreço na Academia de Medicina, em Paris.

Não desfruta de igual conceito na *boa sociedade*. São interpretadas com malícia suas dissecções e idas ao asilo, boatos se espalham. Primeiro, enxergaram-no como um original. Breve, sua reputação se deteriorou. A esposa do prefeito sentenciou: “Prefiro morrer a ser atendida por esse senhor. Ele cheira a defunto” (ZOLA, 1871, p. 142).

Pascal dá de ombros, desdenhando o falatório. Entregue à paixão e musa de sua vida – pesquisar! – é um homem feliz. Nuvens sombrias estão se acercando? Não adiantemos! Para contextualizar, olhemos a situação da saúde e doença no mundo extrínseco à literatura.

NATALIDADE E MORTALIDADE, DEGENERESCÊNCIA E HEREDITARIEDADE

Na França, em 1854, por primeira vez, a mortalidade superou a natalidade. Festejaram os partidários da desnatalidade como remédio à miséria. Mas a questão inquietou governantes, médicos etc. Duas interpretações prevaleceram nos debates. Iniciamos com a decadência da raça, mal que progrediria de geração em geração, como uma epidemia. O médico Bénédict Morel publicou um tratado com uma síntese dos debates. Teve forte influência e generalizou na medicina o conceito de *degenerescência*. Na raiz desta estaria a hereditariedade, isto é, os caracteres transmitidos, através da reprodução sexuada, dos ascendentes aos descendentes (JORLAND, 2010, p. 181-2; VIGARELLO, 1999, p. 220).

As espécies podem conhecer mudanças e transmiti-las? Durante séculos, reinou o fixismo (tese de que as espécies não sofrem modificações), até que os dados acumulados no século 18 contestassem suas bases. Em 1809, Lamarck publicou uma biologia geral contendo uma teoria da transmutação dos seres vivos, primeira tese evolucionista. Escancarou as portas para o embasamento da teoria da degenerescência: se os organismos sofrem mutações, estas podem produzir melhoramentos ou degradações. Dizia-se que a transmissão dos caracteres se dava pelo sangue (*está no sangue*). Poderia ser *sangue bom* ou *ruim*! Em 1859, Darwin explicou a evolução das espécies pela seleção natural. Conquistou adesões, reforçou as concepções evolucionistas. Foram aproveitadas para robustecer a tese da *degenerescência*.

O termo referia a um esgotamento e esterilidade crescentes, um progressivo estiolamento e abastardamento da população, uma propensão ao adoecimento. Os sintomas e causas abrangiam deficiências e distúrbios mentais e psíquicos, certos cancros, malformações e hipertrofias, tuberculose, sífilis, os desvios do comportamento, os crimes, a miséria, o que era tido como

tara, depravação, perversão, vício (vocábulos em voga), como alcoolismo, consumo de drogas, homossexualismo, etc., sem esquecer o pretense crescimento da esterilidade. Em suma, a palavra abarcava tudo que a medicina enxergava como debilidades, distúrbios ou patologias transmissíveis hereditariamente. Como inscrito no título do tratado de Morel, as degenerescências eram *físicas, intelectuais e morais* (VIGARELLO, 1999, p. 221 e seg.).

O leitor poderá estranhar a amplidão, heterogeneidade do termo, e a indistinção entre dados biológicos e não biológicos. Mas seria um anacronismo cobrar do século 19 uma precisão conceitual que o estado da ciência não permitia. Lamarck, Darwin e contemporâneos não faziam a atual divisão entre caracteres inatos, biológicos, transmissíveis pela hereditariedade, e caracteres adquiridos, não biológicos (a influência das condições externas de vida, o meio), em princípio não transmissíveis.

Frente à inversão do binômio natalidade/mortalidade, o que poderiam fazer?

MORTALIDADE E HIGIENISMO

A ciência nada podia contra a desnatalidade, porém algo podia ser feito contra a mortalidade, que continuava excessiva. Chamavam atenção a mortinatalidade, mortalidade infantil e sobremortalidade urbana. Os flagelos endêmicos eram o alcoolismo, tuberculose, febre tifoide. Havia recorrência de epidemias: varíola, disenteria, sarampo, cólera (JORLAND, 2010, p. 196).

O higienismo, a outra grande linha de interpretação, trouxe diagnósticos e propostas.

Ao revelar a presença de animálculos no ar, água, solo, a microscopia alertou sobre a necessidade de estes serem livres de corpúsculos nocivos, sobre os riscos decorrentes da corrupção do meio e do contato com as sânies, putrefações, miasmas. Nascia o higienismo, medicina que valoriza o meio sadio como condição

básica da saúde e objetiva medidas de profilaxia. Em 1794 foi criada a cadeira de higiene na Escola de Medicina de Paris, em 1802 o Conselho de Salubridade da cidade. Em 1821 iniciaram os levantamentos e pesquisas sobre os dados vitais da capital e, em 1829, a publicação dos *Anais de higiene pública*. Em 1848 foi criado o Comitê de Higiene Pública para aconselhar o governo. O higienismo era a teoria médica dominante, a mais científica e eficaz de então. Influenciou corpo médico, arquitetos, engenheiros, governantes, etc. (LÉONARD, 1981, p. 151-3).

DIAGNÓSTICOS E MEDIDAS DO HIGIENISMO NO CONTEXTO DA SOBREMORTALIDADE URBANA

No século 19, Paris e grandes cidades viveram violenta crise de adensamento, crescimento, saturação e inadaptação do espaço. Padeciam dos resíduos industriais que acinzentavam céu e paredes, empestavam o ar, corrompiam solo e águas. Sofriam da inexistência de sistemas de esgotos subterrâneos. O lixo, as águas usadas e excrementícias, os restos de animais mortos, os resíduos do comércio e oficinas eram atirados nas sarjetas.

Quais eram os fatores determinantes da morbidez e da sobremortalidade urbana? O deficiente asseio individual (não havia encanamento, a água era produto raro, caro). Sobretudo as condições de vida e a péssima higiene coletiva e pública, com o agravante de inexistir saneamento: poços e cursos de água estavam desprotegidos das escoações das águas corrompidas (CORBIN, 2008, p. 199-231).

Maiores as urbes, maiores os problemas. Essa sina era de todos os cidadãos. Mas de forma desigual, bem pior para os pauperizados, que se apinhavam em cortiços, pardieiros escuros, malsãos. O séquito da miséria incluía carências alimentares, promiscuidade, vizinhança com o lixo e excrementos, fedores, morada fria, úmida, sem ar nem sol. Era consenso que a pobreza,

mãe das doenças, era fator (discriminante entre as classes) de morbidade e propagação desta.

As propostas dos higienistas focaram em intervenções de caráter coletivo e público visando sanear Paris que, sobretudo em 1853-1870, conheceu gigantescas remodelações em seu tecido e entranhas. As ruas eram estreitas, sombrias, congestionadas; foram abertas largas ruas, avenidas, bulevares, ampliadas outras e demolidos de 20 a 25 mil prédios. A finalidade era viária, mas propiciou circulação do ar e acarretou a destruição de casebres, pardieiros e cortiços cuja humilde população foi obrigada a migrar para os subúrbios. Vitais foram as obras para dotar a urbe de sistema de abastecimento e distribuição de água (construção de dois grandes canais, aquedutos, etc.) e de rede de esgotos subterrâneos (saltou de 35 km em 1824 para 550 km em 1870). Para oxigenação e exposição ao sol, houve a implementação de dois bosques, três parques e 24 pequenos jardins (BENEVOLO, 1976, p. 91-122; MACHADO, PONGE, 2014, p. 68-89).

Voltemos à literatura: a quais teorias médicas se filiava nosso protagonista?

O DR. PASCAL: HIGIENISMO E FISIOLOGIA

Onde se instalou ao voltar a Plassans? Numa rua “estreita”, “escura”, sem ar nem sol do bairro velho? Ao contrário, na cidade nova, arejada, numa casa “clara”¹.

Em 1854, por que se mudou para *La Souleiade*? Para afastar-se da urbe, ter mais espaço para si, Martine e a menina: mais espaço na casa e no jardim, portanto, mais alegria e mais saúde. Sintomaticamente, das cinco janelas da fachada ensolarada, duas são do quarto de Clotilde e as três outras, da grande sala.

1 ZOLA, 1893, p. 101, 59. Todas as citações de *O doutor Pascal* são desta edição. As traduções são todas nossas, salvo indicação em contrário. Agradecemos a colega Maristela G. S. Machado (UFPEL) pelas excelentes sugestões de tradução.

Ambas moradas confirmam: o doutor não esqueceu as aulas da cadeira de higiene na Faculdade. Execra as cidades, ama o arejamento e o sol. Seu lema: “para gozar de boa saúde e ser feliz, só nas vastas planícies, sob o solzão” (ZOLA, 1893, p. 262).

Apegado à fisiologia, Pascal se pôs a estudar a gestação. Numa epidemia (certamente a de 1847-1849), pôde investigar, por dissecação, a anatomia de mulheres grávidas, falecidas da cólera. Depois, continuou as dissecações. Mapeou “a formação do embrião, a seguir o desenvolvimento do feto, a cada dia de sua vida intrauterina”. Diante dele, “em seu irritante mistério”, postaram-se duas questões (ZOLA, 1893, p. 87).

“POR QUE E COMO UM SER NOVO?” E A QUESTÃO DAS “LEIS DA VIDA”

Para além de alguns enigmas (como explicar o sexo?), importava saber de que resulta a fecundação. Já foram reconhecidos o papel-chave da célula, a noção de que toda célula provém da divisão de uma anterior, a função decisiva do óvulo e espermatozoide. Mas, como ocorre a fecundação, fisiológica e quimicamente? Atualizado, Pascal localizou o material transmissor da hereditariedade nas *gêmulas* de Darwin, a seguir nas *estirpes* (raízes) de Galton, na *perigênese* de Haeckel. Então, concebeu o *plasma germinativo*.

Com o tempo, a busca pelas leis de transmissão hereditária dos caracteres tornou-se o estudo preferido do doutor. Sedento de reunir e cotejar dados, explorou várias áreas: zoologia, botânica, antropologia. Como procedeu?

Leu, observou, manteve contatos científicos. Herborizou nas colinas, estudou a vida marinha. Experimentou criar, por fecundação artificial, novas variedades de flores, como malvas-rosa cujo roxo era “singular, zebrado de amarelo”. Também,

Plassans era “um terreno insuspeito” para observar, de forma contínua, os fatos da hereditariedade. Conhecendo todos, podia seguir “fenômenos” mantidos ocultos. Sobretudo, sua família forneceu “seu principal campo de experiência”. Após acumular, classificar dados, reparar “certos fatos constantes”, elaborou uma teoria da hereditariedade (ZOLA, 1893, p. 54; 86).

Mas sua mãe, Félicité, detestava suas pesquisas, temerosa dos dados e análises sobre a família. Queria destruir os dossiês. Atiçou Martine e Clotilde, conseguiu o apoio delas.

Numa noite de setembro de 1872, Pascal flagrou Clotilde esvaziando o armário onde guardava o acervo. Após breve e tenso confronto, provocou a sobrinha a conhecer o material: “Tens vinte cinco anos, deves saber [...]. Te instigam contra mim [...]. Após saber, julgarás e agirás... Aproxima-te, leia comigo” (ZOLA, 1893, p. 161-162). Desafiada, curiosa, Clotilde aceitou.

DA ÁRVORE GENEALÓGICA DA FAMÍLIA AOS “FATOS EM AÇÃO”

Pascal iniciou mostrando a árvore. Verticalmente, do tronco (Adelaïde, a genitora), “saem três ramos” (os filhos); depois, novos ramos (onze netos) que “se ramificam” (treze bisnetos); enfim, “ramúsculos” (três trinetos). Ao todo, cinco gerações, em cujas linhas horizontais aparecem o nome, biografia e síntese do caso de cada um. Explicou a Clotilde como se aplica a tipologia da teoria a cada um. Vinte seis nomes são do tipo comum (princípio de semelhança na reprodução), com subtipologias. Quatro nomes são do tipo da exceção (um ser diferente dos ascendentes). Passou à concretização (ZOLA, 1893, p. 163-165).

Começou pelas origens. Sujeita a crises nervosas, convulsões, Adelaïde foi internada. E seus dois homens? Com Rougon, “a matilha dos apetites foi solta”. Macquart era indolente, contrabandista, alcoólatra. A junção da “lesão nervosa primeira”

da anciã e das “taras” dos respectivos pais deixou sua marca, em graus vários, na descendência, salvo exceções. Ele mostrou todos os casos. Vejamos alguns. Primeiro, os Rougon. Pierre despojou seu meio-irmão e sua mãe, e, com a esposa (Félicité, mãe de Pascal), “respingou sua fortuna incipiente com o sangue” de um meio-sobrinho. Eugène é ambição impositiva. Com Aristide, “o apetite atira-se ao gozo dos baixos prazeres”. Maxime está “ameaçado por um mal terrível”. E do lado dos Macquart? Gervaise, boa alma, trabalhadora, decaiu. Claude, “grande pintor”, era desequilibrado. Jacques tinha criminoso instinto assassino (ZOLA, 1893, p. 167-174, 176-179).

Pascal falou com ânimo por mais de duas horas, estava ofegante.

CLOTILDE, FÉLICITÉ E AS “COISAS HORRENDAS” NOS DOSSIÊS

Clotilde ouvira concentrada para tudo captar. Estava pálida, aturdida, espantada pela “lodosa torrente” que desnudara os seres amados: “seu pai ascendendo por apropriações criminosas, seu irmão incestuoso, sua avó sem escrúpulos, manchada com o sangue dos justos, e os outros, quase todos eles com taras, bebuns, depravados, assassinos” (ZOLA, 1893, p. 183).

Entende-se, agora, o furor e ira da mãe do doutor pelos “abomináveis dossiês”, embora bem soubesse que os fatos já eram conhecidos, semiesquecidos e dispersos. Porém, para ela obsedada em apagá-los, o mal residia em reuni-los no grande armário: se “essa papelada cair nas mãos de estranhos: estamos todos desonrados” (ZOLA, 1893, p. 153).

PASCAL: “AS RAÇAS DEGENERAM”

No fim de sua fala, o doutor revisou a situação dos mais novos da família: “Louiset morreu recém-nascido; Jacques-Louis, semi-imbecil, foi levado por uma doença nervosa; Victor voltou ao estado selvagem [...]; nosso pobre Charles, tão bonito e tão frágil”. E comentou: “as raças degeneram. Há nisso um verdadeiro esgotamento, uma rápida decadência, como se os nossos [...] se tivessem consumido muito rápido” (ZOLA, 1893, p. 177).

Convicto de que o espectro da degenerescência rondava a França e sua família, Pascal sintetizou: “O tronco explica o ramo que explica a folha. [...] O verme estava no tronco, está agora na fruta e a devora...”. Veredito inapelável? Não, o próprio doutor apontou que há exceções, como Pauline, “ponderada, sensata”, Hélène, recolhida, casada, feliz, ou Angélique, “lírio puro” (ZOLA, 1893, p.170-9). Às quais acrescentamos Clotilde e Pascal.

Ponderou também o doutor que se deve esperar, apostar na reconstituição “da raça pelo sangue novo vindo de fora”: o casamento traz “outros elementos, bons ou ruins”, que se contrapõem à degenerescência, “as taras se retraem”, restabelece-se o equilíbrio (ZOLA, 1893, p. 178). Por isso, ele estava atento ao desenvolvimento dos filhos de Octave, Étienne e Jean.

Sem fatalismo, portanto! Aliás, vejamos como define a ciência da hereditariedade: ela ambiciona fixar “as leis dos acidentes nervosos e sanguíneos” que surgem, nos indivíduos, “decorrentes de uma primeira lesão orgânica”, determinando neles, “conforme o seu meio”, sentimentos, desejos, paixões, etc., que são “denominados de virtudes e vícios” (ZOLA, 1893, p. 174).

Conforme o seu meio: o que tem a dizer a prática clínica de nosso médico higienista? Sete casos aparecem no romance. Começamos com...

DOIS CASAIS DE IRMÃOS

Maxime e Clotilde são órfãos de mãe, filhos de Aristide Rougon, pai desinteressado, entregue à “devorante fome” do “dinheiro, das mulheres, do luxo” (ZOLA, 1893, p. 167). Em 1854, Clotilde foi confiada ao tio Pascal e Maxime à avó Félicité. Após um tempo, este voltou a viver com o pai, em Paris. Dezoito anos depois, em 1872, como estão?

Com trinta e dois anos, Maxime, inescrupuloso e rico, está numa decrepitude precoce e galopante. Após alguns meses preso a uma cadeira de rodas, falecerá de ataxia em 1874.

E Clotilde? Está sadia, em boa saúde, feliz. No fim do livro, se perguntará o que teria sido dela se não tivesse sido “transplantada” a Plassans. Sua mãe era quimérica, indolente, seu pai cínico, ela poderia tornar-se “volúvel e violenta”, porém floresceu no sol e ar livres, e Pascal lhe deu conhecimento, “verdade e bondade”, “paixão e coragem” (ZOLA, 1893, p. 347; 415).

Valentin e Sophie são filhos de um curtidor tísico (doença então tida como hereditária). A família mora numa rua “lívida”, sem ar, no bairro velho. Em 1863, Pascal convencera os pais a enviar Sophie morar com um casal de tios, meeiros de uma granja. A mãe teimou em não se separar de Valentin (ZOLA, 1893, p. 101). Nove anos depois, com o pai já falecido, como estão?

Com vinte e um anos, Valentin está “ressequido”, com “tez de cera”, sem força para trabalhar. Com dezesseis anos, Sophie “encorpou”, tem rosto redondo, “a saúde brilha-lhe nos olhos”. Resumo de Pascal: “Valentin, que conviveu diariamente com o pai, é tísico, enquanto Sophie, que cresceu com sol farto, tem saúde esplêndida” (ZOLA, 1893, p. 101; 104).

HEREDITARIEDADE E HIGIENISMO: DOIS ENSINAMENTOS DO DR. PASCAL

Há diferenças entre os dois pares de casos, mas as semelhanças apontam duas lições. Sophie comprova uma tese de Pascal: a tísica não é hereditária, “os pais tíxicos apenas legam um terreno degenerado, em que a doença se desenvolve, ao menor contágio” (ZOLA, 1893, p. 101). Logo, pode não ser hereditário o que se acredita sê-lo. Qual a outra lição?

Com sete anos de idade, Clotilde e Sophie foram removidas da cidade insalubre, afastadas de um convívio deletério, criadas em local arejado, ensolarado, com afeto, amizade, respeito. Eis a segunda lição do doutor: viver num “*meio* reconfortante”. No capítulo final, com o doutor já falecido, Clotilde, num retrospecto, explicitará: Quando Pascal “a tirara de um *meio* execrável, tomando-a consigo, ele rendera-se certamente ao seu bom coração, mas, sem dúvida, desejara também fazer uma experiência: saber como ela se desenvolveria num outro *meio*, só verdade e ternura”. Clotilde ainda sintetiza: “Pascal corrigi[u] sua hereditariedade”, e dá a conhecer a teoria que o doutor “queria experimentar em larga escala”: “a cultura pelo *meio*, a própria cura, o ser melhorado e salvo, física e moralmente” (ZOLA, 1893, p. 262, 415, grifo nosso).

Em outros termos: o higienismo corrigiu a hereditariedade de Clotilde (e Sophie). Traduzindo: o *meio* corrigiu e corrigirá! Ressalvando que a palavra *meio* tem, aqui, sentido amplo: físico (urbano, habitacional, sanitário) e, também, psíquico-mental e moral (incluindo o carinho e atenção dos tios meeiros e de Pascal), a par das dimensões físicas, intelectuais e morais então atribuídas à hereditariedade.

O meio pode corrigir a hereditariedade, desde que se intervenha cedo! Mas quando a degenerescência já iniciou, o que fazer? Vamos para outra pesquisa do doutor.

O SORO DE REGENERAÇÃO DA VIDA

Em livro do século 15, Pascal reparou na *medicina das assinaturas*, cujo princípio é de “remediar com o similar”. Idealizou “regenerar” pacientes, cujos nervos falhavam, com “substância nervosa, normal e sã”. Inventou um liquor à base de cerebelo e cérebro animal. Sua ingestão se mostrou ineficaz (ZOLA, 1893, p. 92). Intuiu de fazer injeções hipodérmicas. Provou em si (era então comum), foi subindo a dose. Com cinco gramas, ficou ótimo. Testou em doentes, sentiram “um novo jorro de vida, vibrante”. Acreditou “ter descoberto a panaceia universal”: uma “verdadeira e científica Fonte da Juventude” (ZOLA, 1893, p. 93).

Pascal então injetou o soro em Sarteur, paciente internado por crises de “raiva homicida”. Dez meses depois, este, acalmado, recebeu alta do asilo: um êxito! Na mesma época, faleceu Valentin (irmão de Sophie), apesar das injeções, mas Pascal ficou convicto de ter prolongado em um ano a vida dele. Quanto ao taberneiro Lafouasse, sofria de dolorosa ataxia. Após dez aplicações dizia estar curado. Porém morreu de uma embolia provocada por uma impureza no soro, que escapara à filtração (ZOLA, 1893, p. 105, 128, 190, 258).

Esmagado pela culpa, praguejando, renegando “a ciência impotente e assassina”, Pascal se enclausurou “sem ar, sem exercício”, e adoeceu. Pensou estar enlouquecendo, vitimado pela hereditariedade. O dr. Ramond diagnosticou estafa. Pascal recusou toda medicação, até Clotilde (incentivada por Ramond) convencê-lo a instilar-se o soro. Sentiu grande alívio, foi retomando forças, em lenta convalescença (ZOLA, 1893, p. 190, 192, 196-206).

Antes de conhecer o último caso tratado por Pascal, é preciso voltar-se a...

O ENREDO DO ROMANCE

1872, julho. Após estudar na grande sala, com a preciosa Clotilde por perto, Pascal se fechou no seu quarto para produzir soro. Possuído pela inebriação da pesquisa, estava feliz.

Chegou Félicité. Aproveitando a ausência do filho, apertou Clotilde, que cedeu, abriu o armário dos dossiês. Félicité se atirou. No afã, aconteceu um estrondo. Pascal chegou logo, captou tudo. Foi-se a felicidade: vivia sitiado, temeroso pelos dossiês.

Até a noite de setembro em que pegou Clotilde esvaziando o armário. Magoado, tomou a ofensiva. Desvelou-lhe o âmago de suas pesquisas. Aflita, machucada, Clotilde “não estava convencida”, mas abalada, padecendo a “debacle” das “crenças antigas” (ZOLA, 1893, p. 186).

Em outubro, caiu um raio: Lafouasse morreu de uma injeção! Pascal flagelou a ciência, se prostrou. Clotilde focou em sua cura. A convalescência demorou até abril de 1873.

Uma noite, ela lhe confessou que, nas revelações de setembro de 1872, na “súbita e terrível verdade”, ela entrevira uma “lição de vida”. Fora amadurecendo. Declarou-se. Aliada, parceira, amava-o. Pascal parou de denegar seu amor. Cederam ao desejo: iniciou-se um idílio, benéfico para ambos, rejuvenescedor para ele (ZOLA, 1893, p. 183, 185, 231-232).

Em julho de 1873, outro raio: Pascal faliu por fraude do seu notário. Sem rendas, veio o aperto, a penúria, a miséria. Em setembro, muito a contragosto, Clotilde aceitou mudar-se para cuidar, em Paris, de seu irmão, Maxime, combalido pela ataxia.

Pascal afogou a saudade nas pesquisas. Fruía as missivas bissemanais de Clotilde.

O ÚLTIMO PACIENTE DO DOUTOR E SUA POSTERIDADE

No fim de outubro de 1873, Pascal sentiu sufocação característica: angina do peito! O dr. Ramond confirmou o diagnóstico de esclerose cardíaca. Na noite de cinco de novembro, nova crise. Pascal soube que “talvez não vivesse um mês”. De manhã, uma carta de Clotilde lhe participou que estava grávida de dois meses: intenso júbilo! E Ramond trouxe a boa nova de que um defensor conseguira reaver parte dos fundos furtados. Pascal pediu ao colega enviar telegrama a Clotilde: “Te espero, viaja hoje à noite” (ZOLA, 1893, p. 356-358, 361, 364-366).

O dia demorou. Na noite, uma “crise horrível”. Certeza da morte próxima! Às seis da manhã, crise assustadora. Pediu a Ramond duas injeções com água pura (não com soro), efeito milagroso! Pascal renunciou três outras crises e que não conseguiria ver Clotilde. Às dezesseis e quinze, terceira crise. Faleceu (ZOLA, 1893, p. 368, 372-373, 379, 381-382).

Clotilde viajou tensa, intuindo uma doença. Ao chegar, percebeu as venezianas fechadas. Ramond relatou que ele recém falecera, amando-a e o bebê por vir (ZOLA, 1893).

Clotilde adormeceu velando o corpo. Félicité aproveitou para queimar os dossiês, “aniquila[r] o execrável passado”, salvar a “glória” da família. Ao acordar, Clotilde constatou a “selvageria destrutiva” (ZOLA, 1893, p. 400-408). Concretizou-se o maior temor de Pascal.

Conseguiu o auto-de-fé sumir todo seu labor, impedir o legado dele? Só parcialmente: não foram apagados os trabalhos já comunicados nem as considerações e testamento confidenciais a Ramond. Tampouco sua posteridade física.

Chegou a hora dos balanços, que encerraremos com uma análise do epílogo.

O ROMANCE: ENREDO, PERSONAGENS, “MÉTODO”, ATUALIDADE

Para alguns críticos, Zola teria toscamente justaposto romance sentimental e gesta em prol da ciência (citados por MITTERAND, 1993, p. 26-27). De fato, conseguiu hábil tessitura unindo ação, motivações, história de amor, discurso médico-científico, dimensão filosófico-ética, etc.

A crítica desaprovou o idílio entre Pascal e Clotilde, por ser incestuoso e porque a disparidade etária (60 e 26 anos) seria inverossímil (MITTERAND, 1993, p. 26-27). Ousado, o tema era delicado, mas não inédito. Não faltam antecedentes em mitos e lendas, na Bíblia (citada por ambos Clotilde e Pascal), na literatura e na realidade (das realezas, nobreza, etc. de antes, até mais recente). Também, como não pensar no mito de Pigmalião e Galatea, e em suas ambiguidades?

O doutor Pascal enleva o leitor. A narração tem cadência, alternam-se ritmo épico e sopro poético. Os personagens têm vida, motor, força. Inescrupulosa, incansável nas (re)conquistas de Plassans, Félicité é zelosa das aparências, obsedada em forjar e proteger o nome dos Rougon. Dual, mas autêntica, corajosa, franca, com cabeça sólida, Clotilde inicia dividida em relação aos dossiês, torna-se hostil, mas, após receber brutal pancada moral na *noite de setembro*, cresce, se convence e se declara a Pascal.

Pascal é a *exceção* da família (um *santo*, segundo Martine, a criada). Sensível, cioso de retidão, permeado por tensões, pulsões, não é figura linear, estática: evolui, abre-se, ganha novos tons, científica, psicológica, moral e afetivamente. Zola trabalhou com esmero os processos de transformação de ambos Clotilde e Pascal, resolvendo-os muito bem.

Conhecido manual escolar censura os romances de Zola por seu “método” “estrito” e “obsoleto”. *Estreito?* Haveria o determinismo da hereditariedade fisiológica sobre as ideias,

psicologia, ação e destino dos personagens (LAGARDE; MICHARD, 1985, p. 483-484). Nossas análises mostram que se trata de um equívoco do compêndio. Erro manchado de anacronismo, pois a época não fazia a moderna distinção entre os caracteres biológica e hereditariamente transmissíveis e os não biológicos. Ainda: para Pascal não há fatalismo na hereditariedade.

E a alegação de *obsoleto*? Depreciativa, a palavra é voltada contra o fato de Zola ter feito da hereditariedade um fio temático do romance e do ciclo: seria artificial. E contra o fato de Zola apoiar-se na psicossociologia de Taine, no método experimental de Claude Bernard e em estudos sobre hereditariedade (COUTY, 1985, p. 1609). Para os coevos do II Império, isso não era artificial nem obsoleto, mas, pelo contrário, atual, moderno. Como nenhuma obra escapa da pátina do tempo, é inevitável que aspectos se tornem datados. Porém, a imputação de obsoleta a uma obra literária ou artística é anacrônica, anti-histórica.

Pascal faleceu em 1873. Não podia conhecer a palavra *micróbio*, nem os feitos de Pasteur na assepsia, antissepsia e vacinas. Zola foi prudente: Pascal apenas aventou o papel de um *parasita* na tísica e sustentou sua não hereditariedade. Zola usou os trabalhos do dr. Lucas (1850), dr. Déjerine (1886), dr. Pouchet (1892) para a hereditariedade e só fez Pascal antecipar o plasma germinativo de Weissmann. Decisivas, as descobertas de Mendel (leis da hereditariedade) e Boveri e Sutton (papel dos cromossomos, comprovado por Thomas Morgan) vieram à luz bem depois, em 1900-1915 (SCHMITT, 2012, p. 354 e seg., 372).

O DOUTOR, COMO MÉDICO E CIENTISTA: BALANÇO E SIMBOLOGIA

Qual a orientação metodológica de Pascal? A resposta está em sua frustração diante do “empirismo” da medicina. A palavra não refere à teoria dos filósofos Locke e Hume, mas à

“vacuidade”, à impotência da terapêutica: o médico é “adivinho afortunadamente dotado”: na hora de receitar, caminha “às cegas”, seu “faro” decide. Pascal parou de clinicar, lançou-se nos estudos, aspirando a uma medicina que fosse uma “ciência experimental” (ZOLA, 1893, p. 264-265).

A expressão remete aos avanços da fisiologia, metodologia, medicina, e (sem nomeá-lo) à figura mais destacada, Claude Bernard. Apoiado no *experimental sempre* de Magendie e na obra de Chevreul sobre o método experimental (1856), Bernard publicou, em 1865, um livro sobre medicina experimental, um marco! A ciência era atividade de observação dos fenômenos e especulação. Nesse andar, passou a repousar na formulação de hipótese seguida da experimentação verificadora, visando enunciar explicações, leis.

O anseio de Pascal por uma medicina experimental não é uma frase isolada: está concorde com seu vocabulário, ideário, com os experimentos que realizou em floricultura e no higienismo. É o pesquisador que ousa contestar ideias aceitas, porém falsas (a hereditariedade da tísica, por exemplo), em prol de verdades comprovadas. A exemplo de Bernard!

Pascal não é uma personificação ficcional de Bernard, mas, sim, um personagem que tem afinidades com este, seu modelo. Figura literária dos ideais deste, é uma imagem *simbólica* do vulto de Bernard, de quem emana a luz científica que banha o romance.

CONTINUANDO O BALANÇO: A MEDICINA DAS ASSINATURAS? O ELIXIR DA JUVENTUDE?

A busca pelo Soro dá um quê de Fausto ao nosso doutor; o interesse por ambos Soro e Assinaturas, um quê de alquimista, num paralelo com o eminente médico-cirurgião renascentista Paracelso que, além de contribuir ao nascimento da química, esteve envolvido com as Assinaturas, o Elixir e a alquimia. Porém,

atemo-nos à pergunta pertinente: não seriam as Assinaturas e o Soro incongruentes com a desejada medicina moderna, experimental?

Ora, depõe a favor de Pascal o interesse pela história da medicina e deve-se observar que não aderiu ao dogma esotérico das Assinaturas nem ao “infantil” recurso farmacológico do século 15 (ZOLA, 1893, p. 92). Sua atenção foi chamada pelo princípio lógico de compensar uma deficiência com a ingestão ou injeção de um produto adequado (suposto sê-lo).

Pascal formulou uma hipótese e testou-a, devidamente. Maravilhou-se com os efeitos. No entanto, manteve postura crítica, amparada na dúvida: sabia que havia riscos de embolia, suspeitava que a energia recobrada decorresse da febre provocada pela injeção (ZOLA, 1893, p. 93). Depois do acidente com Lafouasse, passou a injetar água pura. Ao obter resultados iguais, comentou: “um efeito simplesmente mecânico” (ZOLA, 1893, p. 261). Seria nosso moderno efeito placebo?

Qual diretriz daria Bernard ao ficcional colega? Não sabemos. Pascal se julgava um mero “pioneiro” (sua técnica “bárbara” seria “aperfeiçoada mais tarde”) (ZOLA, 1893, p. 93). Mas sua atuação e comentários coadunam com as teses e tentativas de médicos extraliterários contemporâneos, como o dr. Chéron, autor de um livro sobre as leis da hipodermia, e o dr. Brown-Séquard, que injetava suco testicular nos pacientes (MITTERAND, 1993, p. 458-465).

GUINADA: QUAL A INCUMBÊNCIA DA CIÊNCIA?

Em junho de 1873, Pascal segredou a Clotilde que, desde alguns meses, “a dúvida se apossou” dele (esclarecemos: não a dúvida do método científico, mas a dúvida especulativa, metafísica, sobre as finalidades). Não sem hesitações, ele resignificou a missão da ciência: “querer tudo curar, tudo regenerar, é uma ambição falsa” (ZOLA, 1893, p. 260). Por que mudou?

Certamente, embora negasse, por sentir culpa pela morte de Lafouasse e por temer ser estéril. Sobretudo, porque a ciência fora, até então, sua única paixão. Porém, “tu vieste, e a vida fica plena”. Uma paixão deslocou a outra; junto, veio uma nova diretriz (“Nada fazer senão viver e amar, lavrar sua terra e ter filhos lindos”), alicerçada na ideia de total entrega à vida, quer dizer, à natureza: “Só ela é soberana, só ela sabe o que faz e aonde vai” (ZOLA, 1893, p. 261-262).

Diante da surpresa e indagações de Clotilde, Pascal assegurou que permanecia na trincheira do conhecimento, que não renegou a ciência experimental.

Pascal estava dividido, oscilava. Talvez, por falta de mediações; por ser precursor e solitário, distante de Paris; por ser dos que ousam arriscar. Mas, a nosso ver, há problemas de fundo. Por que contrapor busca da verdade e respeito pela natureza? Ao colocar que é melhor “deixar a evolução se cumprir”, estaria ele aderindo a uma forma de eugenia, de darwinismo social? Outrossim, ele estava, antes, eixado na ideia de “salvar o mundo” com a medicina (o sonho de “combater a debilidade, única causa do mal”) (ZOLA, 1893, p. 259-261). Ora, será que a *única causa do mal*, no mundo, seria a *debilidade* fisiológica e psíquica? Duvidoso! Quanto ao gigantesco ideal de transformar (*salvar*) o mundo, acreditamos que não é incumbência da medicina. Aliás, tampouco da natureza (teleológica! um panteísmo laico?).

Pouco antes de Clotilde se mudar, Pascal informou suas “últimas vontades”, caso morresse: ela guardaria os dossiês (“só para ti”) e entregaria as comunicações a Ramond. Conversando com este em seu dia final de vida, Pascal ironizou, opondo à sua crença (“a única sabedoria é de não intervir”) os novos *tratamentos* que imaginava, e se chamou de “incorrigível!”. Ou seja, Pascal continuava tensionado, oscilante, porém com um pendor. Que seu “testamento científico” confirmou. “Cheio de dúvidas”, reafirma a guinada (a natureza, a vida agora é sua “única crença”). Porém,

surge o *mas* da contraguinada: “*Mas* ele não que[r] fechar o porvir” (quer legar à juventude suas hipóteses) e encerra com a gema do testamento: “A cada vinte anos, as teorias muda[m], de inabaláveis só rest[a]m as *verdades alcançadas*, nas quais a *ciência continu[a] a edificar*. [...] o *progresso* est[á] [...] na *inteligência sempre em marcha*” (ZOLA, 1893, p. 331, 375-377, grifos nossos). Note-se que *crença* e *verdade* coabitam. Estaria Pascal intuindo a possibilidade de uma síntese superadora? O certo é que as últimas linhas do testamento do *incorrigível* resplandecem da luz emanada de Claude Bernard.

Pascal sai de cena, transmitindo o protagonismo a Clotilde e ao rebento de ambos.

EPÍLOGO: RETROSPECTO, BALANÇOS E INTERROGAÇÕES DE CLOTILDE

O último capítulo abre em agosto de 1874, com Clotilde aleitando o filho (três meses de idade). É um epílogo reflexivo. A narração segue os pensamentos dela, adota seu ponto de vista. Ciente de sua dualidade (“a real e a quimérica”), Clotilde avalia seu percurso. Recorda seu período místico, quando se contrapunha a Pascal. Com “profunda gratidão” a ele, lembra seu processo de mudanças e sua adesão ao “credo” dele (ZOLA, 1893, p. 414-416).

Credo este que enuncia retomando a formulação pré-guinada, e fazendo comparecer a ideia de que o trabalho é a melhor higiene física e moral (tema dileto de Pascal, tangenciando correntes moralizantes do higienismo). Porém, não retoma questões específicas do discurso da guinada: nem a tese de que a doença seria a única causa do mal, nem a entrega da tarefa de salvar o mundo à medicina ou à natureza teleológica, nem qualquer contraposição entre *verdade* e *crença*, entre busca da verdade científica e respeito pela natureza. Outrossim, ela

perdeu o pavor do *post-mortem*, porém, ressalva que a quimérica “não est[á] de todo morta nela” (ela continua a colocar “a eterna questão do além”), ficando orgulhosa de ter resultado num “feliz equilíbrio” (ZOLA, 1893, p. 418-419). Clotilde assumiu o protagonismo com voz própria, mostra capacidade de peneirar e parece ter encontrado duas sínteses superadoras.

Vindos de fora, impõem-se aos sentidos dela indícios da inauguração, ao longe, de um “monumento” à “glória da família” Rougon (sobressaindo-se Félicité, triunfante). Dessa solenidade oficialista e da árvore genealógica dos Rougon-Macquart (estendida na mesa), Clotilde vê, inquieta, despontar a sombra dos “terríveis ascendentes”, a “ameaça” da hereditariedade, o “perigo de gerar” mais um Rougon. Risco que aceitou corajosamente. Por quê? Pela lei da vida, porque procriar é a expressão do jorro da vida. Porque existe a “esperança” de gerar prole “sadia” e “ajuizada”, sendo alentadores tanto a “seiva nova” saída de Étienne, Jean e Octave como seu próprio menino, “forte”, “vigoroso” (ZOLA, 1893, p. 424-427).

Devaneando, ela sonha com o porvir: o que será o filho dela? Há o risco de ele vir a ser um “Anticristo”, mas também a possibilidade de um “messias”, um “pastor”, que tirará o povo “de seu sofrimento” e edificará uma sociedade justa (p. 426). Clotilde aqui retoma o *salvar o mundo*, mas, sob roupagem bíblica, substitui a medicina e a natureza teleológica por uma condução humana, dando ao problema caráter histórico-político.

O último parágrafo contrapõe Félicité, em apoteose na solenidade, e o rebento, mamando. O passado versus o futuro! Félicité (cujo passado a condena) *versus* um futuro em aberto, cuja hereditariedade e cujo meio (Pascal, Clotilde, etc.) parecem favoráveis. E no fecho, Zola alça o menino ao estatuto de alegoria do apelo à vida (ZOLA, 1893, p. 429).

O livro termina com o oximoro “da morte e do nascimento”, “da dor e da esperança” (MITTERAND, 1993, p.

13). Mas é um oxímoro desequilibrado em prol da *esperança*, insistente palavra do último capítulo. Pascal a simboliza, pelo que vimos. O menino, pelo apelo à vida. Ambos pela relação pai/filho, porque Pascal-fênix renasce no filho (“a continuação, a vida legada e perpetuada, o outro eu”) (ZOLA, 1893, p. 364). E Clotilde, pela autenticidade e coragem, pela capacidade de mudar e crescer, pelo seu enfoque da maternidade (“a eterna esperança enchia-lhe o coração”) (ZOLA, 1893, p. 427). É um romance da esperança, a esperança de que a esperança vencerá.

NO FIRMAMENTO DO IMAGINÁRIO, QUAL HORIZONTE?

Os romances de Zola não se fecham em si, numa imanência textual. Dirigem-se a sua época, indagam-na. Antes de ver como ocorre em *O doutor Pascal*, sondemos o período.

Despertou entusiasmo a rápida marcha do domínio técnico-científico, no século 19. Cantaram a primazia da ciência, o avanço infinito das descobertas. Uma imagem (geralmente idealizada) do progresso tornou-se mito moderno. Um leque de filosofias (ideologias?) celebrou o cientificismo e o progresso, várias prometendo que estes solucionariam tudo.

Na política francesa dos anos 1880, o governo republicanizou a República: votaram-se as leis básicas, a legalização do divórcio, o ensino primário, obrigatório, público, gratuito, laico. Reagindo, os adversários se uniram, somando antiparlamentarismo, nacionalismo-revanchismo, xenofobia, antissemitismo, entre outros. Cultural e ideologicamente, agitaram lemas idealistas, antirracionalistas, negadores do livre pensar, em prol da volta aos valores do passado, etc. Pouco depois, esse heterogêneo caldo de reação militarista pela condenação de Dreyfus (BALMAND, 1992, p. 203-207; GOUBERT, 1984, 353-356).

Zola decidiu posicionar o romance no debate. Por exemplo, colocou, na boca da Clotilde da fase mística, uma

crítica corrente (a ciência prometeu “toda a felicidade”, mas, “por demais lerda”, faliu: voltamos “às crenças de outrora”). Ao que Pascal replicou: “A ciência não é a revelação. Ela caminha no seu andar humano [...] a ciência nunca prometeu a felicidade”, ela busca “a verdade” (ZOLA, 1893, p. 97-98, 143-144).

Também, na guinada, quando disse que tremia ao pensar em sua “alquimia” do futuro, Pascal exprimiu receio, então comum, diante do risco de erros da ciência (a tal ponto comum que assim antecipava *O aprendiz de feiticeiro* de Dukas, de 1897, que Zola não podia prever em 1893). Porém, Pascal falou aquilo sem abdicar do racionalismo científico.

Ainda, no epílogo, após Clotilde refletir sobre o momento (a “virada de uma época saturada de ciência”) e sobre a posição que assumira anteriormente (quando, “atemorizada diante do novo século, transtornada”, não queria “ir adiante, mas andar para trás”), ela, então, se apresenta como epítome de síntese exitosa, de “feliz equilíbrio”: “a paixão pelo verdadeiro, ampliada com a preocupação pelo desconhecido” (ZOLA, 1893, p. 419).

Ou seja, para desdemonizar a não religiosidade da ciência, Zola usou dois defensores da ciência: um explicitamente irreligioso, e Clotilde, crente (teísta ou católica).

O livro foi publicado em 1893, no calor dos embates opondo, no mundo real, a dupla *ciência/progresso* aos lemas referidos acima. Nesse contexto, foi arrojado no debate, chamado a guarnecer a devida trincheira. Contestou alegações de falência da ciência, elucidou que religião e ciência não disputam (porque ocupam espaços distintos) e funcionou como contraposição à obra de autores como Bloy, Bourget, Huysmans (MITTERAND, 1993, p. 33).

Ode à ciência, o romance reforçou e, diante dos ataques, defendeu a inscrição da dupla *ciência/progresso* no firmamento

do imaginário coletivo de seu tempo. Não deixou de alertar para as limitações da dupla e para as ilusões que ela desperta. Porém, ressaltou o vigor das verdades da ciência e suas imensas potencialidades. Horizonte este que afina e coincide com o horizonte, de apelo à vida e esperança, indigitado pelo bracinho que o filhote de Clotilde e Pascal levanta na última linha do romance: ele “continuava mamando, com seu bracinho ereto, retinho, erguido como uma bandeira chamando à vida” (ZOLA, 1893, p. 429).

REFERÊNCIAS

BALMAND, Pascal. *Histoire de la France*. Paris: Hatier, coll. “Nations d’Europe”, 1992.

BENEVOLO, Leonardo. *História da arquitetura moderna*. Traduzido do italiano por A. M. Goldberger. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CORBIN, Alain. *Le Miasme et la jonquille*. Paris: Flammarion, 2008.

COUTY, Daniel. “Zola (Émile)”. In: BEAUMARCHAIS, Jean-Pierre; COUTY, Daniel; REY, Alain (Dir.). *Dictionnaire des littératures de langue française*. Paris: Bordas, 1985. p. 1607-1611.

GOUBERT, Pierre. *Initiation à l’histoire de la France*. Paris: Fayard, coll. “Pluriel”, 1984.

JORLAND, Gérard. *Une société à soigner: hygiène et salubrité publiques en France au XIXe siècle*. Paris: Gallimard, 2010.

LAGARDE, André; MICHARD, Laurent. *Les Grands Auteurs français, tome 5: XVII^e siècle*. Paris: Bordas, coll. “Textes et littérature”, 1985.

LÉONARD, Jacques. *La Médecine entre les savoirs et les pouvoirs: histoire intellectuelle et politique de la médecine française au XIXe siècle*. Paris: Aubier Montaigne, 1981.

MACHADO, Nara Helena N.; PONGE, Robert. “As transformações urbanísticas de Paris no século 19: análise e reflexões”. *Revista XIX*, vol. I, nº 1. Brasília: UnB, 2014. p. 68-89. Disponível online: <https://periodicos.unb.br/index.php/revistaXIX/issue/view/1618/212> Última consulta: 10/01/2021.

MITTERAND, Henri. Préface et notes. In: ZOLA, Émile. 1893. *Le Docteur Pascal*. Édition d’Henri Mitterand. Paris: Gallimard, coll. “Folio”, 1993. p. 7-48, 453-471.

SCHMITT, Vanessa Costa e Silva. *Littérature et histoire des sciences: la médecine dans trois romans français du XIX^{ème} siècle*. Tese. Porto Alegre: UFRGS, 2012. Disponível online: <http://www.bibliotecadigital.ufrgs.br/da.php?nrb=000858845&loc=2012&l=10d6690f4ca02ae3> Última consulta: 08/02/2021.

VIGARELLO, Georges. *Histoire des pratiques de santé: le sain et le malsain depuis le Moyen Âge*. Paris: Le Seuil, 1999.

ZOLA, Émile. 1871. *La Fortune des Rougon*. Paris: Bibliothèque Charpentier, 1906. Disponível online: <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/zola-01.pdf> Última consulta: 06/01/2021.

ZOLA, Émile. 1893. *Le Docteur Pascal*. Édition d’Henri Mitterand. Paris: Gallimard, coll. “Folio”, 1993.

A DOENÇA: CRÍTICA E CURA

Corpos em crise, corpos críticos: doença e formas de vida na produção da literatura contemporânea

Miguel Ángel Martínez (Universitat de València)

INTRODUÇÃO

A cena é a seguinte: interior de um apartamento perto do parque do *Champ de Mars*, em Paris. Michel e Bruno acabaram de jantar. Cada um leva uma taça de vinho, em silêncio. Michel diria que a conversa acabou, e está pensando em ir embora. Contudo, antes de que isso aconteça, Bruno, que contempla um ponto indefinido do piso de madeira, diz: “Os únicos acontecimentos que sobram para viver são médicos”. Michel e Bruno não são daqueles velhos que antecipam e se lamentam da perspectiva que se antevê para os últimos anos de vida. Ambos acabam de fazer cinquenta anos. Michel observa seu irmão. Ficou surpreso em voltar a ouvir sua voz. Bruno, imediatamente depois de pronunciar essas palavras, começa a chorar. Alguns minutos depois, se despedem frente ao elevador.

Essa cena, que tiramos do romance *Les particules élémentaires* [*As partículas elementares*] de Michel Houellebecq (2002, p. 186), permite delimitar a circunstância que funciona como ponto de partida deste texto: a presença insistente de diferentes formas de doença nas sociedades contemporâneas e a

crescente ocupação dos modos de vida em essas sociedades por parte da prática e do discurso médico, supostamente orientados para a prevenção e cura dessas patologias.

Ao longo do texto, abordamos esse fato – a presença avassaladora da doença e da medicina em nossas vidas – a partir da análise de um corpus de textos literários contemporâneos (publicados, com poucas exceções, a partir do ano 2000) que tematizam o motivo da doença e sua dimensão social e/ou política.

BIOPOLÍTICAS

Numa famosa passagem de *Les mots et les choses* [*As palavras e as coisas*], Michel Foucault afirmava que “o homem – tal qual o conhecemos hoje – é apenas uma invenção recente, uma figura que não tem nem dois séculos” (FOUCAULT, 1968, p. 9) de idade. Para que esta invenção se materializasse, para que o “homem”, isto é, o “indivíduo”, se constituísse como tal (“há cerca de duzentos anos”, como o repetia um personagem de *Impuesto a la carne* [*Imposto sobre a carne*]) (ELTIT, 2010, p. 10), foi necessária uma série de eventos fundamentais e anteriores em diferentes áreas do conhecimento e da episteme ocidental. Em particular no que diz respeito à ideia de corpo, sobre a qual – sobre suas transformações – se baseia o processo de constituição do indivíduo. Na verdade, o indivíduo nasce no Ocidente apenas na medida em que o conceito de corpo o permite. O conceito moderno de corpo dá origem a um conceito determinado, também moderno, de doença, a partir do qual o indivíduo se abre, pela primeira vez, à linguagem da ciência (FOUCAULT, 2007).

Assim, a história da construção do conceito moderno de corpo começaria com a ruptura que se consuma em matéria anatômica com a edição, em 1543, do tratado *De humani corporis fabrica*, de Andrea Vesalio (o primeiro anatomista que

parte do estudo direto do cadáver e que interroga o corpo com indiferença para com o homem ou a natureza) (LE BRETON, 2002), podendo terminar com a publicação de *L'homme-machine* [*O homem-máquina*], do filósofo e também médico Julien Offray de La Mettrie (2000); uma história que passa pelo modelo do sujeito articulado por Descartes (1990, 2012), com base na herança dos anatomistas (e segundo a qual o homem se divide em duas partes: a mente ou *res cogitans* e o corpo ou *res extensa*), e pelos princípios da física newtoniana (DE SOUSA SANTOS, 2003), que são na verdade aqueles que fornecem o arcabouço conceitual que Descartes elabora, e em geral a visão mecanicista do mundo, com uma formulação matemática consistente. Nesse percurso todo, verificamos que o corpo se configurou definitivamente como um “corpo-objeto” ou um “corpo-máquina”.

Este conceito de corpo, no qual está implícita a separação entre o sujeito e o próprio corpo, é o conceito que está na base da prática médica atual - a biomedicina. Nesta base, a prática médica foi abalada, entre o fim do século XVIII e o início do século XIX, por uma série de movimentos que modificaram o seu conceito de doença. Pois bem: desse novo conceito, finalmente, nasce a ideia moderna de indivíduo. Graças a um conjunto de avanços que são implementados na prática médica a partir dos estudos anatômicos de Bichat, a doença pode se localizar em sua totalidade dentro de um corpo (que funciona mecanicamente) e, assim, ser individualizada. A partir daqui, a doença será reduzida a uma anormalidade funcional do corpo de um indivíduo e será desconectada de tudo o que não pode ser localizado na massa corporal. “A ação da doença já se desdobra por direito próprio”, como aponta Foucault, “em forma de individualidade”. O indivíduo se abre à linguagem da racionalidade e se constitui uma espécie de “dobra em nosso saber”, justamente nesse movimento, na medida em que a

doença pode ser reconstruída dentro de um corpo: isto é, sua vida e as causas de sua morte podem ser delimitadas nele. A medicina também se constitui, assim, em sentido estrito, como “ciência do indivíduo” (FOUCAULT, 2007, p. 269).

Se “alivia e tranquiliza pensar” que o indivíduo mal tem dois séculos de existência, é porque esse fato poderia nos levar à conclusão lógica de que “desaparecerá assim que encontrar uma nova forma” (FOUCAULT, 1968, p. 9). Quer dizer: pode levar à conclusão, pelo menos na esteira do que avança Foucault, que o indivíduo desaparecerá e que as formas de governo a ele associadas vão desaparecer. Porque, com efeito, a relação entre as práticas políticas (“anatomopolítica”, primeiro, e “biopolítica”, depois) (FOUCAULT, 2012) e a prática médica consiste, fundamentalmente, em que ambas são, em última análise, aplicadas ao mesmo objeto: o corpo (entendido como “corpo-máquina” ou “mecanismo vivo”) de um indivíduo. Tanto as práticas “anátomo-políticas” como as “biopolíticas”, preocupadas com a gestão das forças produtivas dos indivíduos, são vistas, desde a sua origem, no espelho do saber médico que lhes é contemporâneo: isto é, em relação a certos mecanismos de “proteção” e de “cuidado” da vida; e, em todo o caso, nessa ideia de corpo e nessa concepção de indivíduo que vêm do campo médico (FOUCAULT, 1994, 2007, 2012; ESPOSITO 2005, 2009a; COMELLES; MARTÍNEZ, 1993).

Graças a Esposito (2009a, p. 35-96), sabemos que essa relação é marcada, a partir do século XIX, por um processo de evolução da medicina através do qual esta disciplina, com fundamentos empíricos, incorpora, ao longo deste século, os paradigmas explicativos da biologia. É, pois, a partir dessa confluência – matizada, porém, pela intersecção com a antropologia – que poderíamos dizer que as práticas políticas adquirem, literalmente, sua face biopolítica. O anatomista e biólogo Xavier Bichat, ressalta Esposito (2009a, p. 35-

96), formulou um conceito de vida segundo o qual há uma diferença entre uma vida “orgânica” ou “vegetativa” (que ele identifica com funções como a circulação sanguínea, a respiração, a digestão, etc.) e uma “vida animal” (identificada com as funções do movimento, sensorial ou intelectual) – um conceito que remete, por certo, à distinção cartesiana entre *res extensa* e *res cogitans* e, no entanto, a inverte, na medida em que Bichat estima que a “vida orgânica” prevalece sobre o “animal”. Tal conceito de vida é transferido, ao longo do século XIX, do campo médico para o discurso político. Dessa forma, a diferença entre os dois tipos de vida estabelecidos por Bichat é transferida do plano do indivíduo (do corpo, da *physis*) para o plano da espécie, passando a ser uma referência para essas análises (da antropologia biologicista) que procuram estabelecer distinções entre os níveis de humanidade das diferentes raças. A partir daqui, o “cuidado” de uma dada população pode servir de pretexto para orquestrar o extermínio de outra população, no caso em que se estima que esta última, dominada por aquela vida inferior, põe em perigo a vida daquela, caracterizada pela vida superior, segundo a distinção que Bichat aplicou ao organismo. Em sua versão extrema, é o que ocorreria já no século XX com a biopolítica do Estado nazista, segundo a qual a população judaica colocava em risco a natureza da vida da raça ariana - uma forma de biopolítica que Esposito (2009a) e Agamben (2003) definiram, conseqüentemente, como uma tanatopolítica.

Aqui, é imprescindível destacar o papel desempenhado pelo “animal” nesses processos biopolíticos, visto que ele determinará as práticas biopolíticas dos séculos subsequentes: pois além da fórmula proposta por Bichat, esse tipo de vida inferior assimilado aos processos orgânicos será identificado com este significante. O tipo de vida que Bichat identificava com funções superiores (intelectuais etc.) deixará de ser associado ao nome “animal” e passará a designar, em sentido estrito, a

“vida humana”. Nessa ótica, devemos entender a diferença estabelecida no Terceiro Reich entre a raça ariana, culminação da humanidade, e a população judaica, reduzida a uma população de piolhos. Neste ponto, devemos alertar, em todo caso, que embora as práticas biotanatómicas incidam sobre o conjunto de uma população, não deixa de ser o corpo de cada indivíduo – e dos indivíduos que pertencem a essa população – que marca ou não marca seu grau de humanidade e, portanto, que constitui o alvo principal de ditas práticas políticas (ESPOSITO, 2009a; MARTÍNEZ, 2017).

De forma complementar à leitura de Esposito a partir da encruzilhada entre a medicina e a biologia, Foucault nos incentiva a observar como, desde o final do século XVIII e principalmente com a entrada no século XIX, as práticas biopolíticas se ajustam em todo caso aos processos de desenvolvimento econômico dos Estados liberais. A relação entre o saber médico e as tecnologias políticas, o uso que estas fazem daquele, o caráter político que adquire esse saber médico, tudo isso é colocado a serviço da economia das nações. Nos estudos de Foucault, verificamos que, desde aqueles primórdios da modernidade, em que o vetor biológico assume uma importância primordial na estabilização da economia dos Estados, até o limiar da “pós-modernidade” da segunda metade do século XX, em que o fator econômico impõe um tipo de sociedade neoliberal ordenada segundo o modelo da empresa, verificamos, pois, em uma sequência estabelecida pelo próprio Foucault (2006, 2008), que a ideia de indivíduo permanece no centro da atividade política, como um de seus eixos fundamentais – tanto quando se trata de pensar em cuidar de sua vida, o que é necessário em primeiro lugar para alcançar um certo crescimento econômico, como, num segundo momento, quando se trata de garantir a governança de uma determinada população. Se nas sociedades neoliberais da última parte do século XX, as práticas biopolíticas revelam sua face

negativa (ou seja, seu lado tanatopolítico), já não é por causa ou a partir da ideia de raça. Como Esposito apontou, a continuidade entre as “biotanatopolíticas de Estado”, como a nazista, e por outro lado a “biopolítica individual de tipo liberal”, consiste no fato de que “a linha de demarcação entre o animal e o homem” já se situa, no segundo paradigma, “dentro do indivíduo”, especialmente em relação a uma certa aptidão para o trabalho, e não tanto “entre povos racialmente hierárquicos”. Em todo caso, ambos se orientam pelo “mesmo imperativo, que é o da administração produtiva da vida: no primeiro caso, em favor do corpo racial do povo eleito, e no segundo, em favor do sujeito individual que se apropria dela” (ESPOSITO, 2009a, p. 133).

Tendo já delimitado as origens da biopolítica ocidental, podemos compreender como essas práticas, as práticas biopolíticas advindas do século XIX, vão se desenvolver essencialmente, a partir da Segunda Guerra Mundial, em seu eixo “positivo” ou “produtivo”. O que chama a atenção aqui é que a tecnologia de governo biopolítico - que Foucault havia definido como uma “tecnologia de dupla face”, visto que era aplicada ao conjunto da população e ao mesmo tempo e rigorosamente a cada um dos seus indivíduos (FOUCAULT, 1990, p. 48) - deixará de se articular unicamente com base em um conjunto de procedimentos, de regulamentos ou mesmo, quando necessário, de “técnicas de coerção” – um leque de “tecnologias políticas”, como Agamben (2003, p. 15) as chama – mas também se articulará a partir de uma série de “tecnologias subjetivas” que Foucault (1990, p. 48) chama de “tecnologias do eu”. Segundo Agamben, por meio dessas tecnologias, o indivíduo está vinculado “à sua própria identidade e à sua própria consciência e, ao mesmo tempo, a um poder externo de controle” (AGAMBEN, 2003, p. 15). Foucault assinala que elas constituem um tipo de técnica realizadas pelo indivíduo, com efeito, “por conta própria” e sobre si mesmo (“sobre seu corpo e

alma, pensamentos, comportamento ou qualquer forma de ser”). Isso significa, nem mais nem menos, que o (bio)poder deixou de ser uma prática que se exerce de fora e se aplica sobre o sujeito para se tornar, também, uma instância em que o indivíduo participa, produzindo-lo e reproduzindo-lo (FOUCAULT, 1990, p. 48). O indivíduo, dessa forma, administra sua vida em harmonia com as práticas de gestão de vida das tecnologias de governo, em “síntese e subordinação espontânea” com elas (AGAMBEN, 2003, p. 15).

Embora alguns autores contemporâneos, como Agamben (2003) ou Butler (2001), tenham apontado as lacunas de Foucault na hora de explicar a relação que se estabeleceria entre esses dois tipos de técnicas de governo (políticas e subjetivas), não deixamos de encontrar em sua obra um conjunto de conceitos ou desenvolvimentos teóricos que, de uma forma ou de outra, dão conta da relação e da convergência entre os dois. Assim, a ideia da “microfísica do poder” (FOUCAULT, 1980), a utilização da figura do “Panóptico” (FOUCAULT, 1994) ou a noção de “discurso” (FOUCAULT, 1992) falam-nos de uma forma de funcionamento do poder que não se restringe à ação de um agente externo sobre determinado assunto, e nem mesmo à apropriação ou à interiorização por este sujeito de determinado imperativo de governo. Aqui, já se concebe a possibilidade de que seja o próprio sujeito que produz uma espécie de poder correlativo às tecnologias governamentais e sem que haja necessariamente uma “analogia ou homologia” entre os dois planos. A ideia das “tecnologias do eu” surge em um contexto, de fato, em que não somos apenas obrigados a obedecer, mas também forçados a produzir uma imagem de nós mesmos (de forma original, criativa, etc.) que é “legível” e compatível com a reprodução social (FOUCAULT, 1990, p. 33).

O PODER ATUAL SOBRE A VIDA

Essas são as chaves que a obra de Foucault nos deixa como legado para que possamos compreender o funcionamento do biopoder atual. Uma tarefa de compreensão que se revela incontornável: apenas se conseguirmos compreender os mecanismos pelos quais a vida é administrada hoje, poderemos abordar criticamente as formas atuais da doença. Não pode ser de outra forma se levarmos em conta que algumas dessas doenças – não apenas as doenças virais como a COVID-19, mas também outras como o câncer ou as chamadas “doenças do vazio” – atingiram uma propagação epidêmica e envolvem um desafio fundamental para nossos modos de vida – para a própria vida.

São vários os autores que se apropriaram desse legado e fizeram uso dessas chaves em suas análises do nosso presente. A seguir, vamos apontar para as propostas de análise mais significativas e as organizaremos em três blocos, de acordo precisamente com a natureza dos ditos usos: um primeiro bloco em que é afetado o aspecto negativo (ou tanático) das práticas biopolíticas; um segundo, no qual, entretanto, será privilegiado seu caráter eminentemente positivo ou produtivo; e um terceiro, em que recolhemos as análises que apostam numa articulação complementar dos dois sentidos (positivo e negativo) decorridos do conceito de biopolítica, desde que Foucault o resgatou para o campo da filosofia política nos anos 1970.

No primeiro bloco, então, observamos a possibilidade de que as práticas biopolíticas, enquanto práticas que em princípio se encarregam da administração da vida, tenham agora adquirido uma dimensão negativa, isto é, negando a vida (*a bios*), em relação às formas maciças da doença. Essa possibilidade se articula, se seguirmos Agamben (2003) e Bauman (2005, 2006), em quatro etapas: a primeira delas, o ponto de partida, seria constituída pelo fato de que, segundo o filósofo italiano, o “estado de exceção”, a

suspensão da lei, funciona em nossas sociedades como a estrutura política fundamental; isso, em segundo lugar, faz com que nossa relação com o direito se defina a partir da figura do “*bando*”, antigo termo germânico que se refere tanto a um mandato quanto à exclusão da comunidade. Esta figura aponta em qualquer caso, agora, não tanto para o fato de que estamos fora da lei (como um “bandido”) ou que a lei não se aplica a nós, mas sim para o fato de que ela é estritamente aplicada em uma relação de *abandono*. Isso significa que nosso corpo está exposto a um conjunto indefinido de práticas violentas que não são sancionadas pela lei e para as quais a lei não exige qualquer responsabilidade (já que somos todos, segundo Agamben e Bauman, *homines sacri*); é justamente aqui que entrariam em jogo as formas massivas da doença, em terceiro lugar, em relação a essas práticas difusas de violência, posto que nossas formas de vida se reproduzem em condições que geram violência constante em nossos corpos – isto é, que nos adoecem. Na medida em que somos abandonados em condições patológicas de vida, estamos sendo abandonados em um terreno propício ao aparecimento maciço de diferentes formas da doença – como foi o caso com a pandemia COVID-19; por fim, Agamben nos convida a levar em consideração o papel que a prática médica poderia estar desempenhando nesse contexto. Porque, na verdade, mais do que atuar como muro de contenção diante dessas condições, a prática médica, segundo este autor, estaria participando de sua reprodução. Isso se explica pelo fato de que o objeto sobre o qual se aplicam a biopolítica e a biomedicina é o mesmo: não mais “o homem livre, com suas prerrogativas e estatutos, e nem mesmo *homo*, mas *corpus*”; a democracia moderna nasce propriamente – segundo o autor italiano e na linha de Foucault - como reivindicação e exposição desse ‘corpo’” (AGAMBEN, 2003, p. 157).

As conclusões às quais nos conduzem os próximos dois blocos vão coincidir, reafirmar e desenvolver as teses que se expõem neste primeiro bloco, com base em Agamben e Bauman. No

segundo desses blocos, registra-se a relação estabelecida, segundo autores como Jean Baudrillard (1991) ou Franco Berardi (2010), entre o ambiente comunicativo (a “violência comunicacional”) (BAUDRILLARD, 1991, p. 82) das sociedades contemporâneas e as “doenças do vazio” (BERARDI, 2010). Neste ponto, partimos de uma série de análises (DELEUZE, 1999; BAUDRILLARD, 1991; HARDT; NEGRI, 2002; BERARDI, 2010) que estimam que as transformações sociais das últimas décadas estão diretamente ligadas ao desenvolvimento e à evolução da tecnologia – e, em particular, ao efeito da informatização da produção que ocorre neste período e à transformação das formas de comunicação que acontece paralelamente. Segundo esses autores, esse processo de mudança tem sido impulsionado por um conjunto de lutas que, ao longo dos anos 1960 e 1970, se opuseram à ação das instituições disciplinares que ainda regem a vida social (lutas em que o aspecto comunicativo desempenhou um papel essencial). No entanto, essa mudança afeta e aguça o ordenamento biopolítico de nossas sociedades, uma vez que incorpora as demandas daquela série de lutas, por certo, mas o faz, novamente, em uma relação de dominação. Pois bem, segundo Berardi, as “doenças do vazio” constituem uma sequência lógica e funcionam como mais um elemento desta nova ordem. Com efeito, a desregulamentação da esfera laboral vem acompanhada por um processo de deslocalização e transformação das formas de trabalho (que se torna sobretudo um trabalho “imaterial” ou “cognitivo”, sobre o qual recaem processos de flexibilização e fraturação que aumentam o número de horas trabalhadas e o tempo que passamos na frente de uma tela, além de requerer um maior grau de especificidade, de se converter em um meio para a construção da nossa identidade e de exigir conseqüentemente um maior investimento da libido nele, etc.), e o desenvolvimento de novas tecnologias de informação e comunicação (sobretudo a partir dos anos 90, com a popularização da Internet e o aumento do fluxo de informação ou fluxo “info-nervoso” a que estamos

expostos). Os dois fenômenos, a desregulamentação laboral e o desenvolvimento das TICs, que são as consequências da evolução da tecnologia e da informatização da produção, constituem um terreno ideal para o surgimento de “novos sintomas” psíquicos ou “doenças do vazio” (BERARDI, 2010) – e mesmo, talvez, para outras doenças, caso Baudrillard esteja correto quando afirma que a “comunicação generalizada e a superinformação” (que ele chama de “violência comunicacional”) “ameaça todas as defesas humanas” (BAUDRILLARD, 1991, p. 82).

As conclusões que emergem do terceiro bloco mencionado também apontam para a relação que poderia estar se estabelecendo entre nossas formas de vida e nossas formas de doença, chamando a atenção, especificamente, sobre o lugar que a doença ocupa na e para a manutenção da ordem biopolítica existente. Dado que a quantidade de pessoas afetadas por doenças de origem viral ou outras como câncer ou depressão está cada vez mais alta, e que os efeitos associados a essas patologias, bem como outros sintomas ou outros tipos de conflitos de época (efeitos como o estresse, a ansiedade, o pânico, o sentimento de insegurança, a insônia crônica, etc.), são cada vez mais visíveis, o biopoder atual deve se configurar como um poder do tipo “imunológico” ou “terapêutico” (ESPOSITO, 2005, 2009a; LÓPEZ PETIT, 2009). No primeiro caso, enfatiza-se a necessidade de “proteção” (de “imunidade”) que, dado o contexto crítico que se desenha, toda vida exigiria e, conseqüentemente, a ideia é de oferecer a toda população e a cada indivíduo os mecanismos adequados para tal proteção (a fim de ser imunizado contra o outro e contra os demais).

No segundo caso, de forma complementar a esta primeira ideia, parte-se de uma situação em que o dano à vida já é um fato comprovado e em que, portanto, o indivíduo necessitaria de uma “terapia”, para controlar ou revertê-lo – terapia que apenas o (bio) poder seria capaz de fornecer. Em ambos os casos, através dos procedimentos de um poder e do outro (procedimentos nos quais

o discurso e a prática médica podem intervir de forma destacada), é colocado em ação um dispositivo de individualização que visa, em última instância, reforçar a ordem das coisas atuais, em si já individualizantes – o que López Petit (2009) chama de “mobilização global”. Isso significa que as doenças dos indivíduos nas sociedades atuais não seriam tanto um impedimento à preservação dessa ordem, mas um meio ideal de reproduzi-la. Para isso, bastaria dosar a sensação de desproteção, o nível de danos ao organismo e a taxa de incidência dessas doenças: para que, por um lado, nenhuma dessas circunstâncias adquirisse um patamar excessivo, isto é, um patamar que impediria o indivíduo ou uma determinada população de continuar a se mobilizar; e, por outro, para que não adquira um patamar muito baixo, que deixaria o indivíduo em condições de observar a dimensão social de seu desconforto e até de politizar esse desconforto. Ora, a existência de um limite de “vida mínima”, como lemos num romance de Pauls (2013, p. 112) implica, em si, que há também uma faixa de vida abaixo desse limite, faixa de vida à qual é conduzida (por abandono) um número cada vez maior de sujeitos, seja porque os danos infligidos são muito altos, seja porque o excesso de proteção (imunização, individualização) acabou impedindo o desenvolvimento da vida (ESPOSITO, 2005). As conclusões a que chegamos até aqui serão discutidas e postas à prova na próxima seção, na qual apresentaremos a análise de um *corpus* de textos literários contemporâneos.

O “SINTOMA SOCIAL”

O que descobrimos, em primeiro lugar, na primeira parte desta análise, é que a maior parte dos textos literários de nosso corpus de trabalho estavam em harmonia com o imaginário médico hegemônico. A doença apareceu nesses textos, em quase todos os casos, como relacionado ao conceito de doença elaborado pela biomedicina: a doença, aqui, era um problema que dependia

apenas do indivíduo doente (da sua fisiologia, da sua predisposição genética, ou eventualmente de sua psicologia), uma circunstância afinal perigosa, infeliz e contra a qual ele tinha que “lutar”.

Porém, aos poucos, em um número reduzido de textos, encontramos também outra imagem da doença: uma imagem que não se conformava com os paradigmas de explicação da biomedicina e que nos oferecia algumas chaves, acreditamos, para compreender esta “crise global de saúde” (GIL, 2011) – e até, em última instância, a maneira com a qual essa crise, como todas as crises, funciona como forma de governo (HARDT; NEGRI, 2002; TIQQUN; DELEUZE, 2012).

Em primeiro lugar, essa série de textos aponta para uma relação complexa - que se refere a condições de aparecimento e não a uma cadeia de causas e efeitos (BUTLER, 2006) – entre nossas patologias e nossas condições e modos de vida. A doença surge, nestes textos, como um “sintoma social”, ou seja, como formações que apontam (a partir do Real) para um funcionamento patológico das nossas sociedades e que revelam um fracasso, uma “impossibilidade”, na ordem social e simbólica contemporânea (ZIZEK, 2003; ARAUJO, 2009). Em consonância com os estudos de ecologia de doenças que se tornaram conhecidos no atual contexto de crise sanitária e que associam o surgimento da pandemia de COVID-19 às condições de vida – ecossistêmicas – do nosso presente (MALM, 2020; QUAMMEN, 2020; VV.AA, 2020a; 2020b; ROCHE *et al.*, 2020; LATINNE *et al.*, 2020; ALBERS *et al.*, 2020; JOHNSON *et al.*, 2019; LORENZO *et al.*, 2019), observamos, em textos como *As partículas elementares* (HOUELLEBECQ, 2002), *La trabajadora [A trabalhadora]* (NAVARRO, 2014), “Trazos oscuros sobre líneas borrosas” [Traços escuros sobre linhas embaçadas”] (DE STEFANO, 2009) e *Porno ficción [Porno ficção]* (DONCEL, 2011), que a depressão e o pânico podem ser lidos, também, como “novos sintomas sociais” (em uma fórmula que ligaria a denominação de “novos sintomas”,

proposta por Massimo Recalcati [2003] com a noção de “sintoma social” de Žizek) a partir de chaves diferentes.

Em primeiro lugar, a chave da adaptação social, numa leitura que certificaria que as práticas biopolíticas em curso (“imunes”, segundo Esposito; “terapêuticas”, segundo López Petit) estão cumprindo seu objetivo. A doença representaria, nestes textos, aquele “mínimo de vida” necessário do qual o indivíduo precisa para se inserir na “mobilização global”. O observamos em diferentes passagens de *Porno Ficción* e nos estágios iniciais da doença dos personagens Michel e Elisa, nos romances de Houellebecq e Navarro (respectivamente). A depressão é de fato o estado que permite a Michel e Elisa continuar trabalhando nas condições exigidas pelo mundo laboral, continuar consumindo, continuar aspirando a uma esfera de vida privada mais ou menos reconfortante (sem ansiedade, sem angústia financeira, sem altos e baixos emocionais, etc.) e, em suma, continuar a ficar isolados, separados do resto dos indivíduos, como diz Michel, por alguns “centímetros de vazio” (HOUELLEBECQ, 2002, p. 87). Em segundo lugar, a partir da chave da rejeição (ou dos significantes afins de deserção ou interrupção), a depressão pode ser lida como um “sintoma social”, na fase aguda da doença destes personagens e também do personagem Augusto, na história “Traços escuros sobre linhas embaçadas”. Com efeito, nesta fase, a doença, precipitada ou relacionada com quadros de pânico (como é o caso para Elisa ou Augusto), dificilmente permite que o sujeito se mantenha ativo e, portanto, impede que o sujeito se integre na “mobilização global”. As “doenças do vazio”, assim, poderiam estar funcionando – o que reconhece Elisa – como uma forma de “resistência” paradoxal (FOUCAULT, 1979) às práticas biopolíticas contemporâneas. Nas palavras de Tiqqun, o “desejo de não viver” (de não “se mobilizar”, não produzir, etc.) dos personagens “é tudo o que suas forças podem opor a um poder que pretende fazê-los viver” (“se mobilizar”, produzir, etc.) (TIQQUN, 2000, p. 30).

Por outro lado, constatamos também que a possibilidade de o câncer constituir um “sintoma social” é explorada em diferentes textos literários – em todos os casos, para esta doença, a partir da chave da rejeição, da interrupção ou do abandono das formas de vida das sociedades atuais. Assim, em *Inmediatamente después [Inmediatamente a seguir]* de Eva Fernández, a voz narrativa que pontua a ficção em itálico afirma que a personagem de Miguel “faz uso” “de esse câncer comum que nos esgota nas sociedades industriais” (FERNÁNDEZ, 2008, p. 136); o Denis, na história homônima de Echavarren, descreve seu tumor cancerígeno como “um tumor patológico que diz algo sobre [suas] condições de vida” (ECHAVARREN, 2009, p. 166). Nesses textos são iluminados, em particular, as formas de trabalho assim como, novamente, os fatores ambientais e as condições que poderiam estar na origem da “propagação do câncer” (HARVEY, 2014, p. 248) que se estende em nossas sociedades. Essa relação, que não se desenvolve na mesma dimensão do que nos textos literários que tratam da dimensão social da depressão, se prolonga, no entanto, em dois romances de outros importantes autores europeus contemporâneos, *Gomorra [Gomorra]*, de Roberto Saviano (2008), e *Son of a bitch [Filho da puta]*, de George Tabori (2003), que da mesma maneira se referem (respectivamente) à contaminação ambiental (especificamente, à produção de resíduos industriais) e inclusive ao ambiente comunicativo (associado sobretudo às formas de trabalho cognitivo), fenômenos que aparecem como duas condições possíveis para o surgimento maciço de cânceres nas sociedades atuais. Em todos os casos, os corpos apresentados aqui não são apenas “corpos em crise”. Na medida em que a doença aparece como um “sintoma social”, esses corpos também são, ao mesmo tempo, “corpos críticos”: isto é, corpos que realizam, ou, talvez, que *encarnam* uma crítica radical de nossos modos de vida.

BIOMEDICINA E BIOPODER

No entanto, as maneiras com as quais, como sociedades, lidamos com essas doenças, ignoram radicalmente a relação, tematizada pelos textos literários, entre essas doenças e nossos modos de vida. No contexto atual de expansão maciça do câncer e de “doenças do vazio” (ou de crescimento de outras doenças, como as doenças autoimunes ou “raras”), o biopoder opõe um sistema médico que, há dois séculos e definitivamente, reduz as doenças a um funcionamento defeituoso de um organismo ou de uma psique individual (FOUCAULT, 1979, 2007). Desse modo, as condições e as formas de vida que atuam como marco da vida do indivíduo doente (e que os textos indicam como condições para o surgimento da doença) são lançadas fora do âmbito de preocupação da prática médica (“não se encontram”, como afirma um personagem de *En la orilla* [*Na margem*], “como se encontra o coração, o fígado e o baço ao abrir um cadáver”) e, conseqüentemente, é impossível intervir sobre eles (“estão fora do alcance dos bisturis”) (CHIRBES, 2014, p. 135). É o que vemos, também, quando os governos “confiam” na solução farmacológica (a vacina) ou na “responsabilidade individual” para “vencer” a COVID-19, e não se preocupem pelas condições – pelos danos – dos ecossistemas. Portanto, embora a biomedicina, como modelo médico hegemônico, às vezes consiga curar nossas doenças, superar nossos sintomas; ainda que às vezes consiga “nos fazer viver”, ela, em absoluto, não se modifica, mas reforça, por isso mesmo, o ordenamento biopolítico de nossas sociedades. A biomedicina nos trata como indivíduos e como tal nos cura (nem sempre): para que possamos viver novamente como indivíduos em nossas sociedades neoliberais. Ou dito de outra forma: a onipresença da biomedicina em nossas vidas não nos protege do estado atual de abandono na situação de doença (AGAMBEN, 2003; BERARDI, 2010), mas simplesmente o regulamenta.

Acreditamos que os textos literários que analisamos dão conta dos diferentes modos através dos quais a biomedicina realiza esse processo regulatório e, portanto, participa do funcionamento biopolítico de nossas sociedades – modos que podemos delimitar sob o amparo das fórmulas propostas por Ivan Illich (1975) e Roberto Esposito (2005): a “medicalização” e a “proteção negativa” da vida. Em primeiro lugar, os textos nos informam que a função biopolítica que a biomedicina exerce hoje pode ser atualizada tanto antes quanto depois de um diagnóstico de doença. Antes, com base em três procedimentos básicos: o apelo ao consumo massivo de remédios (que atuam sobre os sintomas, estados ou situações que não devemos considerar como patológicos e que na verdade se denominam “não-doenças” na perspectiva da sociologia da saúde), a expropriação da experiência (através de um minucioso processo de “desfamiliarização de nossa fisiologia” (TIQQUN, 2012, p. 162), transformando todas as formas de dor ou de desconforto físico em um problema técnico que ela mesma deve resolver) e o controle da indisposição (como dissemos antes, para que incômodo oscile dentro dos limites adequados, aqueles que permitem ao indivíduo permanecer mobilizado e que ao mesmo tempo o impedem de politizar a situação). Esses procedimentos médicos colonizam nossas vidas de tal forma que em diferentes textos de nosso corpus literário nosso mundo é qualificado como um “Mundo Hospital” (MANZINI, 2011, p. 43). Nele, fica evidente, sobretudo nesta fase anterior ao diagnóstico, que as atuais “tecnologias políticas” são complementadas por um conjunto de “tecnologias subjetivas” (AGAMBEN, 2003, p. 15) ou “tecnologias do eu” (FOUCAULT, 1990, p. 48) que coincidem com elas e que se expressam na demanda de medicamentos feita pelo próprio sujeito, no desejo de suprimir qualquer forma de dor ou na própria maneira de lidar com o desconforto (o que uma personagem de *Impuesto a la carne* define como o fato de “estar” “hospitalizadas em um setor de nós próprias”) (ELTIT, 2010, p. 127). Após o diagnóstico, a

biomedicina cumpriria uma função biopolítica a partir, igualmente, de três procedimentos: a individualização de nossas doenças (visto que a dimensão social da doença nunca é incluída no diagnóstico). Isso pudemos observá-lo de maneira especial, crítica, nos textos de Gopegui [2014] ou Fernández [2008]), a produção de danos clínicos (entre os quais se destaca a redução do sujeito doente a uma mera matéria biológica, em processos de reificação, animalização ou despersonalização, como se vê nos textos de Chirbes [2014], Neuman [2012] ou Pauls [2013]) e o bloqueio da nossa capacidade de auto-assistência (o que nos torna dependentes da prática médica e que reforça a dificuldade que temos em fazer da nossa doença uma experiência responsável e comum, aspectos que podem ser observados na leitura de *D'autres vies que la mienne* [*Outras vidas que não a minha*] [CARRÈRE, 2011] ou “What the Cystoscope Said” [“O que disse a cistoscopia”] [BROYARD, 2013]).

ACONTECIMENTO E EXPERIÊNCIA DE DOENÇA

De qualquer forma, apesar da intervenção do sistema médico – tanto em relação à prática como no que diz respeito aos efeitos do seu discurso –, sabemos, também graças aos textos literários, que é possível elaborar uma experiência da doença que questiona e vai além do conceito que esse sistema impõe para tal experiência. Em particular, a análise da poética da doença que realizamos nos permite reconhecer o caráter de “acontecimento” e, de fato, de “experiência” que as nossas doenças podem apresentar antes de serem assimiladas e reduzidas a uma anormalidade fisiológica pelo discurso e pela prática da biomedicina (antes que se convertam em “eventos médicos”, para retomar as palavras de Bruno em *Les particules élémentaires*) (HOUELLEBECQ, 2002, p. 186). Tanto o caráter de evento quanto a dimensão de experiência de uma determinada doença são perfeitamente compatíveis com a ideia da doença como um “sintoma social”.

O caráter de acontecimento da doença costuma estar relacionado, nos textos do nosso corpus, com o momento da comunicação do diagnóstico da doença. É, de fato, a reação que o conhecimento do diagnóstico provoca nos sujeitos em textos como os de Broyard (2013), Nancy (2006b) ou Barrera Tyszka (2006), o que nos permite verificar que a doença pode ser entendida como um “acontecimento”, segundo uma série de teorias que giram em torno deste conceito e que foram elaboradas nas últimas quatro décadas por filósofos como Michel Foucault (1992), Gilles Deleuze (2012), Alain Badiou (2000) ou Jacques Derrida (1999, 2011). A correspondência entre as figurações literárias da doença e o conceito de acontecimento se articula a partir de três características fundamentais: sua “materialidade” (“é no nível da materialidade”, escreveu Foucault, “que [o acontecimento] sempre faz efeito e, como é efetivo, tem o seu lugar, e consiste na relação, na coexistência, na dispersão, na intersecção, na acumulação, na seleção dos elementos materiais”) (1992, p. 47); a sua “incalculabilidade” (característica que foi, sobretudo, posta em evidência por Derrida, e que Foucault ou Garcés matizaram; pois estes últimos reconhecem que talvez não seja possível calcular com total precisão a irrupção de um evento, mas insistem que esse evento pode ser previsto, aproximativamente, tomando em conta suas condições de surgimento) (GARCÉS, 2013; FOUCAULT, 1992; DERRIDA, 1999, 2011); e, por fim, sua capacidade em alterar o contexto e a vida dentro das circunstâncias em que vai se materializar (isso supõe que o indivíduo está exposto a uma situação cuja natureza desconhece, e à qual está radicalmente vulnerável). Diante de um acontecimento assim definido, o sujeito pode reagir de duas maneiras diferentes: “ele pode se recusar ao acontecimento”, como afirma um personagem de uma coleção de poemas de Maillard (2004, p. 57), ou seja, pode deixar que os dispositivos que o protegem do acontecimento façam seu trabalho e o insiram em um horizonte de sentido conhecido, no

qual pode tratar dele a partir de algumas referências anteriores. No caso da doença, isso significaria deixar o discurso e a prática médica conjurar sua dimensão de acontecimento e reduzi-la a uma anormalidade fisiológica; ou, ao contrário, é possível abrir-se a ela, também à doença como evento, e ser “fiel” a ela, como diria Badiou (2000), para construir, a partir dessa situação de não saber onde nos leva sua irrupção, uma experiência genuína e responsável – se falamos de uma doença, muito além das referências biomédicas pré-estabelecidas.

A dimensão de experiência da doença aparece aqui, portanto, intimamente ligada à noção de acontecimento – como, de resto, isso sobressai na análise dos textos de Liffschitz (2003, 2009) sobre uma experiência de câncer e de Maillard (2007, 2010, 2015) sobre uma experiência não patológica do “vazio”. Aqui notamos que, no processo de fidelidade ao acontecimento da doença e no processo de elaboração da experiência, o sujeito deve inventar uma nova forma de se relacionar com sua situação de vida (que havia sido fraturada com o aparecimento da doença) e que é isso que lhe permite, de alguma forma, tornar-se um “novo sujeito” (ALEMÁN, 2012, p. 55). Nesse processo, que não deixa de ser um processo de “autossujeitização” ou de “sujeitização de si” (de “cuidado de si”, diria Foucault) (1987), o sujeito pode se colocar em uma posição de resistência frente aos processos de produção de subjetividade (de saber sobre o sujeito: de individuação) dos dispositivos biopolíticos atuais. De fato, em última instância, esse processo pode até mesmo, como indicam os textos de Liffschitz e Maillard, tornar-se um processo de “des-sujeitização” a partir do qual esse “novo sujeito” é tão radicalmente “novo” que ele nem consegue se reconhecer propriamente – se reconhecer como um indivíduo. É claro, portanto, que a noção de experiência que colocamos em jogo neste momento não corresponde à noção de que trata a fenomenologia (que precisa desse indivíduo). Pelo contrário, a noção de que aqui nos servimos se assemelha mais

à ideia de uma “experiência-limite”, tal como entendida por Foucault: isto é, uma experiência que implica ao mesmo tempo um “máximo de intensidade” e uma “impossibilidade”; e que acaba por “arrancar o sujeito de si mesmo” (MOREY, 1999, p. 145).

UMA LÍNGUA COMUM

Os textos literários de nosso *corpus* nos dizem, portanto, que podemos impugnar a noção de indivíduo quando a olhamos a partir da “experiência-limite” de uma doença. Essa noção que, de fato, decorre de um conceito de doença (biomédica), impede, em muitos casos, que possamos devolver à doença a dimensão da experiência. Este é o círculo que se rompe nos textos que analisamos na última fase de nossa pesquisa.

Neles estamos realmente testemunhando um processo de criação de experiência em cuja última fase o sujeito conseguiu ou foi finalmente “arrancado de si mesmo” – tendo experimentado um processo de “dissolução” –, de tal modo que se encontra em uma situação que o abre ou o dispõe a “ser com” os outros, a “ser-em-comum” (NANCY, 2001), de formas diversas, mas sempre em oposição ao imaginário (bio)político da imunidade. Como sabemos graças a Esposito, se estabelece uma relação de oposição entre os conceitos de comunidade e imunidade, partindo da raiz etimológica que compartilham – o termo grego *munus*, que alude a um dever de doação sem que, no entanto, implique ou esteja organizado em torno da ideia de lucro. Na medida em que o *munus* só se cumpre no ato de dar, isso implica, ao contrário, uma “perda”. Esta relação de oposição, portanto, se configura da seguinte forma: enquanto a *communitas* se refere às formações que são articuladas a partir do *munus* (formações então definidas por uma “perda” e, conseqüentemente, nunca terminadas), a *immunitas* evoca os processos em que o *munus* (aquele dever recíproco e inacabado de doação) é negado, conforme indicado pelo prefixo

“in-” (ESPOSITO, 2005, p. 26). A conclusão a que chegamos nesta seção poderia ser formulada, desta forma, nos seguintes termos: a doença constitui um espaço particularmente propício para a atualização de formas concretas de “ser-em-comum” e, portanto, se revela como uma experiência que nos dá as chaves para que possamos ensaiar outras formas de “ser-em-comum” em outros espaços, que não necessariamente passam por ela (mas que a tomam sempre em conta).

A “dissolução” do indivíduo, que funciona nas poéticas da doença que escolhemos como condição ou estado anterior à articulação das formas de “ser com” (NANCY, 2001) os outros, passa em primeiro lugar através de um processo de “correção” (BROYARD, 2013) ou “desaparecimento do eu” (MERUANE, 2012; PUGA, 2004; MAILLARD, 2007 e 2010); um “eu” que era considerado antes da doença, pelo sujeito agora doente, como um “eu” forte e perfeitamente definido. Este processo de “correção” ou “desaparecimento do eu” está diretamente vinculado, na maior parte de nossos textos, ao reconhecimento da vulnerabilidade que nos constitui como seres humanos e da dependência do outro que essa vulnerabilidade supõe. Partindo do reconhecimento dessa “vulnerabilidade comum” e da “interdependência” (BUTLER, 2006) – reconhecimento então que é promovido pela doença –, é fácil compreender que, em nossos textos, as formas de “ser-em-comum” mais representadas, mais captadas em relação à própria doença, sejam aquelas que se configuram por meio das práticas de cuidado. Os textos indicam, de fato, que, nestes casos, os cuidados não recaem única e obrigatoriamente sobre o paciente (embora este seja, logicamente, o destinatário privilegiado desses cuidados). Podemos perceber nesses textos que costuma haver, em qualquer situação de doença, um conjunto mais amplo de sujeitos afetados por ela, que efetivamente também se beneficiam da circulação dos cuidados que ela ativa – é o que Esposito descreve como um “cuidado-em-comum” (ESPOSITO, 2009b, p. 43).

Ora, que o cuidado constitua o meio mais frequente (ou mesmo indispensável) para concretizar as formas concretas de “ser-em-comum”, não significa que todas as formas de “ser-em-comum” sejam reduzidas a ele (embora de fato passem por ele). Nos textos literários encontramos exemplos suficientes para fazer essa afirmação: um deles é fornecido por Gabriela Liffschitz, que nos retratos e textos de *Efectos colaterales* [*Efeitos colaterais*] mostra como quem aparece e quem fala neles é capaz de ir além de si mesma, de “exceder-se”, de “confundir-se” com outros corpos pelo contato, superando as precauções constantemente solicitadas pelos discursos imunológicos, e graças ao estado em que sua pele estava (“macia”, “exposta” “como nunca antes”, “adaptada ao toque”) após vários ciclos de tratamento quimioterápico (LIFFSCHITZ, 2003). Sem dúvida foi capaz disso, também, depois de ter construído uma postura que lhe permitia se relacionar com os aspectos mais problemáticos do câncer (como a queda de cabelo ou dos pelos devido à quimioterapia), tudo isso de uma forma bem distinta do que é registrado pelos discursos hegemônicos sobre a doença.

Na última fase de nossa análise, constatamos que os textos literários com os quais trabalhamos dão conta dos processos de dissolução do indivíduo relacionados a uma experiência de doença não apenas por meio da história desse processo ou de seus efeitos, mas também por meio de estratégias estritamente formais. Em primeiro lugar, através de uma série de poéticas do “impessoal” em que o sujeito doente, tomando a palavra, se desprende ou por alguma razão foi desprendido de seus traços “pessoais” – isto é, “individuais”, dadas as ligações entre as categorias de “pessoa” e “indivíduo”, como apontou Roberto Esposito (2009a). Embora as estratégias utilizadas neste ponto por essas poéticas sejam múltiplas (a encenação de uma voz narrativa no “singular plural”, como diria Nancy (2006), em *Inmediatamente después*; ou de um eu que não diferencia o próprio do impróprio e acaba deixando

de ser tal, de ser um “eu”, em *Porno Ficción*), há uma delas que adquire uma relevância particular: a utilização de um narrador ou de um sujeito lírico “qualquer” que fale na “terceira pessoa” – ou, se seguirmos Benveniste (1997) e como afirma um personagem em *Hablar solos [Falar sozinhos]*, romance de Neuman: uma “voz sem pessoa” (NEUMAN, 2012, p. 138). Essa relevância se dá pelo contraste que se gera entre, por um lado, o uso da terceira pessoa e, por outro, a tendência hegemônica dos pacientes a “reforçar”, mesmo assim, o “ponto de vista da primeira pessoa”, justamente por causa do “descentramento do eu” que experimentam como “parte do dano” infligido pela doença. Embora esta última opção possa ser compreensível (a forma narrativa nesses casos visa a “compensar” a “ferida narcísica” que se abriu no paciente), não deixa de “reforçar” também a ideia de indivíduo. Como Butler aponta, apenas a “capacidade” de nos narrarmos na terceira pessoa “pode nos servir” para “começar a construir uma política diferente a partir de novas bases” (BUTLER, 2006, p. 32): isto é, fora da ideia do indivíduo. Tanto em *Hilos [Fios]* quanto em *Filosofía en los días críticos [Filosofia nos dias críticos]*, de Chantal Maillard, como em *Efectos colaterales* ou *Un final feliz [Um final feliz]*, de Gabriela Liffschitz, o uso da terceira pessoa é causado por uma experiência de doença e/ou mal-estar. Em todos esses textos, a doença ou o mal-estar deixam de ser pessoais (individuais) e se apresentam como a doença ou o mal-estar de “qualquer um”. Em outras palavras, como diria López Petit (2009, 2014), são politizados.

Em segundo lugar, o desaparecimento do indivíduo se materializa na forma de muitos outros textos literários por meio da irrupção de uma “linguagem” específica, a “linguagem” dos doentes, que na verdade está “fora da linguagem” (AGAMBEN, 1996, p. 65) e que da mesma forma remete - que torna “audível”, segundo Deleuze (1996, p. 170) - a uma dimensão impessoal neles. O indivíduo, a pessoa, não se dissolve, nesses casos, em relação ao

lugar de onde se enuncia (como acontecia para as vozes que falavam na terceira pessoa), mas em relação ao que é “enunciado” – mesmo que falar aqui de enunciação não seja pertinente. Com efeito, o que a garganta do doente emite em certas passagens de alguns textos literários do nosso *corpus* não são precisamente “palavras”, e nem “expressam” alguma “ideia” (tal é o significado de “enunciar”, segundo o Dicionário da Real Academia Espanhola). São, ao contrário, fonações ou “elevações sonoras” (NANCY, 2007, p. 56), associadas ao animal (uivos, ganidos, gemidos, bramidos etc.) que o sujeito emite num dado momento da sua experiência de doença. Assistimos, então, a um “devir animal da linguagem” que dá conta, de fato, de um “devir animal” do sujeito.

Essa figura, que é capaz de sintetizar as teorias sobre o “impessoal” que Deleuze desenvolveu ao longo de sua obra, não alude, entretanto, à perda dos traços pessoais de um determinado sujeito em favor da emergência de certos traços animais. O “devir animal” não é tanto sobre o “animal” em si, mas se trata, sim, do “devir” de “uma vida” que se indiferencia de tudo o que está em volta dela; isto é, esse devir apontaria para a capacidade do animal de indiferenciar-se em relação ao ambiente em que vive (DELEUZE, 2002, 2007). Como no caso de Almudena Lorente (em *Lo real [O real]*) e já numa fase crítica da sua doença:

um ser sem linguagem articulada, uma espécie de pássaro, um bebê, uma garganta emitindo de forma audível o som com o qual os golfinhos ou as baleias se comunicam, e a baleia se enredava com o pássaro, o pássaro com o golfinho, o golfinho com o bebê. Foram cinco minutos – os da emissão daquele som – de uma beatitude diurna..., a beatitude desordenada de quem dormiu ao céu aberto e no despertar se misturam as folhas molhadas, o ruído das asas na folhagem, um animal que cruza veloz. (GOPEGUI, 2001, p. 362).

Neste texto, mas também em *Piel roja* [*Pele vermelha*] de Juan Gracia Armendáriz (2012), ou em “Tres personas distintas. ¿Alguna verdadera?” [“Três pessoas distintas. Uma delas verdadeira?”], de Margo Glantz (2009), o “devir animal”, o “devir de uma vida” impossibilita e invalida a distinção entre o animal e o humano, o *bios* e o *zoé*, o corpo e a mente, o vivo e o falante, o natural e o cultural, o individual e o coletivo, etc., e portanto deixa o biopoder sem um alvo sobre o qual se aplicar: sem o alvo (o corpo de um indivíduo) sobre o qual uma decisão sobre a vida é tomada. Como afirma o narrador de “Lo que dijo la cistoscopia”, “seu corpo”, o corpo do doente, de todos os doentes destes textos, “se convertera em uma língua” (BROYARD, 2013, p. 152). Uma língua que, conseqüentemente, não identifica e não pertence a ninguém. Uma língua, destarte, de um corpo (em) comum.

Capítulo traduzido por François Weigel.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio, *La comunidad que viene*, Valencia, Pre-Textos, 1996.

AGAMBEN, Giorgio, *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Valencia, Pre-Textos, 2003.

ALBERS, Heidi J. *et al.*, «Disease risk from human–environment interactions: environment and development economics for joint conservation-health policy», *Environmental and Resource Economics*, 76 – 4, 2020, pp. 929-944.

ALEMÁN, Jorge, *Soledad: común. Políticas en Lacan*, Madrid, Clave Intelectual, 2012.

ARAUJO, Kathya, «Depresión: síntoma y lazo social», en Wolfgang Bongers y Tanja Olbrich (comps.), *Literatura, cultura, enfermedad*, Buenos Aires, Paidós, 2009, pp. 191-211.

BADIOU, Alain, *El ser y el acontecimiento*, Buenos Aires, Manantial, 2000.

BARRERA TYSZKA, Alberto, *La enfermedad*, Barcelona, Anagrama, 2006.

BAUDRILLARD, Jean, *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*, Barcelona, Anagrama, 1991.

BAUMAN, Zigmunt, *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias*, Barcelona, Paidós, 2005.

BAUMAN, Zigmunt, *Modernidad y Holocausto*, Madrid, Sequitur, 2006.

BENVENISTE, Émile, *Problemas de lingüística general*, Madrid, Siglo XXI, 1997.

BERARDI, Franco, *Generación post-alfa: patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2010.

BROYARD, Anatole, *Ebrio de enfermedad*, Segovia, La Uña Rota, 2013.

BUTLER, Judith, *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*, Madrid, Cátedra, 2001.

BUTLER, Judith, *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, Buenos Aires, Paidós, 2006.

CARRÈRE, Emmanuel, *De vidas ajenas*, Barcelona, Anagrama, 2011.

CHIRBES, Rafael, *En la orilla*, Barcelona, Anagrama, 2014.

COMELLES, Josep M.^a y Ángel MARTÍNEZ, *Enfermedad, cultura y sociedad*, Madrid, Eudema, 1993.

DE SOUSA SANTOS, Boaventura, *Un discurs sobre les ciències. Introducció a una ciència postmoderna*, Valencia, Edicions del Crec i Denes Editorial, 2003.

DE STEFANO, Victoria, «Trazos oscuros sobre líneas borrosas», en Javier Guerrero y Nathalie Bouzaglo (comps.), *Excesos del cuerpo. Ficciones de contagio y enfermedad en América Latina*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009.

DELEUZE, Gilles, *Crítica y clínica*, Barcelona, Anagrama, 1996.

DELEUZE, Gilles, «La inmanencia: una vida...», en Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez (comps.), *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*, Buenos Aires, Paidós, 2007, pp. 35-40.

DELEUZE, Gilles, «Post-scriptum sobre las sociedades de control», en *Conversaciones*, Valencia, Pre-Textos, 1999. Disponible en línea: <http://www.oei.org.ar/edumedia/pdfs/T10_Docu1_Conversaciones_Deleuze.pdf>. Fecha de consulta: 18/02/2012.

DELEUZE, Gilles, *Lógica del sentido*. Disponible en línea: <<http://www.philosophia.cl/biblioteca/Deleuze/L%F3gica%20del%20sentido.pdf>>. Fecha de consulta: 25/03/2012.

DERRIDA, Jacques, *No escribo sin luz artificial*, Valladolid, Cuatro Ediciones, 1999.

DERRIDA, Jacques, «Cierta posibilidad imposible de decir el acontecimiento». Disponible en línea: <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/decir_el_acontecimiento.htm>. Fecha de consulta: 12/02/2011.

DESCARTES, René, *El tratado del hombre*, Madrid, Alianza, 1990.

DESCARTES, René, *Discurso del método*, Bibliotecas Virtuales. Disponible en línea: <<http://www.bibliotecasvirtuales.com/biblioteca/otrosautoresdelaliteraturauniversal/Descartes/DiscursoDelMetodo.asp>>. Fecha de consulta: 8/10/2012.

DONCEL, Diego, *Porno ficción*, Barcelona, DVD Ediciones, 2011.

ECHAVARREN, Roberto, «Denis», en Javier Guerrero y Nathalie Bouzaglo (comps.), *Excesos del cuerpo. Ficciones de contagio y enfermedad en América Latina*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009.

ELTIT, Diamela, *Impuesto a la carne*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010.

ESPOSITO, Roberto, *Immunitas. Protección y negación de la vida*, Amorrortu, Buenos Aires, 2005.

ESPOSITO, Roberto, *Tercera persona. Política de la vida y filosofía de lo impersonal*, Amorrortu, Buenos Aires, 2009a.

ESPOSITO, Roberto, *Comunidad, inmunidad y biopolítica*, Barcelona, Herder, 2009b.

FERNÁNDEZ, Eva, *Inmediatamente después*, Barcelona, Caballo de Troya, 2008.

FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Madrid, Siglo XXI, 1968.

FOUCAULT, Michel, *Enfermedad mental y personalidad*, Buenos Aires, Paidós, 1979.

FOUCAULT, Michel, *Microfísica del poder*, Madrid, La Piqueta, 1980.

FOUCAULT, Michel, *La hermenéutica del sujeto*, Madrid, La Piqueta, 1987.

FOUCAULT, Michel, *Tecnologías del yo y otros textos afines*, Barcelona, Paidós / I.C.E.-U.A.B., 1990.

FOUCAULT, Michel, *El orden del discurso*, Buenos Aires, Tusquets, 1992.

FOUCAULT, Michel, *Vigilar y castigar*, Madrid, Siglo XXI, 1994.

FOUCAULT, Michel, *Seguridad, Territorio, Población*, Buenos Aires, FCE, 2006.

FOUCAULT, Michel, *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*, Madrid, Siglo XXI, 2007.

FOUCAULT, Michel, «La vida: la experiencia y la ciencia», en Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez (comps.), *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*, Buenos Aires, Paidós, 2007, pp. 41-57.

FOUCAULT, Michel, *Nacimiento de la biopolítica*, Buenos Aires, FCE, 2008.

FOUCAULT, Michel, *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*, Madrid, Siglo XXI, 2012.

GARCÉS, Marina, *Un mundo común*, Barcelona, Edicions Bellaterra, 2013.

GIL, Silvia L., «Vidas precarias y la crisis global de la salud», en *Diagonal Periódico*, 7 de noviembre de 2011. Disponible en línea: <<http://www.diagonalperiodico.net/cuerpo/vidas-precarias-y-la-crisis-global-la-salud.html>>. Fecha de consulta: 8/11/2011.

GLANTZ, Margo, «Tres personas distintas. ¿Alguna verdadera?», en Javier Guerrero y Nathalie Bouzaglo (comps.), *Excesos del cuerpo. Ficciones de contagio y enfermedad en América Latina*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009.

GOPEGUI, Belén, «El plural no escrito», en *Diagonal Periódico*, 28 de mayo de 2014. Disponible en línea: <<https://www.diagonalperiodico.net/culturas/22929-plural-no-escrito.html>>. Fecha de consulta: 31/04/2015.

GOPEGUI, Belén, *Lo real*, Barcelona, Anagrama, 2001.

GRACIA ARMENDÁRIZ, Juan, *Piel Roja*, Madrid, Demipage, 2012.

HARAWAY, Donna, *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Madrid, Cátedra/Universidad de Valencia, 1995.

HARDT, Michael y Antonio NEGRI, *Imperio*, Barcelona, Paidós, 2002.

HARVEY, David, *Diecisiete contradicciones y el fin del capitalismo*, Madrid / Quito, Traficantes de sueños / IAEN-Instituto de Altos Estudios Nacionales del Ecuador, 2014.

HOUELLEBECQ, Michel, *Las partículas elementales*, Barcelona, Anagrama, 2002.

ILLICH, Ivan, *Némesis médica. La expropiación de la salud*, Barcelona, Barral, 1975.

JOHNSON, Erica E. *et al.*, «An ecological framework for modeling the geography of disease transmission», en *Trends in ecology & evolution*, 34 – 7, 2019, pp. 655-668.

LA METTRIE, Julián Offray de, *El hombre máquina. El arte de gozar*, Madrid, Valdemar, 2000.

LATINNE, Alice *et al.*, «Origin and cross-species transmission of bat coronaviruses in China», en *Nature Communications*, 11 – 1, 2020, pp. 1-15.

LE BRETON, David, *Antropología del cuerpo y la modernidad*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2002.

LIFFSCHITZ, Gabriela, *Efectos colaterales*, Buenos Aires, Norma, 2003.

LIFFSCHITZ, Gabriela, *Un final feliz (Relato sobre un análisis)*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009.

LÓPEZ PETIT, Santiago, *Hijos de la noche*, Barcelona, Edicions Bellaterra, 2014.

LÓPEZ PETIT, Santiago, *Breve tratado para atacar la realidad*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2009.

MAILLARD, Chantal, *Matar a Platón*, Barcelona, Tusquets, 2004.

MAILLARD, Chantal, *Hilos*, Barcelona, Tusquets, 2007.

MAILLARD, Chantal, *Filosofía en los días críticos. Diarios 1996-1998*, Valencia, Pre-Textos, 2010.

MAILLARD, Chantal, *La herida en la lengua*, Barcelona, Tusquets, 2015.

MALM, Andreas, *El murciélago y el capital. Coronavirus, cambio climático y guerra social*, Barcelona, Errata Naturae, 2020.

MANZINI, Silvia, *Hospital de Tigre. Bitácoras*, Buenos Aires, Eloísa Cartonera, 2011.

MARTÍNEZ, Miguel Ángel (2017), «Enfermedad, lenguaje y vida animal», en *452°F. Revista de Teoría de la literatura y Literatura Comparada*, «Literatura, imágenes y políticas de la vida», 17, 2017.

MERUANE, Lina, *Sangre en el ojo*, Barcelona, Caballo de Troya, 2012.

LORENZO, Consuelo *et al.*, «Enfermedades zoonóticas virales emergentes. Importancia ecológica y su evaluación en el sureste de México», en *Sociedad y ambiente*, 15, 2017, pp.131-146.

MOREY, Miguel, «Para una política de la experiencia (prólogo)», en Michel Foucault, *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales*, vol. I, Barcelona, Paidós, 1999, pp. 145-161.

NANCY, Jean-Luc, *La comunidad desobrada*, Madrid, Arena Libros, 2001.

NANCY, Jean-Luc, *Ser singular plural*, Madrid, Arena Libros, 2006a.

NANCY, Jean-Luc, *El intruso*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006b.

NANCY, Jean-Luc, *A la escucha*, Madrid, Amorrortu, 2007.

NAVARRO, Elvira, *La trabajadora*, Barcelona, Random House, 2014.

NEUMAN, Andrés, *Hablar solos*, Madrid, Alfaguara, 2012.

PAULS, Alan, *Historia del dinero*, Barcelona, Anagrama, 2013.

PUGA, María Luisa, *Diario del dolor*, México D. F., Alfaguara / Universidad del Claustro de Sor Juana/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004.

QAMMEN, David, *Contagio. La evolución de las pandemias*, Barcelona, Debate, 2020.

RECALCATI, Massimo, *Clínica del vacío. Anorexias, dependencias, psicosis*, Madrid, Editorial Síntesis, 2003.

ROCHE, Benjamin *et al.*, «Was the COVID-19 pandemic avoidable? A call for a “solution-oriented” approach in pathogen evolutionary ecology to prevent future outbreaks», en *Ecology letters*, 23 – 11, 2020, pp. 1557-1560.

SAVIANO, Roberto, *Gomorra: un viaje al imperio económico y al sueño de poder de la Camorra*, Madrid, Debate, 2008.

SLOTERDIJK, Peter, *Eurotaoísmo. Aportación a la crítica de la cinética política*, Barcelona, Seix Barral, 2001.

TABORI, George, *Son of a bitch. Roman eines Stadtneurotikers*, Berlin, Klaus Wagenbach, 2003.

TIQQUN, *Primeros materiales para una teoría de la Jovencita / Hombres máquina: modo de empleo*, Madrid, Acquarela / Antonio Machado Libros, 2012.

TIQQUN, *Teoría del Bloom*, Barcelona, Melusina, 2000.

TIQQUN; DELEUZE, Gilles *Contribución a la guerra en curso*, Madrid, Errata Naturae, 2012.

VV.AA, *Sopa de Wuhan. Pensamientos contemporáneos en tiempos de pandemias*, Aspo, 2020a.

VV.AA, *La fiebre. Pensamientos contemporáneos en tiempos de pandemias*, Aspo, 2020b.

ZIZEK, Slavoj, *El sublime objeto de la ideología*, México D.F., Siglo XXI, 2003.

Eu também vomitei: Victor Klemperer e a filologia no Terceiro Reich¹

Paulo Procopio de Araujo Ferraz (USP)

Victor Klemperer, filólogo alemão de origem judia, publicou, em 1947, um livro intitulado *LTI; a linguagem do Terceiro Reich* (KLEMPERER, 2009). O autor, contrariamente à maioria dos judeus da cidade de Dresden, não emigrou. Apesar de tudo, ele se considerava alemão. Em 11 de maio de 1942, escreveu em seu diário: “preciso agarrar-me a isto”: sou alemão, os outros são antialemães; preciso agarrar-me a isso; o espírito decide, não o sangue” (KLEMPERER, 1999, p. 457). Sobreviveu ao Holocausto graças a três fatores: Eva Klemperer, o acaso e a escrita. Eva Klemperer, considerada ariana pelos nazistas, nunca cogitou separar-se do marido. O fato de constituírem, no linguajar do regime, um casamento misto era, ao mesmo tempo, uma segurança limitada para ele (que escapou aos campos de concentração) e uma condenação para ela (que foi submetida à boa parte das violências destinadas à população de origem judaica). Em fevereiro de 1945, a deportação de Klemperer era dada como certa. No entanto, a cidade foi pesadamente bombardeada entre os dias 13 e 15 daquele mês. O casal sobreviveu e conseguiu escapar escondendo sua identidade

¹ Esse trabalho foi possível graças ao apoio da FAPESP

(KLEMPERER, 1999). O autor manteve, desde a sua juventude até os últimos anos de sua vida, um diário: “Naqueles anos, meu diário foi minha vara de equilibrista, sem a qual eu teria me arrebitado inúmeras vezes” (KLEMPERER, 2009, p. 48).

A *LTI*, sigla para *lingua tertii imperii* (língua do terceiro império), é o nome que deu ao conjunto de traços linguísticos que procurou analisar. Não se trata de um objeto qualquer. Ser afetado pela língua nazista é uma experiência que evoca um tipo de horror particular, que está presente em toda a escrita klemperiana. Para pensá-la, leremos alguns dos momentos em que a imagem da doença aparece associada à disseminação do nazismo. Em 25 de outubro de 1941, Klemperer escreveu em seu diário uma dúvida sobre as relações entre o povo alemão e a ideologia do governo. Seria esse movimento político uma “peste” que “ataca todos” ou uma “natureza intrinsecamente alemã” (KLEMPERER, 1999, p. 398). Essa alternativa, que joga com as imagens espaciais da interioridade e da exterioridade, apareceria todas as vezes em que a imagem da doença surgia em *LTI*.

Vejam, por exemplo, o momento em que Klemperer percebeu a gravidade das mudanças sociais que estavam ocorrendo. Ele qualifica a cena como o seu primeiro contato com a *LTI*. Em 1932, antes da ascensão de Hitler, o autor foi com sua mulher assistir ao filme expressionista *O anjo azul*, de Josef von Sternberg. Na época, os cinemas exibiam um noticiário semanal. Nesse noticiário, foram mostradas cenas de um desfile da marinha alemã em comemoração à batalha da Jutlândia². À frente, um tambor conduzia a parada, executando o passo de ganso:

O homem que marchava à frente apertava os dedos da mão esquerda bem espalmada no quadril e inclinava o corpo para o mesmo lado, em busca de equilíbrio,

2 Grande batalha naval ocorrida em 1916 entre o Reino Unido e a Alemanha.

apoiando-se nessa mão, enquanto o braço direito golpeava o ar com o bastão e a perna lançava a ponta da bota para o alto, como se tentasse alcançar o bastão. Pairava oblíquo no vazio, como um monumento sem pedestal, misteriosamente mantido ereto por uma convulsão que o esticava dos pés à cabeça. A apresentação não era um mero exercício, mas uma dança arcaica e uma marcha militar. O homem era, ao mesmo tempo, faquir e granadeiro. Na época, essa crispação e desarticulação convulsiva podia ser vista em esculturas expressionistas, podia ser ouvida em poesias, mas na vida nua e crua, como ela é, no realismo da cidade, seu impacto me atingiu com a força de uma novidade absoluta. Aos gritos, pessoas pressionavam para chegar bem perto da tropa. Os braços selvagemmente estendidos pareciam querer agarrar algo, e os olhos de um jovem, como duas labaredas, revelavam um estado de êxtase religioso. (KLEMPERER, 2009, p. 58-59).

A palavra “Tambor”, escrita em letra maiúscula no parágrafo anterior, é uma maneira de lembrar (por parte da tradutora, já que em alemão todos os substantivos são grafados com maiúsculas) que o próprio Hitler era, no início de sua carreira, conhecido por esse apelido: ele pretendia ser o tambor que conduziria a revolução conservadora. Klemperer descreve aqui, explicitamente, uma cena de fervor religioso. A comparação do tambor com um faquir estaria normalmente associada à palavra “contorção”, e não à “convulsão”. Esse exercício físico costuma ser visto como uma prova de domínio sobre o corpo. Sem dúvidas, o tambor procurava demonstrar sua forma física e sua disciplina excepcionais. Klemperer tem, no entanto, a impressão contrária: os movimentos descritos são “convulsivos”, frutos de uma “crispação e desarticulação”. A multidão estende os braços selvagemmente, como se perdesse o controle. Trata-se, na verdade, de uma demonstração de força que é também um caso de epilepsia coletiva.

As convulsões aparecem, no trecho citado, como um estado de êxtase que denota um descontrole dos músculos. De algum modo, os braços e as pernas daquelas pessoas ganharam autonomia, fazendo com que o autor testemunhasse uma experiência aterrorizante: aquilo que era familiar torna-se estranho. O que parecia perfeitamente conhecido, o que era habitual, domesticado, Irrompe em um desregramento repentino. Ao invés de mover-se coordenando organicamente os membros, os músculos agiam de maneira independente: a perna queria alcançar o bastão, como se tentasse rivalizar em altura e em função com os braços, enquanto a mão servia de apoio ao invés dos pés. Não havia mais um corpo propriamente dito: apenas uma multidão de partes movendo-se sem ordem nem destino.

Há um outro momento no qual a doença aparece em Klemperer como um objeto ao mesmo tempo estranho e familiar. O texto que citaremos apresenta-se como uma transcrição do diário. A comparação com os trechos do diário publicado, no entanto, mostra que os textos em *LTI* foram quase completamente reescritos. O episódio descrito não consta na data correspondente da versão brasileira dos diários (KLEMPERER, 1999, p. 48-49). A cena é relatada logo após a surpresa que o autor teria sentido pelos resultados das eleições de 1933, quando o governo anunciou uma vitória esmagadora³. Para descrever a sensação que Klemperer teria sentido ao ouvir a notícia, ele conta o seguinte episódio:

Não consigo parar de pensar em uma travessia que fizemos há 25 anos de Bornholm a Copenhague. Naquela noite, um temporal e o enjoo dominaram o ambiente no barco. Na manhã seguinte estávamos

3 Eleições ocorridas em 12 de novembro de 1933 para definir os novos membros do *Reichstag* e para referendar a decisão do governo de sair da Liga das Nações.

sentados no tombadilho, tomando sol, na expectativa do café. Aí, na ponta de um longo banco, uma menininha se levanta, se debruça no convés e vomita. Passado um segundo, a mãe, que estava sentada ao lado, também se levanta e vomita. Logo a seguir o homem que estava sentado ao lado dela faz o mesmo. Depois um rapaz, e depois... um movimento contínuo e rápido prosseguiu ao longo de todo o barco. Ninguém conseguiu evitar o vômito. Em nossa extremidade do banco ainda estávamos a salvo. Observávamos com interesse o que estava acontecendo, achávamos engraçado, havia quem fizesse gracinhas, até que o vômito se aproximou, o riso silenciou e a corrida ao convés também aconteceu do nosso lado. Eu analisava atentamente o que ocorria à minha volta e dentro de mim. Dizia a mim mesmo: existe uma observação objetiva, que conheço bem; tenho uma vontade firme e aguardo ansioso o café da manhã – nesse momento chega a minha vez na fileira, e a ânsia me pega da mesma forma que aos demais. (KLEMPERER, 2009, p. 87-88).

Klemperer, que, como todo cientista, gosta de adotar o papel de um observador imparcial, possui o mesmo corpo que seus vizinhos: nem sua força de vontade, nem sua capacidade de análise podem impedi-lo de vomitar. O vômito, movimento de dentro para fora, é contagioso: ele segue uma cadência exata, atinge os estômagos com a precisão de um relógio. Basta aguardar a sua vez, você também será afetado. A doença é perturbadora porque ela não toca apenas o outro, mas lembra que todos os nossos órgãos são iguais: a convulsão do Tambor é a convulsão de Klemperer, a ânsia da menininha é a ânsia de Klemperer. Assim como a epilepsia da marcha militar, o asco é algo que nasce nas entranhas e se projeta para fora. O movimento desenhado inicia-se, então, internamente: ele é um desarranjo intestinal, criado pelo próprio organismo. Contudo, há algo de ambíguo nessas duas cenas, pois elas descrevem gestos sociais. As doenças descritas só adquirem sentido na medida em que os

corpos se afetam. Todos participam de uma mesma corrente, na qual a enfermidade adquire um vulto ameaçador: o enjoo começa em uma menininha, que, com seu fraco organismo, não poderia mesmo resistir à ânsia de vômito. Da mesma forma, o Tambor é um indivíduo particularmente histérico, que, responsável pela convulsão da Alemanha, era ele mesmo um “fanático convulsivo”, que “só falava, ou melhor, gritava em convulsões” (KLEMPERER, 2009, p. 106). Mas a doença reforça-se, pula de corpo em corpo, e, apesar dos estúpidos gracejos, torna-se cada vez mais terrível, até por fim dominar mesmo aqueles que se julgavam imunes. A enfermidade é um corpo estranho, pois ela se origina no outro, mas é minha, pois são as minhas entranhas que se revoltam e me fazem vomitar.

A filologia era uma ciência que tirava suas conclusões exclusivamente da comparação dos textos com dados históricos e sociais da época. Era necessário pensar os objetos por si mesmos, e não a partir de teorias generalizantes. Tratava-se de uma ciência objetiva, uma vez que apenas os elementos materiais dos textos e os dados históricos estritamente ligados à sua produção importavam. Qualquer tentativa de abstrair a partir dos dados materiais era vista com suspeita. No início do século, no entanto, Karl Vossler, orientador de tese de Klemperer, propôs uma nova forma de tratar a disciplina. Seu método idealista pensava a língua como uma atividade criativa, no mesmo plano que as obras de arte. As línguas seriam dotadas, então, de uma estética própria, que evoluía de acordo com o espírito dos povos que as usavam (JURT, 2008, p. 27). Por exemplo, Vossler descreve a evolução do espírito francês como a conquista da racionalidade. A separação do indicativo, como modalidade apta a exprimir verdades objetivas, do subjuntivo, como forma de comunicar desejos e opiniões, realizada no século XVII, é, para Vossler, uma forma de estabelecer a supremacia dos julgamentos objetivos, separando-os claramente daquilo que depende apenas da percepção do sujeito (ESPAGNE, 2014).

O debate acirrou-se na Alemanha nos anos 20 e Klemperer foi identificado como um defensor da escola de Vossler. Assim, o autor busca estudar a literatura francesa para conhecer o caráter de seu povo. A filologia justificava-se pelo clima de hostilidade entre alemães e franceses. Em 1920, Klemperer escreveu que “a necessidade de conhecer o adversário, que muitos dentre nós avaliamos mal, revela-se mais imperativa do que nunca” (KLEMPERER *apud* JURT, 2009, p. 29)⁴. O autor não era, portanto, alheio nem ao nacionalismo, nem ao espírito de hostilidade entre as nações que iria, mais tarde, alimentar o nazismo. Se, para Klemperer, essa hostilidade era temperada por um humanismo (JURT, 2008, p. 30), percebemos agora de que maneira o aparecimento do nazismo estava relacionado com a filologia praticada pelo autor. A ideia de um *ethos* de um povo, associado às suas produções linguísticas e culturais, estava no fundamento do pensamento racista da primeira metade do século XX (MESSLING, 2012). Evidentemente, Klemperer nunca adotou nenhum tipo de teoria racial. Mas aceitou a ideia de que haveria uma espécie de caráter psicológico que dominaria os rumos da pátria. Compartilha com os nazistas, então, a noção de que o povo germânico teria características únicas, e que essas características acabariam por ditar os rumos de uma nação.

Como vimos, Klemperer considerava-se alemão. Mesmo durante os momentos mais duros, não deixava de reivindicar essa identidade, apesar de ter perdido todas as ilusões patrióticas (KLEMPERER, 1999, p. 247). Contudo, em 1933, afirmou: “tudo o que eu considerava não-alemão – brutalidade, injustiça, hipocrisia, manipulação da opinião das massas até a embriaguez – tudo isso floresce aqui” (KLEMPERER, 1999, p. 20). Diante desta situação, duas soluções pareciam impor-se. Se ele tivesse decidido manter as bases da filologia intactas, então seria

4 “Le besoin de connaître l’adversaire que beaucoup parmi nous ont mal évalué se révèle plus impératif que jamais”. Tradução do autor.

necessário admitir que o povo alemão possui uma tendência particular para a irracional brutalidade, o que forçaria Klemperer a abandonar a sua alemanidade. Nesse caso, no centro da nação alemã, encontraríamos apenas a servilidade e um bárbaro ímpeto destrutivo. Mas se, ao contrário, a loucura nazista não puder ser considerada como um elemento constitutivo do povo alemão, a ascensão de Hitler deveria explicar-se por fatores conjunturais, que poderiam ter afetado qualquer outra população em uma situação similar. Não haveria, então, um *ethos* singular para cada país, o que faria com que a filologia de Klemperer perdesse todo o seu sentido. Nos dois casos, Klemperer seria obrigado a cortar na carne e separar-se de algo que, para ele, era essencial. O autor adota, então, uma solução que lhe permitiu continuar a considerar-se alemão sem abandonar a filologia.

Em um capítulo de *LTI*, oportunamente batizado *A raiz alemã* (KLEMPERER, 2009), Klemperer trabalha as hipóteses mencionadas, que aparecem como duas formas distintas de doença: o nazismo seria “um veneno especificamente alemão” ou “uma epidemia importada” da Itália (KLEMPERER, 2009, p. 218). Nenhuma dessas duas alternativas o seduz. Para encontrar uma outra resposta, Klemperer cita o filólogo Wilhelm Scherer. Segundo esse autor, o alemão é um povo de tendências imoderadas. Klemperer retoma essa ideia de Scherer para reformular sua visão: tanto o fascismo como o antissemitismo não são, originalmente, especificamente alemães. Contudo, a Alemanha os aprofundou: radicalizou essas duas doutrinas, sendo capaz de uma brutalidade nunca antes vista. A doença fascista e antissemita é exterior, porque não nasceu na Alemanha, mas é interior, porque só nesse país ela poderia radicalizar-se a tal ponto. Encontramos, então, a dinâmica do familiar estranho que perpassa toda a obra de Klemperer. O nazismo é um duplo que faz sombra a tudo aquilo que o autor valorizava: esse movimento político usou a ciência, o patriotismo e a alemanidade para produzir a brutalidade que vitimou o autor.

Daí a crueldade particular da *LTI*, daí a urgência de entendê-la: aquela epidemia fazia com que tudo aquilo que, antes, constituía a identidade de Klemperer passe a ser visto com suspeição: ela estava próxima demais, tocava pessoalmente e obrigava a refletir sobre o terreno que incubara este monstro.

Como sabemos, o que possibilitou a descrição saussuriana da língua foi o estabelecimento da distinção entre língua e fala. O resultado dessa distinção foi uma flexibilidade maior para os locutores individuais. Por exemplo, um falante de português pode utilizar o mesmo sistema linguístico do que setores retrógrados da sociedade aos quais se opõe sem sentir-se contaminados por eles: o que está em jogo são os *discursos fascistas*, e não a *língua fascista*. Mas, para Klemperer, tal distanciamento não existia. Uma citação, retirada de Schiller, dá o tom de *LTI*: “a língua culta, que pensa e poetiza por ti” (SCHILLER *apud* KLEMPERER, 2009, p. 55). A distância entre o falante e a língua é reduzida: ela influencia aquilo que pensamos e sentimos, a ponto de não ser possível dissociar-nos totalmente daquilo que ela fabrica. Esse era o ponto de vista, aliás, dos próprios nazistas: em 25 de abril de 1933, o autor escreve: “Aviso na casa do estudante (o mesmo em todas as universidades): ‘Quando o judeu escreve em alemão, está mentindo’, só pode escrever em hebraico. Livros judeus em língua alemã têm de ser discriminados como ‘traduções’” (KLEMPERER, 1999, p. 24)⁵.

Desse modo, podemos entender o conceito de “língua” de maneira diferente da qual estamos acostumados. Vimos que a língua é, tanto para Klemperer como para Vossler, um objeto que só é produzido na interação com aquele que a utiliza. Ela não é composta por convenções que permitem a comunicação. Ela é o resultado de um trabalho que, por causa da sua singularidade, é a expressão do caráter daqueles que a forjaram. Como a obra de arte, trata-se de uma atividade que revela o espírito daquele que a criou. A língua

⁵ Essa mesma passagem está reproduzida em *LTI*, mas com a data de 21 de março de 1933 (KLEMPERER, 2009, p. 73).

é, então, essa dialética que forma um povo ao mesmo tempo em que ela é formada por ele. Há, contudo, um caráter dinâmico nessa relação, pois, ao favorecer um determinado modo de ser, a língua é uma barreira para certos tipos de reflexão que contradizem o seu caráter. Por isso, uma língua que contraria a personalidade daquele que a utiliza traz dificuldades para a expressão. Para Vossler, em momentos de mutação na mentalidade de um povo, a língua sofre pressões em sua gramática, seu léxico e sua fonologia para adaptar-se ao novo estado de espírito (ESPAGNE, 2014). Assim, a língua pode tornar-se mais poética ou mais racional dependendo do momento histórico. Ora, para Klemperer, o vetor inverte-se. Uma língua pode ser arquitetada para servir como mecanismo de pressão nos sujeitos para que pensem e sintam de determinada maneira. Daí a proximidade, muitas vezes comentada, entre Klemperer e George Orwell (HARTMANN, 2009).

Contudo, não seria mais rigoroso, hoje, dizer que os sujeitos compõem um discurso? A *LTI* é, de certa maneira, um discurso porque ela é usada por um grupo social que cria textos para regular aquilo que pode ser dito e para produzir um tipo particular de saber. Assim, torna-se natural a comparação com Michel Foucault (BOSSAT, 2008). Contudo, se atentarmos para o modo pelo qual Klemperer constitui a *LTI*, perceberemos que a noção de “língua” também é adequada para descrevê-la. No discurso, o sujeito é criado no ato da fala, o que quer dizer que não é possível pressupor um estado de espírito anterior a essa fala: não há um “antes” do discurso. Os filólogos, ao contrário, sempre pressupuseram um sujeito, individual ou coletivo, que, por estar em uma relação dialética com a língua, ainda se apresenta como uma força que poderia, em princípio, opor-se a ela. Um indivíduo passional, por exemplo, pode ter dificuldades em exprimir-se em uma língua racional como o francês e pode até aprender, com o idioma, a pensar de maneira objetiva. Mas para entendermos as interações desse sujeito com a língua que emprega, é preciso que ele exista de maneira relativamente independente da língua. Ou seja, se, ao

aprender o francês, acabo por tornar-me um autêntico cartesiano, isso significa simplesmente que minha personalidade é flexível e pode ser afetada por diversos fatores, e não que ela teria sido produzida pelo discurso. O sujeito permanece definido como algo que não foi criado pela língua, embora ela possa moldá-lo. Sem a distinção entre sujeito e língua, não poderíamos compreender os trabalhos de Vossler e de Klemperer, que só têm sentido quando pensados dentro de uma dinâmica na qual os falantes e as línguas influenciam-se mutuamente. Evidentemente, a finalidade da *LTI* é a de reduzir o sujeito a um mero reflexo da língua que utiliza. Mas ela não poderia fazer isso se não reconhecesse, de antemão, que o sujeito é, a princípio, uma realidade relativamente independente da língua que utiliza e que só a partir de uma violenta campanha de propaganda e de controle das massas ela poderia atingir o seu objetivo.

A *LTI* é, então, um projeto do regime nazista que procura corromper e limitar a língua alemã para atingir determinados objetivos políticos e ideológicos. Mas, como vimos, a monstruosidade que constitui a língua nazista não poderia existir se a própria língua alemã não o permitisse. A *LTI* só atingiu tal nível de radicalidade porque o alemão é a língua daqueles que não conhecem limites e que levam tudo às últimas consequências. Daí o problema, que vimos aparecer muitas vezes neste texto, da inquietante proximidade. De certa forma, quando Klemperer fala alemão, ele está usando a língua de Kant e de Lessing, mas, ao menos em parte, também a de Goebbels... É preciso, então, encontrar modos de lidar com essa proximidade, tanto para trabalhá-la a partir da escritura quanto para propor modos de combater o nazismo a partir daquilo que essa proximidade sugere.

A imagem da doença é o modo pelo qual a escrita de Klemperer procura trabalhar a proximidade entre a língua alemã, seu povo e a *LTI*. Para entendermos essa proximidade, pensaremos a abjeção, presentes nos trechos citados anteriormente. Segundo Julia Kristeva, o abjeto é “o intermediário, o ambíguo, o misto.

O traidor, o mentiroso, o criminoso satisfeito de si, o estuprador cínico, o assassino que diz que está salvando...”⁶ (KRISTEVA, 1980, p. 12). O abjeto é aquilo que procura ser, ao mesmo tempo, si mesmo e um outro, sem respeitar limites. A convulsão é o sintoma mais comum da abjeção: à repulsa sentida por aquilo que participa de dois mundos, que nos faz perder o controle das fronteiras, o corpo responde com movimentos involuntários, com a perda do controle de si. O corpo identifica-se ao objeto de repulsa, tornando-se, como ele, abjeto. Seus órgãos não cumprem mais suas funções e passam a mover-se inesperadamente. O estômago convulsiona-se, as pernas procuram agir como braços e mãos substituem os pés. Klemperer não tinha mais domínio sobre o seu próprio vômito do que os outros tripulantes. A abjeção o tomou e o transformou em um emaranhado de entranhas que possuía vontade própria.

O apagamento de fronteiras, característico da abjeção, é um dos elementos constituintes da *LTI*. Em um capítulo intitulado “Limites mal definidos”, Klemperer mostra como a estética nazista está próxima, sob muitos aspectos, do expressionismo (KLEMPERER, 2009). Segundo ele, o expressionismo não reconhece objetos como coisas independentes dos sujeitos, pois busca imprimir a sua própria vontade em tudo o que vê. Por isso, como o impressionista, ele não procura reproduzir as coisas fielmente: despreza contornos e distinções. De maneira análoga, o nazismo reorganiza os objetos a partir da vontade do partido. Para dar um exemplo de como a *LTI* conduz esse embaralhamento, Klemperer cita o uso da palavra *Sturm*. O termo, que significa, ao mesmo tempo, “tempestade” e “assalto”, era muito usado nos meios expressionistas (um de seus jornais intitulava-se *Der Sturm*). O termo migrou dos cafés dos artistas para as cervejarias frequentadas pelos nazistas: “SA”, nome de uma organização paramilitar do partido, vem de *Sturmabteilung*, “divisão de

6 “L’entre-deux, l’ambigu, le mixte. Le traître, le menteur, le criminel à bonne conscience, le violeur sans vergogne, le tueur qui prétend sauver...” (tradução do autor).

assalto”. Com o tempo, a sigla passou a ser mais importante do que o nome, e poucos lembravam-se, segundo o autor, do sentido original da palavra. O mesmo ocorreu com a SS. A SS, que já não tinha *Sturm* no nome (ela era a *Schutzstaffel*, o “esquadrão de proteção”), procurou reivindicar a palavra através do modo como o seu nome era grafado. Assim, desenvolveu um caractere especial, a *Siegrune*, “runa da vitória” (fig. 1), com um traçado anguloso que evitava a sinuosidade do “S” (ver “Imagem”). Ora, a *Siegrune* era originalmente usada nos transformadores de alta voltagem: ela evocava a energia e a rapidez de um raio. Klemperer, então, afirma: “SS é, ao mesmo tempo, imagem e sinal gráfico abstrato, é transposição de fronteira para o lado pictórico, é retrocesso ao aspecto visual dos hieróglifos” (KLEMPERER, 2009, p. 129). As mutações do termo *Sturm* demonstram o desprezo pelos limites característico da *LTI*. A *Siegrune* é produto de diversas confusões: confusão entre o valor convencional das letras e o seu significado, entre a sigla e o que ela representa, entre o sentido literal e a sua conotação e até entre duas organizações distintas do partido nazista.



Figura 1 - A *Siegrune*, usada como símbolo da SS

Poderíamos esperar, nessas condições, um texto rigoroso, que, cientificamente objetivo, delimitasse de forma clara seus conceitos. Mas, no capítulo em questão, de apenas sete páginas, o autor discorre sobre diversos temas, como as diferenças entre o expressionismo e o impressionismo, as relações entre posições

éticas e estéticas, os usos das palavras *Sturm* e *Aktion*, o uso das siglas pela *LTI*, a *Siegrune*, o adjetivo *zackig* (que significa, ao mesmo tempo, “anguloso” e “energético”), as substituições da estrela e da cruz por runas nos anúncios de nascimentos e necrológios dos jornais, o ceticismo de Montaigne e o valor da dúvida. Esse estilo ensaístico é assumido. No texto de Klemperer, os limites também se confundem (KLEMPERER, 2009, p. 131): seu pensamento apresenta similaridades inquietantes com a *LTI*. Mas uma diferença persiste como uma espécie de teimosia, um elemento intratável no pensamento klemperiano.

Esse elemento intratável está menos no sentido das palavras do que na modalização das sentenças. A modalidade deve ser entendida, aqui, não no seu sentido gramatical, mas como uma maneira particular de entender as sentenças. Como sabemos, o grau zero do modo nas línguas é o indicativo, o que significa que a linguagem é estruturada como uma máquina de produzir afirmações (BARTHES, 2002, p. 431). Mas ela conta também com maneiras de flexibilizar essas asserções, para exprimir sentimentos, ordens ou conselhos. A modalização pode ser definida, então, como uma forma de sinalizar o estatuto da afirmação. No entanto, como diz Roland Barthes, esse tipo de modalização é, muitas vezes, inútil. Isso porque as expressões que colocam em dúvida a estrutura afirmativa da frase, como “parece-me que” e “talvez”, têm a tendência a serem entendidas como meras precauções oratórias, que buscam construir uma imagem autoral de prudência, sem que a força da asserção, que se esconde por trás das expressões atenuantes, seja prejudicada (BARTHES, 2002a). Por isso, proponho aqui que a modalidade não seja entendida apenas como um atributo da frase, mas, antes, como uma forma específica de leitura e de organização do discurso. Isso porque, impedido de colocar cada frase no subjuntivo, um escritor impressionista, por exemplo, precisaria fiar-se na perspicácia do leitor e na estruturação do

texto para que suas frases não sejam compreendidas, apesar do uso do indicativo, como julgamentos objetivos, mas antes como impressões.

No capítulo 12, Klemperer faz um comentário sobre as relações entre a pontuação e a língua. Klemperer escreve sobre os diferentes tipos de pontuação. Os eruditos amam o ponto e vírgula, os céticos, como o filósofo Ernst Renan, preferem o ponto de interrogação. Os naturalistas empregavam muito o travessão, e o *Sturm und Drang*, movimento do século XVIII alemão, abusava dos pontos de exclamação. A *LTI* possuía uma relação especial com as aspas irônicas e com os pontos de exclamação (KLEMPERER, 2009). As considerações do autor sobre a exclamação, embora curtas, são cruciais para entendermos a modalização da *LTI*. Ele nota que a língua nazista usa a exclamação de maneira bastante moderada. Isso porque, ao transformar cada asserção em um apelo enfático, torna-se difícil escolher uma frase específica para destacá-la das outras. A *LTI* conhece, então, um tipo de modalização (a ênfase) que, por estar presente em todas as suas manifestações, só é perceptível a partir da leitura e da organização do discurso, pois ela não está indicada nem pela pontuação, nem pelas formas gramaticais, nem necessariamente pela sua estrutura. O nazismo parece, segundo Klemperer, ter substituído o ponto final pela exclamação: o grau zero dessa língua não é o indicativo, mas a ênfase.

Assim como na *LTI*, a escrita de Klemperer recusa o indicativo como grau zero da modalização, mas no sentido oposto. Para ele, a interrogação é a mais importante das pontuações (KLEMPERER, 2009, p. 131). Ele justifica da seguinte maneira essa escolha:

Antes de Hitler e durante o período de Hitler afirmou-se inúmeras vezes que todo progresso se deve aos obstinados e todos os empecilhos se devem ao ponto

de interrogação. Não se pode afirmar isso com certeza. Mas se pode afirmar, com certeza, que as mãos sujas de sangue são sempre as dos obstinados. (KLEMPERER, 2009, p. 132).

Talvez eu tenha escolhido um trecho que, apesar das aparências, é impróprio para ilustrar o argumento que venho desenvolvendo. Pois se *LTI* pode ser lido não como um tratado de sobre a língua nazista, mas antes como um conjunto de reflexões sobre as virtualidades autoritárias da língua, ou seja, como um exercício de interrogação que torna o leitor mais atento aos modos pelos quais a palavra é produzida e é recebida, é verdade, também, que no texto citado Klemperer exprime uma firme certeza que, diferente do que tenho afirmado, não aceitaria nenhum tipo de ponto de interrogação ou marca de dúvida: a certeza de que os céticos não têm as mãos sujas de sangue. É verdade que a dúvida aparece, em Klemperer, como um dos mais importantes remédios para o fascismo, pois evita a fanatização e cria distâncias com relação à língua que circula. Mas esse remédio provém, como de hábito, de uma proximidade com a doença. A teimosia de Victor e de Eva Klemperer é a convicção absoluta, rígida, uma certeza que, ao assemelhar-se, por sua persistência em toda a escritura, à “teimosia e à autoconfiança nazista” (KLEMPERER, 2008, p. 131), não tolera nenhum tipo de questionamento. Contudo, contrariamente aos nazistas, ela é uma oposição intransigente a qualquer tipo de autoritarismo, único ponto que, na escrita de Klemperer, aparece como uma convicção inextirpável.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. Leçon. In: *Œuvres complètes*, t. V. Paris: Seuil, 2002, p. 427-446.

BARTHES, Roland. *Le Neutre*. Paris: Seuil/IMEC, 2002a.

BOSSAT, Alain. “LTI et ordre du discours”. *Raison présente*, Paris, n. 167, 3^e trimestre 2008, p. 51-57. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/raipr_0033-9075_2008_num_167_1_4104
Acesso em: 5 jan. 2021.

ESPAGNE, Michel. “Karl Vossler: le devenir des langues et l’histoire des cultures”. *Revue germanique internationale*, Paris, n. 19, 2014, p. 103-117. Disponível em : <https://journals.openedition.org/rgi/1473?lang=en#ftn22> Acesso em: 18 jan. 2021.

HARTMANN, Pierre. “Victor Klemperer/George Orwell : l’invention du langage autoritaire”. *Raison Présente*, Paris, n. 167, 3^e trimestre 2008, p. 33-50. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/raipr_0033-9075_2008_num_167_1_4105
Acesso em: 17 dez. 2020.

JURT, Joseph. “Victor Klemperer dans le contexte de la romanistique allemande”. *Raison présente*, Paris, n. 167, 3^e trimestre 2008, p. 23-32. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/raipr_0033-9075_2008_num_167_1_4104 Acesso em: 5 jan. 2021.

KLEMPERER, Victor. *Os diários de Victor Klemperer; testemunho clandestino de um judeu na Alemanha nazista*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

KLEMPERER, Victor. *LTI; a linguagem do Terceiro Reich*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009.

KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur*; essai sur l'abjection. Paris: Seuil, 1980.

MESSLING, Markus. "Philologie et racisme ; à propos de l'historicité dans les sciences des langues et des textes". *Revue des annales*, Paris, 67^e année, n. 1, 2012, p. 153-162. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-annales-2012-1-page-153.htm> Acesso em: 17 nov. 2020.

Como encarar a doença? Reflexões sobre a metáfora e o coronavírus

Rodrigo Fontanari (PUC-SP)

**“Pensar com palavras, não com ideias”, Susan Sontag
(05/03/1970) (2015, pA. 40)**

Se *A doença como metáfora* e *Aids e suas metáforas* de Susan Sontag se prestam ainda a uma reflexão sobre o cenário bastante inquietante que se desenha com a propagação do coronavírus, é porque, antes de tudo, como os títulos mesmo sugerem, é o desarranjo que se estabelece entre percepção e corpo face às metáforas associadas pela linguagem à doença de que aí se trata.

Tanto é que *A doença como metáfora*, cuja escrita, como se sabe, se faz quase que concomitantemente ao seu tratamento de câncer, não se refere somente à história e à evolução de sua doença, mesmo que o tratamento fosse, por muito tempo, o aspecto dominante de sua vida. As páginas desse ensaio mostram que a descrição e denúncia das metáforas associadas à doença é também um ato médico antes de ser apenas literário.

Traços mais pessoais disso são possíveis de se encontrar nos diários mantidos pela ensaísta. Notadamente, o seu segundo volume, entre 1964 e 1980, que recobre os quatro anos de tratamento do câncer que lhe acometeu (SONTAG, 2016). Delimitando um espaço secreto e íntimo – o diário – como assinala Philippe

Lejeune em *Le pacte autobiographique*, o diarista mantém aí uma escrita que não se confunde com aquela do mundo, mas que afirma sua própria identidade, seu olhar sobre as fatos e acontecimentos (LEJEUNE, 1996). Ora, se de fato o espaço diário tende à uma busca de si, à experiência cotidiana do diarista, as notas cotidianas de Sontag demonstram e testemunham, na prática, que a vida suplanta a doença. Enquanto um duplo de si, seu diário não faz raras e esparsas alusões à doença; e quando ela as faz, consistem em notas muito práticas, em que a escritora, ao traduzir a doença e sua resistência a ela, o faz sem desvios. Ela deplora apenas o fato de ter que parar uma atividade cotidiana para ir ao hospital. O que, de certa maneira, sugere que entre um estado um tanto quanto particularmente pouco deletável e um estado simplesmente pouco deletável, o segundo é, para Susan Sontag, ainda preferível que o primeiro.

A VIDA À PROVA DA DOENÇA

Nesses dois ensaios *A doença como metáfora* e *A Aids e suas metáforas*, cujas publicações ocorrem num curto lapso de tempo, respectivamente entre 1978 e 1988, a escritora e ensaísta norte-americana Susan Sontag visa indagar-se sobre os usos culturais e sociais da doença, impelindo o doente a ser “previamente influenciado pelas metáforas lúgubres” (SONTAG, 2007, p. 6) às quais as doenças são frequentemente associadas. Mais do que apenas se questionar sobre o emprego de metáforas de doença, seus escritos permitem se dar conta de que “todas as doenças metaforizadas que atormentam a imaginação coletiva levam a uma morte sofrida, ou se imagina que o façam” (SONTAG, 2007, p. 63). Sofre-se duplamente: corpo e mente que se torturam por causa da doença. Tomando as notas testemunhais do dia 10 de março de 1978, do diário íntimo da autora, “*Doença como metáfora* é uma tentativa de ‘fazer’ crítica literária de um modo novo, mas com um

propósito pré-moderno: criticar o mundo. [...] Também é ‘contra a interpretação’ – mais uma vez. Com um tema, em vez de um texto. / Eu sou contra transformar a doença numa ‘condição espiritual’” (SONTAG, 2016, p. 328).

Esses dois ensaios assinalam como a humanidade é, de tempos em tempos, assombrada pelo medo de certas doenças e denunciam a maneira como essas doenças são subjetivadas pelas camadas metafóricas que analogamente as permeiam. No século XIX, a tuberculose. No século XX, o câncer e a *Aids*. Já no século XXI, inegavelmente; a Covid-19 já se mostra como o mal deste século. Relendo esses textos sobre as metáforas de doença, é possível entrever o caráter premonitório e profético de suas notas. Próximo das páginas finais, encontra-se a seguinte nota: “a vida moderna nos habitua a conviver com a consciência intermitente de catástrofes monstruosas, impensáveis – porém, conforme nos afirma, bem prováveis” (SONTAG, 2007, p. 85).

O mais assombroso é que não se tardou arrematar a doença a inúmeras significações. Basta ler os dossiês, as colunas de opinião, e rapidamente é possível dar-se conta de que “os sentimentos sobre o mal são projetados numa doença. E a doença (tão enriquecida de sentido) é projetada sobre o mundo”, escreve Susan Sontag (2007, p. 42).

Não se trata de um traço caracteristicamente exclusivo de um vírus do qual se conhece muito pouco; ao contrário, como nota Sontag,

qualquer doença importante cuja causalidade seja tenebrosa [...] tende a ser saturada de significação. Primeiro os objetos do pavor mais profundo (decomposição, decadência, contaminação, anomia, fraqueza) identificam-se com a doença. A doença em si torna-se metáfora. Em seguida, em nome da doença (ou seja, usando-a como metáfora), esse horror é imposto a outras coisas. A doença torna-se adjetiva. (SONTAG, 2007, p. 32).

Objeto de inúmeras releituras e comentários muitas vezes virulentos, esses ensaios serão, aqui, retomados de uma perspectiva outra que não aquela que simplesmente denuncia a quase completa ausência de “choque” na leitura desse texto.

Ora, se ele não provoca nenhum “choque”, é porque, antes de tudo, Sontag não visa à compaixão ou à consolação, nem tampouco faz de *A doença como metáfora* um relato autobiográfico. A presença em seu diário, que recobre um arco temporal que vai de 1964 a 1980, de poucas e discretas notas sobre o tratamento do câncer, atesta, por sua vez, que Sontag continuou a escrever moralmente, sem lhe atribuir nenhuma importância heroica.

Aliás, como se sabe, *A doença como metáfora* foi escrito logo após a autora ser acometida por um câncer. A experiência do tratamento, que durou de 1974 a 1977, deixou marcas que a colocou na posição de alguém que deveria fazer alguma coisa dessa doença. Sontag transformou a doença (as crenças existentes), e não o doente, em seu objeto de reflexão. Um gesto de escritura que é uma escuta atenta da vida e do mundo que lhe rodeia.

Enfim, ela não desfoca a atenção da doença, em detrimento de um discurso piedoso em favor do doente. A força de mutação sob o qual se constrói toda a tese desses ensaios repousa numa busca incansável de reencontrar, na experiência da doença, essa potência de morte, uma outra vitalidade inteiramente marcada, muitas vezes, sem dúvida, por um desespero, por uma angústia de morte. Certa de que as metáforas de doença podem matar, a tarefa dos escritos de Sontag sobre a doença é dissolver essas metáforas, demonstrando que a doença é a doença, e que consiste em “algo que não tem ‘significado’” (SONTAG, 1987, p. 52).

Por meio dessa reflexão, visa demonstrar que a metáfora “faz muito mais do que apenas ratificar” (SONTAG, 1987, p. 58) e cria concepções clínicas. Arquitetam-se então interpretações de dados clínicos que não refletem a realidade.

Eis a razão, talvez, de insistir sobre o fato de “pensar com palavras” e não “com ideias”, como escreve a ensaísta em seu diário. Trata-se de admitir a possibilidade de uma forma de escrita e de pensamento desencarnados, no qual a visão não busca ir além do visível; ao contrário, se satisfaz de conceber os contornos através dos quais materializa. Longe do conteúdo, assim como das abstrações interpretativas, a escritora em seus textos mantém “separadas a imaginação e o pensamento” (CORI, 2014, p. 69). O que consiste, também, de certa maneira, em admitir a separação do corpo e do espírito, que faz da doença uma extensão inevitável da vida, ou melhor, de uma afirmação de uma vida já não mais possível.

AS PALAVRAS E OS SENTIMENTOS

Mais do que despertar sentimentos, as palavras podem ferir e acelerar a doença. Assim, sua denúncia corrosiva sobre as metáforas se faz de uma perspectiva histórica dos usos do termo “doença” na literatura. Como se percebe na história da literatura até o século XIX, os textos literários não expressavam uma visão romântica da doença, como condição psíquica ou destino apocalíptico. Centram-se, notadamente, na busca por compreender, controlar, gerir a situação de doença, de peste racionalmente.

É apenas na modernidade que se percebe a remissão da doença a formas extremas da condição humanas. Tal constatação não surpreende quando se sabe que a visão romântica do mundo irrompe e acompanha o desenvolvimento da civilização capitalista. Centrada numa crítica à miséria generalizada, à degradação dos aspectos culturais e sociais na civilização capitalista, a visão romântica da modernidade “resume-se pela ideia de que a vida moderna constitui a expressão da perda de valores qualitativos outrora preponderantes”, nota o professor do

departamento de Sociologia da Universidade de Campinas, Fabio Mascaro Querido, rastreando as contradições da modernidade, em *Michel Löwy: Marxismo e crítica da modernidade* (2017). Não por acaso, nota, por sua vez, ainda Sontag, “as metáforas modernas sugerem um profundo desequilíbrio entre o indivíduo e a sociedade” (SONTAG, 2007, p. 38). Essa dissonância entre sociedade e indivíduos não se caracteriza pelo desequilíbrio, mas pelo aspecto repressivo das metáforas da doença, cuja retórica romântica a eleva a uma máxima exponencial, opondo “o coração à cabeça, a espontaneidade à razão, a natureza ao artifício, o campo à cidade (SONTAG, 2007, p. 38).

É na busca por destramar essa visão romântica do mundo moderno que Susan Sontag parece investir suas reflexões desde *Contra a interpretação*, quando nota que, na modernidade, as interpretações envenenam a sensibilidade, pois, “todas as condições da vida moderna – sua plenitude material, sua simples aglomeração – combinam-se para embotar nossas faculdades sensoriais” (SONTAG, 1987, p. 23). O que conduz a vivenciar uma “hipertrofia do intelecto em detrimento da energia e da capacidade sensorial” (SONTAG, 1987, p. 16). Embotado, o ser humano moderno já não faz mais uso dos sentidos para dar conta das percepções e, então, seu pensamento, sua linguagem expressa e comunica, servindo-se, como numa transferência, das paixões do espírito.

A remissão à contra interpretação, dessa vez do mundo real, é, para a escritora, uma maneira de “tranquilizar a imaginação” do doente, ao “esvaziar o significado” da doença (SONTAG, 2007, p. 51).

Diante da doença e assombrado por ela, a maneira saudável de encará-la, seria, para Sontag, assumir o papel de crítico, que se caracteriza, nos termos mesmo da autora, por “mostrar *como é que é*, até mesmo *que é que é*, e não mostrar o que significa” (SONTAG, 1987, p. 23). Noutros termos, a tarefa consiste em “recuperar os sentidos” – religar corpo e

alma, espírito e linguagem – prestar mais atenção na forma, de tal maneira a “reduzir o conteúdo para melhor ver a coisa em si mesma” (SONTAG, 1987, p. 23). Espantar-se com a forma da doença, e não apenas se deixar seduzir pelos conteúdos e interpretações dela decorrentes, a postura de Susan Sontag face a doença, não surpreende. Ecos dessa leitura podem ser, de certa maneira, reencontrados em “O caminho de Germantes”, de *Em busca do tempo perdido*, quando então o narrador proustiano testemunha o seguinte:

O sujeito nervoso pertence a essa família do *sal da terra*. Tudo que conhecemos de grande vem dos nervosos. Foram eles, e não outros, que fundaram as religiões e compuseram as obras-primas. Nunca o mundo saberá o que lhes deve, e principalmente o que sofreram para nos dar o que nos dão. Nós apreciamos a música fina, os belos quadros, mil delicadezas, mas não sabemos o que gastaram aos que inventaram, as insônias, os prantos, os risos espasmódicos, as urticárias, as asma, as epilepsias, e *uma angústia de morte que é pior de tudo* [...]. (PROUST, 1954, p. 305. Grifo do autor).

Os detratores desses ensaios não se deram conta das pretensões da escritora. Longe de estabelecer um discurso em causa própria, visando à compaixão ou à consolação. Atingida ela mesma pela doença, Sontag desloca toda a força de seu discurso do tom piedoso em direção à doença e ao doente que frequentemente as narrativas lhes reservam. Face à doença que lhe assombra, sua narrativa não gira em torno de se perguntar as razões do seu corpo ter sido atingido e infiltrado pela doença, mas assume a posição de alguém que deveria fazer alguma coisa da doença. Afinal, como nos lembra Corinne Rondeau, crítica e *maître de conférences* em Estética e Ciências da Arte, em *Qui a peur de Susan Sontag*, “a doença obrigou-a a fazer alguma coisa dela, pois se ela considera que ela deve *ser útil*, é que a doença também a escolheu para isso” (RONDEAU, 2014, p. 62).

“Ser útil” é a lição que se pode tirar desses ensaios. Abandonar a postura de vítima da situação, e mergulhar na doença, fazer dela um plano de objetivação, ou em termos proustianos, o “sal da terra”, o que não é senão uma incitação mais do que a morte, uma vontade de viver mais do que mudar. Gesto complexo que poderia ser traduzido por essa breve nota do 5 de novembro de 1976,

A morte é o contrário de tudo.
Tentando correr na frente da minha morte – ficar na frente dela, depois me virar e ficar cara a cara, deixar que ela me alcance, me ultrapasse, e então tomar meu lugar atrás dela, andando no ritmo correto, altiva, sem surpresa. (SONTAG, 2015, p. 296).

Essa escuta da morte não é outra coisa senão uma escuta também da vida. Serve a conceber uma vitalidade despossuída de desespero de morte ou de vontade excessiva de prazer. A doença, quando encarada de frente, sem enfatizá-la, já não produz tantos sentimentos desagradáveis, face à vida; ela se torna uma espécie de *Coda*. Dito de outra maneira, lavada de todo jogo metafórico, a doença torna-se manifestação da vida: um acontecimento não cronológico. É a vida no seu próprio devir, que encaminha a vida rumo ao seu último ato.

A escolha de Susan Sontag é então a de escrever; noutras palavras, procurar pela justeza e espessura da palavra que não necessariamente venha traduzir ou decifrar a doença, ao contrário, sua escrita passa inteiramente pela desconfiança de sua potência, pela vigilância que separa pensamento e imaginação para assim evitar de criar imagens, as quais não correspondem à doença ou ao doente.

Rapidamente, então, esse vírus reveste-se de formas, incorpora inúmeras nuances que dizem muito mais sobre a condição humana, do que do vírus e da doença. Ele descreve

e traduzi o que pode provocar na mente humana a angustia, o medo do invisível e do desconhecido. Na intenção e na esperança de traduzir e iluminar uma experiência que não se visualiza, recorre-se instintivamente ao trabalho metafórico da linguagem.

Trata-se de um movimento de pensamento que busca descortinar o caráter artificial e piedoso das metáforas. Assim, não são as metáforas em si que são inteiramente condenadas. Porque “o instrumento metafórico pode logo ser empregado com os fins mais diversos” (ORTEGA Y GASSET, 2008, p. 56), a vigília constante atenta e constante de uso das metáforas que nos convida Sontag parece salutar, sobretudo, nesse tempo de catastrofes pandêmicas.

A força imagética que a linguagem metafórica produz não permite apreender o sentido da doença (os fatos), aquilo que a faz existir, mas multiplica os seus significados, isto é, os pensamentos (as imagens mentais) associados à presença da doença produzidos pelo indivíduo. Longe de ser apenas um movimento de volta ao sensível para iluminar as experiências não sensíveis do espírito, para as quais não se encontra a palavra justa, a metáfora cria uma separação nítida entre as dores que são da ordem do corpo físico e aquelas que são da alma. Ignorar as metáforas da doença é assumir de maneira justa o peso da doença, sem valorizar ou subestimar seu impacto.

Por isso mesmo, é possível talvez estabelecer um elo entre os ensaios *A doença como metáfora*, *A Aids e suas metáforas*; todos ensinam, de certa maneira, as mesmas questões que propõe Lev Tolstói em *A morte de Ivan Ilitch*. A doença não é aí o mero resultado de uma interpretação, representação, mas um “mal” que desperta a consciência da fragilidade de sua existência: a vicissitude orgânica do corpo físico. É um convite a voltar o olhar para si mesmo, seu corpo, suas emoções e perceber como corpo e espírito, palavras e imaginação, se entrelaçam num jogo de espelho.

**“‘FISICAMENTE’, ESTOU BEM; MEDICAMENTE NÃO”
(05/11/1976), SUSAN SONTAG (2015, P. 76).**

A presença da doença ou sua consciência desperta no ser humano a compreensão de que sua existência se constitui ao mesmo tempo de opostos. A vida coabita com a morte, assim como, a saúde com a doença. Ora estamos saudáveis, ora estamos doentes, e nesse ir e vir, o estado do corpo e da alma se entrelaçam. Viver é desconsiderar a possibilidade da morte, ou dela simplesmente se esquecer. Enquanto o anúncio ou a presença da doença relembra ou reafirma a desapareição do corpo, a morte.

Adoecer é despertar o corpo pela força da desestabilização da mente. A angústia da possibilidade de morte já é em si uma imagem perturbadora, que não precisa de outras camadas de significações para expressar sua força de destruição.

Comparar e criar relações entre as classes de objetos os mais díspares e transportar características entre os gêneros permitiria ao poeta “perceber e tornar conhecida a alma como mundo e o mundo como alma”. Sob os antagonismos e oposições que tendem a separar alma e mundo, poderia haver alguma correspondência ignorada entre “o mundo dos sentidos” e o “domínio da alma” (ARISTÓTELES, 1978, p. 461). Mesmo que o dia se oponha à noite, que o quente repila o frio, dia e frio só podem ser compreendidos à sombra dos seus opostos.

Inteiramente ancorada numa tradição aristotélica, a concepção de metáfora sustenta-se na ideia de que a linguagem seria, na verdade, um artefato do qual o ser humano se utiliza para representar, dizer e também para persuadir. Nas palavras do filósofo, a metáfora, enquanto operação lexical, “consiste no transporte para uma coisa o nome da outra, ou do gênero para espécie, ou da espécie para o gênero, ou da espécie de uma para a espécie da outra, ou por analogia” (ARISTÓTELES, 1978, p. 462).

Observa-se que, para a tradição aristotélica, a linguagem se divide entre a linguagem literal e a metafórica. Essa se funda num desvio da norma, isto é, da linguagem literal. Portanto, a metáfora nasce de uma espécie de jogo de transferência de um domínio para outro, atrelando ao real a interação entre seres humanos, mundo e linguagem. Susan Sontag entrevê, frequentemente, nas metáforas associadas à doença, uma forma de transformar a realidade imposta pela doença, de maneira a travesti-la de outras significações que a impedem de aceitá-la tal como ela se mostra. Essa recusa termina por atar à doença os signos que a enobrecem, intensificam ou denigrem. Ela também cria uma espécie de biombo que impede de compreender e encarar de fato a doença, impelindo a mente a depositar sob determinados objetos aquilo que ela não consegue aceitar ou compreender.

Sua caça às metáforas ancora-se na relação visceral que a linguagem estabelece com o mundo, conduzindo a uma fuga, afastamento ou encobrimento progressivo da realidade. Não que Sontag busque negar as percepções ou a força das palavras que são frequentemente capazes de trazer ao espírito uma parte considerável do visível. Mas desconfiada desse entrelaçamento dinâmico entre linguagem e realidade, Susan Sontag procura demonstrar que a vida em si mesma teima em abrigar traços do real e seus antagonismos. Não por acaso, a escritora assume, em sua longa entrevista com Jonathan Cott para a revista *Rolling Stone*, e, tempo mais tarde, inteiramente transcrita sob o título *Tout, et rien d'autre*, que uma boa parte de seu interesse pelas vanguardas, pelo modernismo ou pelo experimental, repousa em sua “qualidade de recusa” da metáfora (SONTAG, 2007, p. 87).

O modo como Sontag despreza as metáforas se aproxima do modo como o pensador espanhol José Ortega y Gasset, em *A desumanização da arte*, apreende-as: a “metáfora escamoteia

um objeto mascarando-o com outro, e não teria sentido se não víssemos sob ela um instinto que induz o homem a evitar a realidade” (ORTEGA Y GASSET, 2008, p. 57). Ao submergir a doença sob o signo de suas metáforas, não apenas a doença que ganha outras nuances, o doente também se vê em descompasso entre o que sente e a maneira como vê expressadas suas percepções. Atingidos pela sombra da metáfora, o corpo e a alma se deterioram.

Aliás, ao se apoiar na definição aristotélica da metáfora, principalmente, naquela que a retém como “atribuição, transferência e deslocamento de sentido” (ARISTÓTELES, 1978, p. 21), as reflexões de Susan Sontag em seus ensaios denunciam, na verdade, que o deslocamento metafórico, ou ainda, as metáforas que se tem construído das doenças mais tenebrosas, são, frequentemente, desvitalizantes, desmoralizantes, depravando a vida.

Entre sentido corrente e o metafórico, essa transferência de significação aristotélica aproxima metáfora e comparação. Tal concepção, como observa o filósofo e professor da Universidade de Sorbonne Pascal Ludwig, em *Le langage*, sugere, enfim, que a “metáfora é apenas uma comparação ligeira”, cujos deslocamentos e desvios servem apenas à “aplicação de um nome impróprio” (LUDWIG, 1997, p. 35).

Afinal, a linguagem é a pele que absorve as experiências vividas, enquanto que a mente é a máquina semiótica que as expressa. Induzido pelas metáforas, não é apenas a vida que se degrada, é a existência que se contamina e perime sob a influência das “fantasias sentimentais e punitivas”, para usar uma expressão de Susan Sontag, que são associadas à doença.

A doença é a zona noturna da vida, uma cidadania mais onerosa. Todos que nascem têm dupla cidadania, no reino dos sãos e no reino dos doentes. Apesar de todos preferirmos só usar o passaporte bom, mais cedo

ou mais tarde nos vemos obrigados, pelo menos por um período, a nos identificarmos como cidadãos desse outro lugar. Quero analisar não como é de fato emigrar para o reino dos doentes e lá viver, mas *as fantasias sentimentais ou punitivas engendradas em torno dessa situação* [...]. (SONTAG, 2007, p. 5. Grifo nosso).

Abandonar a metáfora é recusar a camada de significação ou a roupagem social que é imposta ao doente. E, mais do que simplesmente um gesto de recusa - eis aí beleza do convite de Sontag -, é também ver na doença uma potência, o novo. Explorar as potências da doença, o que é possível. Não é a doença em si que é triste, é a miséria, a precariedade e a falta de cuidado.

Desfazer-se dos binarismos saúde *versus* doença, vida *versus* morte, e encontrar um novo desabrochar da sensibilidade, que é a realização de uma potência, ali onde se vê apenas a angústia de morte.

Encontram-se, de certa maneira, ecos dessa postura de Sontag face à doença no pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guatarri, notadamente, ao propor um corpo sem órgãos, um corpo que sente, mas que, ao mesmo tempo, escapa ao sujeito enquanto sujeito racional, isto é, nos termos dos filósofos, poderia ser definido como “um corpo sem imagem” (DELEUZE; GUATARRI, 1972, p. 14). Trata-se aí de um convite a romper com todas as representações para fazer manifestar o ser em toda sua potência.

Ora, estar vivo não é estar saudável. Estar doente não é a morte. São intensidades diferentes. Irrompe disso toda uma outra maneira de olhar para a doença, em que é possível encontrar uma potência, uma ampliação da capacidade de agir, que se dá no esgotamento da força bruta, na ampliação da suavidade. É, enfim, liberar a vida das expectativas exteriores e conceder-lhe a possibilidade de descobrir uma nova potência. Isto é, ir ao

encontro do que é a vida, da sua afirmação e não da submissão ao que a sociedade impõe. Um outro olhar sobre a doença que desloca o modo de pensar o fluxo da vida, que é também o fluxo do tempo. Um despertar para a capacidade de usufruir da doença, enquanto potência transformadora.

Se a atitude mais assertiva para a autora é encarar a doença de frente sem desvio ou metáfora, é porque mais do que somente proporcionar o sentimento de morte, a doença é uma potência que aguça a vida, que nos coloca na escuta não de si, mas dessa força que nos atravessa. Aliás, como nota a autora, logo na abertura do livro, expurgar o pensamento metafórico é “a maneira mais saudável de estar doente” (SONTAG, 2007, p. 05). Resistir às metáforas herdadas seria uma maneira de também resistir ao inimigo “externo”, a doença, o vírus, a separação clara do corpo e da alma. Não por acaso, a definição de doença, para a crítica americana, se faz nesses termos: “a doença é a vontade que fala por intermédio do corpo, uma linguagem para dramatizar o mental” (SONTAG, 2007, p. 25).

Mais do que apenas refutar as metáforas, portanto, Sontag reconhece a importância dessa figura de linguagem como uma abertura para fazer passar o pensamento. E, por isso mesmo, seu projeto intelectual é, na verdade, muito mais um projeto crítico e cético face a figuras de pensamento herdadas numa tradição linguística, de tal maneira a “liberar o pensamento, a abri-lo e fazê-lo respirar” (COTT, 2015, p. 90) que procura inevitavelmente construir “novas metáforas pois elas se revelam necessárias para pensar”.

A reflexão de Sontag nesses ensaios conduz o leitor a repensar nas teses de seu *Contra a interpretação*. Não interpretar a doença, o que não quer dizer, entretanto, que não é preciso buscar compreendê-la ou explicá-la. O alerta de Sontag segue a vigília da linguagem metafórica e suas analogias (comparações condensadas), que fazem com que se deixe de refletir e se fixe o

pensamento sobre a doença em certas posturas. Sem desvios, o pensamento não deve abandonar “a coisa em questão, porque a coisa existe realmente. A doença é a doença”, insiste a escritora (COTT, 2015, p. 49). Dessa perspectiva, não há um conteúdo por detrás da forma corpo, nem tampouco da doença. Eles são o que são, não querem dizer forçosamente alguma coisa ou representar algo.

De resto, a leitura de *A doença como metáfora* assim como de *A Aids e suas metáforas* permite compreender que a doença não é em si mesma um inimigo. Desse ponto de vista, da reflexão de Sontag é possível depreender que a doença é uma potência que aguça o sentimento de vida. A doença como uma potência, uma potência do viver. Se se entende, por “potência de viver”, uma maneira particular de buscar compreender os efeitos produzidos pelos acontecimentos cujos impactos se refletem na procura por outras formas de subjetividades (sensibilidade) – a realização da potência.

Então, a doença como potência criadora permite fazer emergir uma nova força que ainda não existia, uma singularidade outra. Pois o que está em jogo em toda sua porosidade discursiva são as condições, a possibilidade de pensarmos outros modos de ser, modos de viver nesse “entre” que grava a existência humana.

Face à ameaça invisível da pandemia do coronavírus que assombra o mundo todo, esse vírus é rapidamente recuperado pela consciência moral e associado à ideia de uma condenação, um castigo imposto. Estigmatiza-se o vírus sob a imagem de uma peste: aquilo que é ao mesmo tempo impensável (que não dá para não pensar), inimaginável (que não dá para não imaginar).

Ao relacionar a Covid-19 à metáfora da peste, permite-se que o vírus seja entrevisto ao mesmo tempo “como um castigo merecido por um grupo de ‘outros’ vulneráveis e como

uma doença que potencialmente ameaça a todos” (SONTAG, 2007, p. 74). Sendo um vírus para o qual não se tem vacina ou tratamento eficaz, a única possibilidade é a prevenção, com isso, a política geralmente adotada segue na direção de enfatizar a todo momento a ameaça que o vírus representa para todos, provocando o medo. Ao preferir tratar os fatos desse ângulo, é o preconceito, a estigmatização que resistem e insistem, o que faz com que se esqueça de que se trata de algo que atingirá, cedo ou tarde, direta ou indiretamente, a todos. É preciso aprender a conviver e a viver juntos: transformar o vírus de metáfora em epíteto.

Entretanto, o medo eminente correlaciona a precaução ao vírus a uma guerra, a um combate militar, o que serve, para uns ou outros, como justificativa para “uma mobilização excessiva, uma representação exagerada” (SONTAG, 2007, p. 87).

É o que de fato aconteceu com a propagação do coronavírus pelo mundo todo. Os países fecham suas fronteiras; os Estados fazem uso da repressão; já as famílias se isolam em seus lares com seus próximos. E então, tudo que é novo ou estrangeiro passa a causar estranheza, repúdio, medo, contribuindo para um “processo de excomunhão” (SONTAG, 2007, p. 87).

Embora todo cenário catastrófico que se desenha no horizonte face a uma pandemia cuja origem, causa, e prevenção pouco se conhece, simples gesto de buscar reverter o sofrimento e a angústia despertadas, pode-se revelar uma fonte de criatividade, que é, ao mesmo tempo, uma maneira de expressar grandes intensidades vitais, mas também de colocar em dúvida todas as certezas, sobretudo, aquelas mais estáveis.

Para voltarmos ao ponto de abertura deste ensaio, e para assim concluir as reflexões aqui propostas, quando o diário, esse ato de enunciação cotidiano engendrado ao longo da existência, que é também uma maneira de correspondência consigo mesmo, não toca na doença, é porque é a vida que conta, ou melhor, é na vida que se toca, que se leva adiante apesar de tudo.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. “Poética”. *Os pensadores*. Tradução e notas de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril, 1978.

COTT, Jonathan. Susan Sontag. *Tout, et rien d'autre. Entretien pour le magazine Rolling Stone*. Traduit de l'anglais par Maxime Catroux. Paris : Flammarion, 2015.

DELEUZE, Gilles ; GUATARRI, Félix. *L'Anti-Oedipe. Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Éditions Minuit, 1972.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1996.

LUDWIG, Pascal. *Le langage*. Paris: Flammarion, 1997.

ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da arte*. Tradução de Ricardo Araújo. Revisão técnica da tradução por Vicente Cechelero. São Paulo: Cortez, 2008.

PROUST, Marcel. “À Côté de Germantes”. *À La Recherche du temps perdu*. Volume III. Éditions établies et présentées par Pierre Clarac. Paris : Gallimard, 1954.

QUERIDO, Fabio Mascaro. *Michael Löwy. Marxismo e crítica da modernidade*. São Paulo: Boitempo, 2017.

RONDEAU, Corinne. *Qui a peur de Susan Sontag ?* Paris : Éditions de l'éclat, 2014.

SONTAG, Susan. *A doença como metáfora. Aids e suas metáforas*. Tradução de Paulo Henriques Brito e Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Tradução de Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&P. 1987.

SONTAG, Susan. *Diários I Susan Sontag 1947-1963*. Organização e prefácio de David Rieff. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

SONTAG, Susan. *Diários II Susan Sontag 1964 – 1980*. Organização e prefácio de David Rieff. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das letras, 2015.

Litera(cura) natureza ***Venenos de Deus, remédios do*** ***diabo***

Tânia Lima (UFRN)

*“Sem folha não tem sonho/ sem folha não vida/ sem folha
não tem nada/ Eu guardo a luz das estrelas/ a alma de cada folha/
sou Aroni/ Così euê/ Così orizpa/ Euê ô/ Euê Orixá”.*

Ildásio Tavares, Gerônimo Santana

Em São Tomé e Príncipe – África - à beira da ditadura de António Oliveira Salazar, a poeta Manuela Margarido (1957, poema XXII, 1957, n. p.) descreve: “Lúcida mergulho na água,/ fria água da memória./ Só o vento, só o vento /me acompanha”. Ao redor dos ciclos das águas, tudo se fragmenta num milhão de átomos cobertos de cinza azul. No oceano cheio de plásticos, ilhas de nuvens flutuam como uma vara de manguê à procura de cura para os males. Na fimbria do horizonte finito, cada átomo retém a forma arredondada. À beira dos cipós, árvores se enraízam à pasta de lama, enquanto brasas de sol bebem do mar as vigas recônditas de rios. Canoa singra, águas remendam lugares, tangendo ilhas-cidades. Do alto anil, flores do mal descendo dos céus. Corais do mar sopram tristezas com voz de peixe-boi. As pérolas só aparecem quando as ostras adoecem

dos cascalhos. Conchas eremitas abandonadas em peles de crustáceos. No abismo intergaláctico, espirais de animais desaparecem, dorso de tigre sorumbático. Para um filósofo: “a concha é uma panela de bruxa em que se trama cuidadosamente a animalidade” (BACHELARD, 1974 p. 426). Para uma poeta: “fecham-se o tempo/ lama esconde jacarés/ (dos homens)/ cobra d’água habita/ rio-de-chá vermelho/ lugar exangue/ tirador de sururu/ se perde do mundo” (LIMA, 2003. p. 25).

No fundo do oceano, polvos com suas mãos gigantes protegem arraias; camurupins cavalgam cavalo-marinho. Não é preciso ter olhos infantes para perceber aves sobrevoando a maré baixa. Há gotas de ferro virando sucatas. Planta-se um céu de lâmpadas em terras chãs de estrela. “A noite encalhou com um carregamento de estrelas”, como diz um verso do poeta Raul Bopp (1998, p. 166). Bruxuleando o homem-barro, braços ciscam o lamaçal. “Movem-se raízes com pernas atoladas” (BOPP, 1998, p. 167). Caracol enovela o eco da solidão: “há gritos e ecos que se escondem” (BOPP, 1998, p. 167). Com uma lupa de pescar siris, marisqueiras cobrem-se quase completamente de lama medicinal. Lama tem alma de manguê. A cura na benção de Nanã Buruquê, orixá protetora dos rios. Na metamorfose das imagens enlameadas, camaleão esconde jacarés da maldade dos homens. Sentados no estuário, os mangues são verdes como os filhos de Oxóssi. No candomblé, o manguê é santuário de cura do espírito. O que move as folhas move o coração. “Quando os ventos tomam a floresta em suas patas / o Universo se queda”, assim diz a poeta Emily Dickinson (1985, p. 63).

Tudo se liga ao mundo. Da janela do universo suburbano, “este rio é nossa rua” (BOPP, 1998, p. 162). Da lua, não há avenidas. Em algum lugar dessa Via-Láctea, as mariposas escrevem com a cor sépala o cimo do cosmos: “estou enraizado no centro da Terra. Meu corpo é um caule. Espremo o caule. Uma gota poreja na cavidade da boca, vagarosa e densa, crescendo

cada vez mais. Agora, algo rosado passa pelo orifício. Agora, o raio de luz de um olho desliza pela fresta”, destaca a escritora Virginia Woolf (2004, p. 9) nas folhas introdutórias do seu livro *As ondas*.

Como se fosse um raio de luz, quilha corta as ondas, águas enfurecidas descem em chuvas-lâminas. “Árvores acoradas levam galhos despenteados na correnteza” (BOPP, 1998, p. 162). Ali, abjeta, a natureza é uma faca, aborta enfurecida, repartida entre mangues, mortos e maremotos. Águas despencam na destruição. Muros desmoronam. Esfarelam-se Brumadinho e o Pantanal. Tudo se corta e recorta. Um olho oriental é vazado por tanques de guerra ocidental. O mundo se palestina aos olhos das crianças ameríndias. Ao redor do planeta torto, imperialismo arrogante de branco-vermelho-azul toma conta das feridas humanas. Disfarçado pela máscara da democracia ou da soberania, invadem-se fronteiras, metralham culturas inteiras, como aponta Achille Mbembé (2018, p. 14): “A morte é o próprio princípio do excesso, uma antieconomia”.

Valores se dissolvem. O mundo da Rocinha virou quintal de armamentos de guerra. O caos se estabelece; a guerra se eterniza; o mundo mendiga na roda da exclusão em busca de algum tipo de vacina. Doença por todos os lados. O poeta é talvez o único que sem saber guarda a fórmula da cura.

Na berlinda do mundo, palavras excluem os excluídos por não saberem manejar os signos da língua normativa. Muitos excluídos são varridos do mercado de trabalho por falta de manejos com o idioma oficial. As palavras violentam novas formas de fazer terrorismos, por exemplo, excluem direitos a judeus palestinos. Excluem, entre tantas outras coisas, os acordos de paz entre os povos, desarmamentos nucleares, ‘Tratado de Quioto’ e ‘Acordo de Paris’. Algumas palavras carregam poderes, oprimem, amedrontam nossas cabeças com o terror do medo, barcos negreiros são banidos dos portos europeus.

Será que vamos nos opor a esse caos ilimitado? Uma simples caneta *bic* é capaz de assinar um acordo de guerra. Um horrendo gesto é capaz de lançar pelo espaço um mundo inteiro. O universo também se fragmenta. O perigo nuclear ronda perto da camada de ozônio. Palavra coloca em um lugar incerto do mar o caos, movendo os longos galhos contrariados em dias sujos de água poluída, “noite descobre/ maré se levanta/ verde desfolha-se/ palmo de lua encobre/ rio virando lama/ lama virando ferrugem” (LIMA, 2003, p. 24). No rosto do mundo: “que me faça ouvir de novo/ a conversa dos rios/ que trazem queixas do caminho/ e vozes que vêm de longe/ surradas de ai ai ai” (BOPP, 1998, p. 160). Do outro lado do rio: “Alarmam-se as tiriricas/ Saracurinhas piam, piam, piam” (BOPP, 1998, p. 157). Amontoa-se a desordem debruada de lama, longe das margens gosmentas: “Gaivotas medem o céu” (BOPP, 1998, p. 162). Escorregam nas pálpebras do charco uns trinados de pássaros. Os gorjeios nos alertam com seus tons desafinados que o efeito disso estufa do lado mais ordinário da vida. “Me faz pensar que o mundo é belo e que somos vermes que com nossa luxúria deformamos até mesmo árvores” (WOOLF, 2004, p. 169).

Em dias ensaiados para o niilismo, amarramos sem pessimismo o mundo em cordas de barbantes. Tocamos o globo com as linhas das mãos. Nas linhas quiromancias, a cada final de ano, tarô faz previsões, jogo de búzios arrisca novos desastres no mundo. Interessante perceber a coincidência entre as datas previstas pelos místicos e as previsões dos ecologistas. Místicos e ecólogos esperam pelas piores estatísticas do aquecimento global. “Não há primavera/ no mangue/ a lama não se enfeita/ o mangue de cara/ é feio/ esgarranча/ esgoto mija de frente/rio sertaneja” (LIMA, 2003, p. 15).

Nas linhas de papel almaço, o poeta Raul Bopp prescreve: “Só quem sabe curar isso é a Mãe do Lago” (1998, p. 181). Se as nuvens barrentas se amontoam, a escrita sibila

algumas premunições: “A sombra vai comendo devagarinho os horizontes inchados” (BOPP, 1998, p. 156). Meio a uma realidade adivinhada: “Nós, sumimos; nossa civilização; o Nilo; a vida toda. Nossas gotas separadas dissolveram-se; estamos extintos, perdidos nos abismos do tempo, na treva” (WOOLF, 2002, p. 168). Entre previsões que se cruzam à lona das estrelas: “Acordo sob o impacto das ruínas, egresso/ de uma civilização extinta”, como observa, entre epigramas, o poeta gaúcho Fabrício Carpinejar (2001, p. 25).

Em uma civilização extinta, sem esmolas para os cegos de feira, o mundo reconta suas migalhas para os filhos da fome. O planeta Terra carrega sua própria voz: Resiste a quantas vozes, a voz do mundo é polígrafa justamente por ser aquela plena de alteridade. A cor da alteridade alimenta o mundo e também aos sonhos de outra humanidade: “Guardo a fome, o prato velado [...]” (CARPINEJAR, 2001, p. 31). Lá fora, são seis bilhões de bocas; são seis bilhões de sonhos e uma árvore para alimentar todo o mundo. A cor verde alimenta raízes: “Raízes com fome mordem o chão” (BOPP, 1998, p. 156).

Nas saídas emergenciais para sanar a fome, há poetas que desarrumam estrofes ambientais e que farfalham versos, procurando a cura em experimentos da dúvida, fábulas às sombras da ecologia: “-Vocês são cegas de nascença. Têm que obedecer ao rio” (BOPP, 1998, p. 153). Na lírica das concepções ‘eco-lógicas’: “Atravesso paredes espessas/ Ouço gritos miúdos de ai-me-acuda:/ Estão castigando os pássaros” (BOPP, 1998, p. 153). Nas rinhas do corte de árvores: “Ouvem-se apitos um bate-que-bate/ Estão soldando serrando, serrando” (BOPP, 1998, p. 155). Nas sanhas da mata encharcada: “correm vozes em desordem/ berram: não pode!” (BOPP, 1998, p. 155). Por ali, “As lagoas arrebetaram” (BOPP, 1998, p. 157), respirando o ar pesado. Em jangadas de barro, formigas sagradas atravessam desertos no abismo de palavras abissais. Há besouros carregando

uma pétala de árvore nas costas. Escrituras entranham-se das harmonias emolduradas pelos verdes às desarmonias revelando-se para o infinito.

Por esse viés, o respeito às diferenças cabe, portanto, no encontro com nossa outra voz que é a natureza do mundo. Frente à alteridade da natureza, deveríamos prestar reverência como sinal de respeito e compaixão aos seres deste planeta, pois é nele que comungamos com os outros seres nosso eu-sagrado, instalado por um tempo determinado nos solos terrestres.

Quando o ser humano fala, ganha a voz da natureza, o mundo se expressa através de poetas que se mimetizam no corpo da linguagem, comparando imagens com o animismo das coisas: “Árvores encalhadas pedem socorro/ Mata-paus vou-bem-de-saúde se abraçam” (BOPP, 1998, p. 157). O mimetismo causa alarmes sintáticos, mas também faz travessuras semânticas, compara o belo ao aflito, com analogias que se entrecrocaram: “Entram pelos meus olhos, numa violência luminosa,/ pedaços aflitos de paisagem” (BOPP, 1998, p. 117).

Enquanto o mundo se despedaça a procura de uma cura ao mundo ‘do-ente’, um simples texto incita, entre tantos caminhos, uma reflexão histórica sobre os caminhos da cura na literatura-mundo: “A literatura começa com a morte da toupeira,” diria Deleuze através da leitura de Kafka (DELEUZE, 1997, p. 2). Esse conceito nos remete a tantos sentidos que, por momentos, nos fazem lembrar de T.S. Eliot que, não muito distante de tudo o que até então já se disse ou discutiu sobre o dizer do poema, acrescenta: “A literatura começa com um ser batendo tambor e ela retém isso de percussão e ritmo”. Onde começa a literatura, anuncia-se o desafio de ser-linguagem que rememora a voz da ancestralidade, como pensavam os velhos sábios Griots na África ancestral subsaariana. Naquele tempo, quem detinha a sabedoria de contar histórias desenvolvia a missão de curar, não apenas os que ouviam, mas também aqueles que detinham

o poder ancestral de contador(a). Sabemos que os caminhos das literaturas orais dialogavam com a história do ser humano e com a voz do tempo ancestral. Quando pensamos na Literatura de Mia Couto, percebemos o quanto ele nos remete em África a este outro mundo chamado imaginário de cura.

Venenos de Deus, remédios do diabo é uma história contada dentro de muitas histórias. O ato de contar *oralituras* se processa no despende do sorriso e em não desperdiçar a palavra como elemento primordial do sagrado. O ‘escreve-dor’ resgata entre ‘invenção’ e ‘des-cobrimto’ o elo perdido entre a tradição oral e a tradução africana. Quando o personagem Sidónio Rosa, um médico português recém-chegado à África, chega à Vila Cacimba, encontra o enfermo Bartolomeu Sozinho. Entre os dois trava-se uma longa história em cujo desenrolar não se sabia o que os aguardava.

Longe dali, mas próximo dos curandeiros, todo médico da alma apenas conhece o rasto da melancolia de um paciente. A melancolia é uma doença do desejo e não da razão. Adoecemos de melancolia quando perdemos a capacidade de amar a nós mesmos e consequentemente ao próximo. O desejo não é salvação, mas liberdade ou libertação de ser um SER. O desejo liberta da falta que há em cada um de nós. Quando a literatura fala de melancolia, ou quando o filósofo fala de melancolia, ambos estão à procura de uma verdade que liberta. Verdade sem certezas a oferecer.

Mas retomando a história de Mia Couto, o que se observa é que se o leitor é quem arremata o momento de ouvir a estória oral, os personagens, a exemplo do médico Sidónio Rosa, Bartolomeu Sozinho, dona Munda e da mulata Deolinda, vivem no ato da ‘cont-ação’ das memórias uma espécie de cura para as dores, que é a solidão de viver. “O senhor estudou doenças. Eu aprendi foi na doença. O sofrimento é sempre nossa escola maior” (COUTO, 2008, p. 29).

Haveria coisa mais comovente do que o gosto por esses seres que se mostram em suas mais fraternas graças, em sua nudez de alma e fragilidade, na arte de contar memórias. São justamente esses seres sem máscaras que nós acolhemos de encantamento em toda existência, pela nudez da alma que é tão intensa e ampla quanto a nudez dos corpos. Na lucidez do mundo existencial, tocar a cura é código secreto da filosofia. Em se tratando de encontro de duas existências, a nudez de alma quando é alegre representa o mais sagrado dos encontros.

Em se tratando de Mia Couto, cada livro nos remete a um pensar do músico Shubert, quando indagado qual o grande músico? Ele responde: “O músico da dor”. Nas primeiras páginas do livro, *Venenos de Deus remédios do Diabo*, Mia Couto nos alerta sobre o que está falando e de onde está falando seu narrador de causos: “Então, me diga: qual a cura da minha doença, Doutor? A cura para doença dele era contrair mais doença, apeteceu-lhe dizer. Mas Sindónio conteve-e e ajeitou a fala: Viver não tem cura, caro amigo” (COUTO, 2008, p. 13).

Quem fala de cura não está imune ao tratado da dor. Como diz André Comte-Sponville (2006, p. 7): “Mas o que vale a saúde, se a vida não vale nada? E o que vale a vida, se não a amamos? Nosso tempo não é o do desespero, mas o do desapontamento. Vivemos o tempo da decepção”.

As doenças possuem causas subjetivas. Quando se adoecer, as relações se orientam de forma diferenciadora. O relógio de um doente é diferente de um relógio de uma pessoa no meio do trânsito correndo para o mundo do trabalho. O cuidado com os seres adoecido necessita ser cuidado. Para não perecer pela falta de zelo, se as horas de nossa vida estão contadas, como alerta Ortega Y Gasset (1998, p. 321), “algumas vezes me ocorreu pensar que há duas classes de épocas históricas: em umas, os homens se preocupam mais em buscar os prazeres que evitar as dores; em outras, acontece o inverso”. Somos de alguma forma

vulneráveis por natureza. Até nossas alegrias são vulneráveis. O mistério das doenças está em uma palavrinha chamada amor. Há muitos tipos de doenças, mas a falta de amor causa desastres profundos na casa d'alma. A loucura no mundo contemporâneo é loucura de excesso e escassez ao mesmo tempo. Falta tempo para amar. Sobra tempo para desamar. Como se observa na sugestão doada pela personagem dona Munda no romance de Mia Couto, *Venenos de Deus, remédios do diabo*:

Diga-me, Doutor; não será que Bartolomeu foi atacado por essa doença que agora corre pela Vila? – Não está, é outra doença.

Ainda há pouco passou pela rua um desses homens enlouquecidos agitando os braços parecia querer voar. O posto de saúde está cheio deles, quase todos os soldados. Sabe como o povo os chama? São chamados de Tresandarilhos.

Sim, já sabia. É um belo nome: Tresandarilhos... Acha que é uma maldição?

Isso não existe, dona Munda. As doenças possuem causas objetivas. (COUTO, 2008, p. 10).

A solidão melancólica de ser, em Mia Couto, é algo a mais que aceitar estar doente e se achar merecedor de cura. A saúde se relaciona com a lógica de ser e não com a lógica do ter, como bem observa Francesc Torralba y Roselló no livro *Antropologia do cuidar* (2009, p. 91): “A experiência do sofrimento se relaciona diretamente com a experiência do mistério e do inexplicável”. Todo cuidado é uma forma de nomear o amor na ação do silêncio. Ser pertencido de merecimento e cuidado é expressão das mais importantes. A essência do Cuidado é a verdade. Haveria algo de mais maravilhoso do que poder oferecer nossas verdades em pele viva ao outro? Coisa que nem sempre encontramos em nossa alma adoecida: ser pertencido de valor pelo ser. Como escreve Mia Couto (2008, p. 17) na

pintura que faz de seus personagens: “E mais, Doutor: acho que o senhor não tem nada a fazer aqui. Eu vivo sozinho, que nem doença tenho para me acompanhar”. A solidão de que trata Mia Couto é uma solidão em busca de companhia, de relações afetivas verdadeiras. Solidão que a todo instante a sociedade distorce de forma negativa como doença solitária. Solidão de gente que nos cria ao nos fazer fugir de nós mesmos para abrigar o vazio do espetáculo embrutecedor: cada um na sua. Solidão inventada que nos faz fugir do maior dos luxos que é as relações humanas, os seres frágeis adoram valores sensíveis.

Vivemos em uma sociedade globalizada de violências doentias. Podemos desinfetar micróbios, mas como desinfetar o espírito? Como diz Dona Munda:

Não é que seja infeliz. Eu não sou é feliz. E explica: a ausência dupla de felicidade e infelicidade é ainda mais penosa que o sofrimento. O verdadeiro castigo não é o inferno com suas chamas devoradoras. A punição maior é o purgatório eterno. Uma coisa aprendi na vida: quem tem medo da infelicidade nunca chega a ser feliz. (COUTO, 2008, p. 35).

Como nomear o abandono, sem lembrar que solidão de abandono é solidão extrema, imoral. “Pois cure-me a mim. Bartolomeu está tão doentíssimo, ele já é mais doença que pessoa. [...] Ele está doente, mas sou eu quem sofre as dores dele. Sempre fui. Não quero mais” (COUTO, 2008, p. 36).

Solidão entregue à condição de abandono é condição de esquizofrenia dos tempos contemporâneos. “É o esquecimento e não a morte que nos faz ficar fora da vida” (COUTO, 2008, p. 25).

Nosso modelo de civilização é o mundo celebrado da tecnologia, demarcando a solidão do indivíduo que conhece o mundo do computador, mas que é desconhecedor do mundo

humano. Não conseguimos mais nos conhecer, só conseguimos conhecer nossa imagem refletida. O narcísico, que não deixa de olhar o lago. A imagem da imagem reflete várias imagens em um só espelho. “Não vale a pena espreitar, Doutor, que eu escrevo como o polvo, uso tinta para me tornar invisível” (COUTO, 2008, p. 25).

Conhecemos uma sobrecarga de informações, mas não nos conhecemos a nós mesmos. O grande desafio, não deste século, mas de todos os séculos, não seria o “Conhece-te a ti mesmo”. Se vivemos à sombra das ideias de Platão, adoecemos das sombras de Sócrates. Adoecemos de desconhecimento, adoecemos do desconhecido. Adoecemos da falta de sonho. “Cura-me de sonhar, doutor” (COUTO, 2008, p. 16). Adoecemos da escassez de sonhos, do que nunca saberemos revelar. Adoecemos da falta de doação humanitária. Adoecemos dos ideais humanizadores e por não nos sabermos conhecedores de nossa alma: como diz uma fala de Bartolomeu Sozinho: “Eu hei de morrer de nada, só por acabar de viver” (COUTO, 2008, p. 17).

Nietzsche diz que os gregos eram tão sadios que inventaram os mitos para abrigar o processo de cura. Nas comunidades africanas, os mitos são celebrados nas contações de história como elemento de cura. Quem conta e quem escuta estão em processo de cura. O contador de histórias, como nos relembra o historiador africano Hampaté-Bâ, tem 21 anos para se preparar para a arte de contar. Aos 21 anos é-se iniciado.

Como provinham de Maa Ngala para o homem, as palavras eram divinas porque ainda não haviam entrado em contato com a materialidade. Após o contato com a corporeidade, perderam um pouco de sua divindade, mas se carregaram de sacralidade. [...] Maa Ngala, como se ensina, depositou em Maa as três potencialidades do poder, do querer e do saber, contidas nos vinte elementos dos quais ele foi composto. (HAMPATÉ-BÁ, 2010, p. 171-172).

Segundo Hampaté-Bá, numa primeira fase, a fala torna-se pensamento; numa segunda, som; e, numa terceira, fala. A fala é, portanto, considerada como a materialização, ou a exteriorização, das vibrações. A fala pode criar a paz, como pode criar a guerra. Na visão hampatebaniana, a palavra magia é tomada no mau sentido, enquanto na África designa unicamente controle de forças, em si uma coisa neutra que pode se tornar benéfica ou maléfica. Nem magia nem destino são maus em si, mas a utilização que deles fazemos os torna bons ou ruins.

Em bambara chamam-nos de Doma ou Soma, os ‘Conhecedores’, ou Donikeba, ‘fazedores de conhecimento’; em Fulani, segundo a região, de Silatigui, Gando ou Tchiorinke, palavras que possuem o mesmo sentido de ‘Conhecedor’. Podem ser Mestres iniciados (e iniciadores) de um ramo tradicional específico (iniciações do ferreiro, do tecelão, do caçador, do pescador, etc.) ou possuir o conhecimento total da tradição em todos os seus aspectos. (HAMPATÉ-BÁ, 2010, p. 175).

O pensamento africano sobre oralidade envolve um conhecimento sobre o mundo de totalidade. O contador conhece geografia, economia, biologia, história. Não se pode correr ao contar uma palavra em muitas comunidades africanas. É preciso seguir o tempo da memória. O tempo da memória é outro. O tempo da matéria é outro. “O corpo todo envelhece menos os olhos” (COUTO, 2008, p. 50). O tempo da modernidade é veloz, mas o tempo do pensamento é lento. O tempo do verbo é o Ser, como diz Mía Couto: “Remenda as falas, pisa as sílabas para subir as palavras” (COUTO, 2008, p. 39).

Se, em matéria de ser, não se pode chegar antes, toda cura é um acordar para dentro, é um despertar para felicidade. Ser feliz com, apesar das culpas. Somos donos da memória apenas enquanto o tempo não se esquece de nós. Se pudéssemos

parafrasear Guimarães Rosa, diríamos: Qualquer saúde já é um pouco de poesia. “riozinho caminhado/ comércio das águas/ poluído desemboca/ do outro lado das praças/ [lixo fixo]” (LIMA, 2003, p. 62).

Curar mesmo é difícil, cada remédio é um delírio dentro de uma ficção. Os remédios emparedam as doenças. A cura é um estado inacabado. O escritor como tal, como diz Deleuze, “não é doente, mas antes médico, médico de si próprio e do mundo. O mundo é o conjunto dos sintomas cuja doença se confunde com o homem” (DELEUZE, 1997, p. 14). Analisa o filósofo que a literatura é um empreendimento de saúde: não que o escritor tenha forçosamente uma saúde de ferro. Quando se fala em saúde como literatura, como escrita, Deleuze acrescenta ainda que: “consiste em inventar um povo que falta” (DELEUZE, 1997, p. 14). Ao poeta compete à função fabulária de reinventar um povo na falta de esperança e de sonhos: “Sobre todas as coisas, o guardião/ venera o eco da própria voz/ No anel de bondade em redor do trono/ decretou a obediência do vento/ e a vassalagem dos frutos” (LIMA, 2011, p. 55).

A cura da natureza pela linguagem talvez esteja nisso de descobrir novos sentidos para o ser doente. Ser uma comunidade ecossistêmica apesar de encontrar nossas verdades sem certezas, porque mesmo na falta de sentido há sentido. Ó, Floresta Amazônica, se pode ainda me ouvir, levanta os olhos, escuta sons dos povos ancestrais: “Um lenço branco/apaga o céu/ A fala da asa /vai traduzindo chuvas;/ não há adeus/no idioma das aves/ O mundo voa/ e apenas o poeta/ faz companhia ao chão” (COUTO, 2011, p. 22).

REFERÊNCIAS

ANJOS, Augusto dos. As cismas do destino. In: COUTINHO, Edilberto (org.) *Presença poética do Recife* – crítica e antologia poética. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983, p. 30.

ANTUNES, Arnaldo. *2 ou + corpos no mesmo espaço*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1974.

BACHELARD, Gaston. *A terra e o devaneio poético*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BARROS, Manoel de. *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Record, 1993.

BARROS, Manoel de. *Concerto a céu aberto para solos de aves*. Rio de Janeiro: Record, 1998 a.

BARROS, Manoel de. *O guardador de águas*. Rio de Janeiro: Record, 1998 b.

BARROS, Manoel de. *Retrato do artista quando coisa*. Rio de Janeiro: Record, 1998c.

BOFF, Leonardo. *Ecologia: Grito da Terra, grito dos pobres*. Rio de Janeiro: Sextante, 2004.

BOPP, Raul. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CARPINEJAR, Fabrício. *Terceira sede*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

CARPINEJAR, Fabrício. *Biografia de uma árvore*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

COMTE-SPONVILLE, André. *Tratado do desespero e da beatitude*. Trad. Eduardo Brandão. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

COUTO, Mia. *Venenos de deus, remédios do diabo*. Lisboa: Editorial Caminho; 2008.

COUTO, Mia. *O tradutor de chuvas*. Lisboa: Editorial Caminho, 2011.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo. Editora 34. 1997.

DICKINSON, Emily. *Uma centena de poemas*. São Paulo: T.A. Queiroz Editor, 1985.

HAMPATÉ-BÂ, Amadou, A. Tradição Viva In. *História geral da África*, I: Metodologia e pré-história da África / editado por Joseph Ki-Zerbo. – 2.ed. rev. – Brasília : UNESCO, 2010. Capítulo 8, p. 167-212. Disponível em: < <http://unesdoc.unesco.org/images/0019/001902/190249por.pdf>>. Acessado em: 30 out.2020.

HERÁCLITO. Fragmentos sobre a natureza. In: *Os pensadores pré-socráticos*. São Paulo: Abril Cultural, 1996, p. 81-115.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LIMA, Conceição. *O país de Akendenguê*. Lisboa: Editorial Caminho, 2011

LIMA, Tânia. *Brenhas* – um poema dos mangues. Fortaleza: Mangue & Letras, 2005.

MARGARIDO, Maria Manuela. *Alto como o silêncio*. Lisboa, Publicações Europa-América, 1957.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. Traduzido por Renata Santini. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

ORTEGA Y GASSET, José. El tema de nuestro tiempo. *In*: ORTEGA Y GASSET, José. *Obras Completas*. Madrid: Alianza, 1994a., v. 3.

ORTEGA Y GASSET, José. Elogio del murciélago. *In*: ORTEGA Y GASSET, José. *Obras Completas*. Madrid: Alianza, 1998. v. 2.

RUIZ, Alice. *Desorientais*. São Paulo, 2001.

SAÍD, Edward. *Cultura e política*. São Paulo: Boitempo, 2003.

TORRALBA I ROSELLÓ, Francesc. *Antropologia do Cuidar*. Petrópolis: Vozes, 2009.

WOOLF, Virginia. *As ondas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

POSFÁCIO

Entre dores e padecimentos: em busca de farmácias literárias e livrarias mágicas para uma biblioterapia e literacura

Josilene Pinheiro-Mariz (UFMG)

Enivrez-vous!

Il faut être toujours ivre. Tout est là. C'est l'unique question. Pour ne pas sentir l'horrible fardeau du Temps qui brise vos épaules et vous penche vers la terre, il faut vous enivrer sans trêve.

Mais de quoi? De vin, de poésie, ou de vertu, à votre guise. Mais enivrez-vous!

Charles Baudelaire, *Les paradis artificiels* 1860

Após mais seiscentas páginas, deste **Literatura e doença**, em que se pode sentir a literatura dialogando com enfermidades das mais diversas naturezas, dores, memórias (ou ausência dela), loucura, depressão ou estados de espírito e/ou

lTradução de José Saramago para a Ediouro (2005).

Embriagai-vos!

Deve-se estar embriagado. Nada mais conta. Para não sentir o horrível fardo do Tempo que esmaga os vossos ombros e vos faz pender para a terra, deveis embriagar-vos sem tréguas. Mas de quê? De vinho, de poesia ou de virtude, à vossa escolha. Mas, embriagai-vos. (BAUDELAIRE, 2005, p. 189; tradução de José Saramago).

sentimentos como luto da perda, melancolia, letargia, medos que, naturalmente, levam a doenças emocionais, psicológicas e físicas, entendemos ser necessário pensar a literatura como a própria cura para os males humanos; evidentemente, para esse percurso faz-se necessário escolher o prisma pelo qual ela é e/ou pode e deve ser vista. Não me refiro aqui à leitura literária, assunto que tanto me instiga e se constitui, hoje, em um de meus principais focos de reflexões, sobretudo quando inserida no âmbito do ensino de línguas. Penso, aqui, na literatura ou na leitura literária enquanto um fértil caminho para a cura, o que não, obrigatoriamente, elimina a presença do professor para o ensino da literatura ou da literatura na formação leitora.

Gostaria de, partindo desse ponto de vista, ponderar sobre a visão baudelairiana, citada na epígrafe acima, ao dizer: “embriagai-vos!”, constituindo-se em uma atitude imprescindivelmente essencial para evadir-se; aspecto no qual vemos a força analgésica da literatura como caminho para a literacura. Esta noção, do mesmo modo que a de biblioterapia caminham juntas a fim de alcançar o mesmo alvo: alívio/cura das dores.

Com esse arbítrio, neste posfácio, que intitulei *Entre farmácias literárias e livrarias mágicas: a literatura e a arte da literacura*, devo ressaltar o quanto a leitura da obra literária pode ser um elemento auxiliar no tratamento de dores, seja na ficção, como nos mais diversos estudos aqui expostos; ou, na biblioterapia, na qualidade de leitura terapêutica para encontrar caminhos rumo à libertação das amarras de doenças. Destaque-se, entretanto, que não se faz referência às mesmas direções que tomaram os poetas românticos, que inscreveram o mal do século na literatura, encontrando na morte, o caminho para a realização.

Acrescente-se ainda que a temática deste livro, que provocou, em tão pouco tempo, tantos textos com vieses e

cenários diferentes, resultando em quatro grandes partes: *Literatura e doença através dos tempos*, *O escritor e a doença*, *Escrever a doença* e *A doença: crítica e cura* é assunto desde sempre, conforme se pode ver nos séculos de literatura que aqui estão contidos. Se observarmos do ponto de vista dos estudos feministas, por exemplo, voltaremos os nossos olhos para a Idade Média e constataremos a ausência de registros literários que abordem o papel da mulher enquanto aquela que tratava das doenças femininas.

Estudos têm dado destaque às escritoras, por assim dizer, esquecidas na Antiguidade, tais como Sapphô, dentre outras, ou medievais (e menos esquecidas), como Christine de Pizan ou Marie de France e a italiana Gaspara Stampa, que mais recentemente têm sido revistas e reeditadas (GALLIMARD, 2010). Muito embora a mulher sempre tenha escrito poemas, contos e outros gêneros literários, historicamente, é o silêncio que parece dominar o cenário literário dos séculos medievais; então, os registros de enfermidades de mulheres têm pouquíssimos registros na literatura. Todavia, não é apenas na literatura que o silenciamento se instaurou, conforme se pode ver no caso de Trotula di Ruggiero, italiana do século XII, professora e médica, considerada a primeira ginecologista da nossa História. Segundo Calado, Simoni e Deplagne (2018, p. 19), ela era uma “mulher que zelava pelas mulheres”, em uma época em que a menstruação era uma doença e, além disso, a mulher não tinha voz social. Então, nem escritora, nem médica seria uma percepção inequívoca dos estudos feministas para esse tema no medievo.

Se verificarmos sob a ótica dos estudos decoloniais, que também me são muito caros, por certo, na Idade Média sequer se imaginava essa perspectiva de estudos, afinal, a América ainda estava “encoberta” e a África? Só um espaço desconhecido; então, juntamos, no nosso olhar, os estudos feministas e os

decoloniais, confluindo para a atualidade, em um grande salto cronológico. Daí, nos depararmos com diversas autoras que, hoje, podem expor, em suas narrativas e poemas, as várias enfermidades de mulheres nas sociedades africanas, brasileira, francesa e europeia, antilhana, americana e em muitos outros países e continentes.

Um exemplo que cito aqui são as muitas doenças mentais como depressão, angústia, ansiedade, medo e outras narradas por autoras como Leonora Miano, em *Contours du jour qui vient*, 2000, [*Contorno do dia que vem vindo*, com tradução de Graziela Marcolin, 2009], em que o leitor assiste aos danos causados pelas guerras locais, a orfandade e a busca pelas raízes como uma ideia fixa, na protagonista, a pequena Musango, em busca de sua mãe. Ou ainda sob a ótica da busca de suas raízes, encontramos *Homegoing* (2017), da ganesa Yaa Gyasi [*O caminho de casa*, 2020, tradução de Waldéa Barcellos] e, mais ainda, a depressão e a relação entre literatura e ciência em *Transcendent Kingdom*, (2000) da mesma autora e tradutora para o português *Reino transcendente*, de 2021.

Mas, não são só as angústias e a depressão que constroem as obras das autoras de hoje. Na perspectiva decolonial, naturalmente, encontramos em África, diversas temáticas ligadas ao papel social da mulher, ressaltando-se o casamento forçado ou a poligamia, segundo Mariama Bâ, a primeira romancista africana, eu sua *Une si longue lettre* [*Uma tão longa carta*, ainda sem tradução no Brasil] e o abuso sexual sendo uma dor provocada em muitas mulheres, a exemplo de *Les impatientes* (2017), da camaronesa Djâïli Amadou Amal, recentemente traduzido no Brasil por Juçara Valentino, *As Impacientes*, (2022). Não é à toa que esse romance foi laureado com o *Goncourt des Lycéens* no ano de 2020, uma vez que narra de modo direto, a história de três mulheres, com destinos semelhantes: casamento forçado, poligamia e violência doméstica.

A depressão, a angústia e o medo são enfermidades costumazes nas obras de mulheres autoras, mas, a maternidade também é recorrente não apenas em África, como é o caso da nigeriana Buchi Emecheta, em *The Joys of Motherhood* (1979), com tradução de Heloisa Jahn, *As alegrias da maternidade* (2018) ou XXX da sul-africana Futhi Ntshingila, com seu *Do not go gentle* (2014), traduzido *Sem gentileza* (2016). Para além da maternidade. A prêmio Nobel americana Toni Morrison, em *The Bluest Eye*, de 1970, [traduzido por Manoel Paulo Ferreira (2019), *O olho mais azul*], discute o tema da maternidade, enfocando a protagonista, uma criança negra, Pecola Breedlove, que é algo de discriminação racial em uma sociedade estadunidense que via a pessoa negra como um ser não humano, nos anos de 1960. Da mesma autora, igualmente o tema da maternidade ao lado da escravidão são o cerne de *Beloved*, de 1987, traduzido para o português por José Rubens Siqueira, *Amada*, 2021. Nesse romance, ainda é possível ver as feridas da escravidão são expostas de maneira real, revelando a brutalidade do tratamento social do negro. Fatos lidos igualmente na perspectiva da também americana Maya Angelou e de muitas outras autoras afro-americanas como Chimamanda Ngozi Adichi, Alice Walker, Audre Lorde ou ainda Harriete E. Wilson, primeira afro-americana a publicar uma obra literária: *Our Nig: Sketches from the Life of a Free Black*, de 1859, ainda sem tradução para o português ou ainda, dentre tantas outras, *Ghana must go* (2013), de Taiye Selasi. [*Adeus, Gana*, (2019) com tradução de Isadora Prospero], em que se observa quanto as famílias africanas foram abaladas com separações de mães, filhos, irmãos etc.

As dores causadas pelos sofrimentos impostos pela escravização da mulher negra são do mesmo modo tema da também Prêmio Nobel Alternativo de 2018, a guadalupense Maryse Condé, em seu *Moi, Tituba, sorcière... noire de Salem*,

[de 1986, traduzido para o português por Natália Borges Polesso, em 2019]: *Eu, Tituba: bruxa negra de Salem*. Logo no *incipit* da narrativa, se pode ler outro grande flagelo vivido pela mulher negra escravizada, o estupro: “Abena, minha mãe, foi violentada por um marinheiro inglês no convés do *Christ King*, num dia de 16*, quando o navio zarpava para Barbados. Dessa agressão nasci. Desse ato de agressão e desprezo” (CONDÉ, 2019, p. 25). Ademais, toda a narrativa revela momentos em que Tituba é colocada em situação de subalternização e muito pouco afeto. A narrativa da protagonista é tão inumana, que choca e provoca revolta no leitor, pois é um retrato das dores prescritas às mulheres escravizadas ao longo de nossa História não tão antiga e, infelizmente, ainda nos nossos dias, é uma realidade entre muitas mulheres.

Também nas Antilhas, podemos citar a dominicana Jean Rhys e seu romance *Wide sargaço sea*, de 1966, um clássico da literatura de língua inglesa do Caribe. Clássico porque revisita o cânone inglês *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, dado voz à exótica e louca Bertha Mason; publicado no Brasil apenas em 2012, com a tradução *Vasto mar de sargaços*, de Léa Viveiros de Castro. O sofrimento infantil semelhantemente a diversas narrativas aqui citadas é visitado pela cubana Teresa Cárdenas, nas *Cartas para a minha mãe*. Ainda no Caribe, impossível não citar Françoise Ega, com suas *Lettres à une noire* (1978), com tradução de Vinícius Carneiro e Mathilde Moaty: *Cartas a uma negra* (2021), em que dialoga com a brasileira Carolina Maria de Jesus (sem que Carolina nunca tenha sabido) a respeito da situação de exploração da mão de obra do trabalho do negro na sociedade francesa.

Diante desse leque de obras de autoras que tratam da temática da negritude como um “defeito”, não se pode deixar de citar o clássico da literatura brasileira de Ana Maria Gonçalves, *Um Defeito de Cor*, em que se vê uma fundamental reflexão

sobre o tratamento dado à pessoa negra apenas por causa da cor pele, revelando um ponto de vista que entende que a pessoa preta é também pouco dotada de inteligência. Ser negro parece ser um defeito que atravessa gerações no Brasil e no mundo, podendo causar, por certo, depressão, melancolia, medo e muitas outras mazelas provocadas pela escravidão e por inúmeras perdas. Outras autoras como a própria Carolina Maria de Jesus ou Conceição Evaristo, provavelmente, as duas mais expressivas autoras negras brasileiras, são responsáveis por narrativas que revelam a dor do sofrimento do povo negro no Brasil. Dentre as autoras, acrescento ainda Cidinha da Silva, Geni Guimarães, dentre muitas outras como Lélia González e perspectiva da América, que traduzem a voz da mulher brasileira.

Todavia, os estudos decoloniais nos ajudam a olhar também para as indígenas brasileiras, tais como Graça Graúna que em seu poema *Canção Peregrina*, canta a dor de seu povo no primeiro verso da primeira estrofe: *Eu canto a dor / desde o exílio / tecendo um colar / muitas histórias / e diferentes etnias* e, no sétimo verso da quinta estrofe, lembra o leitor do quão antiga é essa dor: *Eu tenho um colar / de muitas histórias / e diferentes etnias. / Se não me reconhecem, paciência. / Haveremos de continuar gritando / a angústia acumulada / há mais de 500 anos*. Inequivocamente, cito uma dentre as muitas autoras indígenas brasileiras, tais como Eliane Potiguara, Márcia Wayna Kambeba, Julie Dorrico e outras², que de alguma forma, em suas obras, nos lembram dos padecimentos desse povo no Brasil.

Essas autoras e suas obras nos levam a entrever que as moléstias e patologias estão muito presentes, ainda hoje, nesses povos citados, pois as feridas -da escravidão de todas as formas e do genocídio dos povos indígenas- são profundas e carecem

2 Outras autoras indígenas: <https://www.visibilidadeindigena.com/post/leia-mulheres-ind%C3%ADgenas-25-escritoras-para-voc%C3%AA-conhecer>

de bálsamo. Então, onde encontrar unguento para debelar as dores provocadas por essas feridas?

Um caminho possível é a literatura. Sejam poemas, narrativas, cartas, ensaios ou qualquer outra manifestação da arte literária. Por isso, penso em um daqueles livros vendidos em toda livraria e traduzido em dezenas de línguas, como *The novel cure: An A-Z of Literary Remedies* (2013), de Ella Berthoud e Susan Elderkin, com tradução para o português de Cecília Camargo Batalotti [*A Farmácia Literária*]. Nesse, por assim dizer, Best-Seller, as duas autoras apresentam obras literárias que podem funcionar como medicamentos para cura das mais diversas doenças, sejam as citadas aqui neste posfácio, sejam aquelas citadas em todo este livro ou mesmo de diversas outras enfermidades físicas ou emocionais. Por certo, esse é um ponto de vista que permite ao leitor vislumbrar a literatura como espaço de cura; no entanto, ressalte-se que é preciso que a escolha da obra esteja em acordo com o momento do leitor, conforme reforçam as autoras do livro.

Evidentemente, esse é um caminho para minimizar ou sarar sofrimentos, mas, é possível encontrar outros, como se lê em *Das Lavendelzimmer*, que em português, traduzido por Petê Rissati tornou-se *A livraria mágica de Paris* (2016), da alemã Nina George, em que Jean Perdu, o protagonista, um livreiro parisiense, conhece exatamente cada um de seus livros e o poder de cura que cada um deles têm. Assim, somos levados a uma narrativa biblioterapeuta em que o próprio personagem central encontra a cura para a sua condição de “Perdu” [perdido]. Aliás, *The Paris Library* (2020), de Janet Skeslien Charles [*A biblioteca de Paris* (2022), tradução de Maria Beatriz de Medina] lembra o leitor da capacidade que os livros têm de transformar e salvar vidas, logo, um importante poder de cura.

Na verdade, este posfácio busca tão somente lembrar o leitor que as doenças e a literatura historicamente caminharam

juntas, seja na narrativa ou na busca pela regeneração de feridas profundas deixadas pelas Histórias de vida ou pelas muitas perdas que nos enlutaram, como as resultantes da Covid-19. Portanto, uma dose de literatura, por certo, tem nos ajudado a sobreviver a essas grandes (e novas) dores!

Para encerrar, retomo o conselho de Baudelaire: “Mas de quê? De vinho, *de poesia ou de virtude*, à vossa escolha. Mas, embriagai-vos!”

Esse pode ser o caminho da biblioterapia para a literacura.

REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, Charles. *Os paraísos artificiais*. Trad. José Saramago. Ediouro. Rio de Janeiro. 2005.

BERTHOUD, Ella; ELDERKIN, Susan. Farmácia literária. Trad. Cecília Camargo Bartalotti. Verus editora. Rio de Janeiro/Campinas. 2016.

CHARLES, Janet Skeslien. *A biblioteca de Paris*. Trad. Maria Beatriz de Medina. Editora Record. Rios de Janeiro /São Paulo. 2022.

GALLIMARD. *Quelqu'un plus tard se souviendra de nous*. Poésies Gallimard. Prais. 2010.

GEORGE, Nina. *A livraria mágica de Paris*. Trad. Petê. Rissatti. Editora Record. Rio de janeiro. 2016.

SIMONI, Karine; DELPLAGNE, Luciana. (orgs) *Trotulla di Ruggiero. Sobre as doenças das mulheres*. Copiart. Tubarão. 2018.

RESUMOS
ABSTRACTS

A literatura e as epidemias antes do coronavírus

Literature and Epidemics Before Coronavirus

Márcio Venício Barbosa (UFRN)

François Weigel (UFRN)

Esta introdução busca evidenciar em que medida a literatura, com toda sua inventividade e subjetividade, pode se constituir como uma enunciação própria das situações de doença, tentando iluminar o que foge à compreensão das ciências ou dos boletins informativos. Começamos por uma breve apresentação dos capítulos e das quatro seções que compõem este livro, cuja perspectiva crítica visa a confrontar autores e textos frente à doença, seja ela uma experiência individual ou um mal coletivo que se abate sobre grandes agrupamentos humanos. A seguir, em uma reflexão que surgiu a partir do contexto atual e da pandemia de coronavírus, este texto introdutório focaliza nas doenças pandêmicas e epidêmicas. Procuramos traçar um panorama não exaustivo, embora vasto, das epidemias na literatura, enfocando exclusivamente a literatura ocidental. Os textos abordados foram reunidos em subtemas, de acordo com o tratamento que as epidemias ali recebiam. Partimos da peste tratada como castigo divino na Antiguidade Clássica e mostramos, em alguns autores, o comportamento indiferente ao sofrimento e afrontosamente excludente das elites por eles retratadas. Passamos, em seguida, a dois outros grupos que vão de um cenário social mais amplo à influência das epidemias na vida das pessoas. Buscou-se, nesta

introdução, ampliar o conjunto de textos sobre o tema, incluindo escritores frequentemente citados nesse domínio, como Albert Camus ou Edgar Poe, que não foram especificamente abordados nos capítulos deste livro.

Palavras-chave: Literatura. Epidemias. Panorama.

This introduction seeks to show the extent to which literature, with all its inventiveness and subjectivity, can constitute itself as an especial enunciation to situations of illness, trying to illuminate what is beyond the comprehension of science or newsletters. We begin with a brief presentation of the articles and the four sections that make up this book, whose critical perspective aims to confront authors and texts in the face of the disease, whether considered as an individual experience or as a collective evil that befalls large human groups. After that, in a reflection that emerged from the current context and the coronavirus pandemic, this introductory text focuses on pandemic and epidemic diseases. We intend to present a non-exhaustive panorama, although vast, of epidemics in the literature, focusing exclusively on Western literature. The texts approached were grouped into sub-themes, according to the treatment that the epidemics received there. We started with the plague treated as divine punishment in Classical Antiquity and showed, in some authors, the behavior indifferent to suffering and outrageously excluding of the elites they portrayed. We then move on to two other groups that range from a broader social scenario to the influence of epidemics on people's lives. In this introduction, we sought to expand the set of texts on the subject, including writers frequently cited in this field, such as Albert Camus or Edgar Poe, which were not specifically addressed in the chapters of this book.

Keywords: Literature. Epidemics. Panorama.

Pandemia como distopia: a literatura nos tempos do cólera

Pandemics as Dystopia: Literature in Times of Cholera

Deise Quintiliano Pereira (UERJ)

Terreno fértil que promove a convergência de relatos sobre epidemias, pandemias, pestes, flagelos e um sem-número de doenças infectocontagiosas, a história da literatura sempre conectou ficção e realidade ao explorar narrativas que transpassam simultaneamente a vida e a arte e, por vezes, a vida como obra de arte. Nesse sentido, a intermedialidade – isto é, o processo de conjugação e de interação entre várias mídias: cinema, fotografia, rádio, jornal e tevê, mas também literatura e artes – amalgama a temática, que se espraia, por seu turno, no telão, nos romances, nos contos, nas novelas, nas histórias em quadrinho. Nossa proposta é passar em revista tal dialogismo, lançando luz sobre esse fenômeno vivido tanto na contemporaneidade quanto em tempos imemoriais, nos atendo a uma das vertentes do caráter distópico que dele emerge e que se encontra intimamente associada aos conceitos de catarse, de fatalidade e de trágico. A costura teórica dessas reflexões será promovida, sobretudo, graças ao refinado suporte oferecido por Antonin Artaud, em *O teatro e seu duplo*, e Clément Rosset, em *A lógica do pior*.

Palavras-chave: Literatura epidêmica. Distopia. Catarse.

Fertile ground that promotes the convergence of reports about epidemics, pandemics, pests, scourges and countless

*infectious diseases, the history of literature has always connected fiction and reality when exploring narratives that simultaneously cross life and art and, at times, life as a work of art. In this sense, intermediality - that is, the process of conjunction and interaction between various media: cinema, photography, radio, newspaper and TV, but also literature and the arts - amalgamates the theme, which in turn spreads on the screen, in novels, short stories, novels, comic books. Our proposal is to review this dialogism, shedding light on this phenomenon experienced both in contemporaneity and in immemorial times, attending to one of the aspects of the dystopian character that emerges from it and that is closely associated with the concepts of catharsis, fatality and tragic. The theoretical sewing of these reflections will be promoted, above all, thanks to the refined support offered by Antonin Artaud, in *The theater and his double*, and Clément Rosset, in *The logic of the worst*.*

Keywords: Epidemic literature. Dystopia. Catharsis.

Contágios na literatura italiana: ontem e hoje *Contagions in Italian Literature: Yesterday and Today*

Patricia Peterle (UFSC/USP/CNPq)
Andrea Santurbano (UFSC)

O ano de 2020 é um ano que já entrou para os livros de história por conta não somente dos acontecimentos políticos e econômicos, mas, sobretudo, por conta da pandemia de SARS CoV-2 que se alastrou por todo o planeta. Textos como os de Giovanni Boccaccio e Alessandro Manzoni foram sem dúvida retomados ao lado dos de Camus, Saramago e Tucídides. Relendo, hoje, alguns desses trechos clássicos, parece que a distância temporal é suspensão e abre espaço ao anacronismo. Algumas páginas de *Os noivos*, de Alessandro Manzoni, por exemplo, parecem descrever a nossa experiência mais recente, que não deixou de afetar artistas e intelectuais da contemporaneidade. É, portanto, a partir de uma cartografia fragmentada, entre presente e passado, que se busca refletir sobre o que as produções de ontem e de hoje podem ter em comum.

Palavras-chave: Contágios. Literatura italiana. SARS CoV-2.

The year 2020 is a year that has already entered the history books because of not only political and economic events, but, above all, because of the SARS CoV-2 pandemic that has spread throughout the planet. The texts of Giovanni Boccaccio, Alessandro Manzoni were undoubtedly taken up alongside those of Camus, Saramago and Tucídides. Rereading, today, some of these classic passages it seems that the temporal distance is suspended and opens space for anachronism. Some pages of Os noivos by Alessandro Manzoni, for example, seem to describe our most recent experience, which has not stopped affecting contemporary artists and intellectuals. It is, therefore, from a fragmented cartography, between the present and the past, that one seeks to reflect on what the productions of yesterday and today may have in common

Keywords: Contagions. Italian Literature. SARS CoV-2.

**Literatura italiana e
epidemias: diferentes
abordagens**
*Italian Literature and
Epidemics: Different
Approaches*

Lucia Wataghin (USP)

O capítulo observa diferentes abordagens do tema das epidemias na literatura italiana, assinalando a prevalência do interesse nas consequências perversas da disseminação de doenças altamente contagiosas no comportamento social, mas também

pontos de vista diferentes, que apontam para reações diversamente complexas, em outros autores e obras.

Palavras-chaves: Boccaccio. Vargas Llosa. Manzoni.

This chapter observes different approaches to the theme of epidemics in Italian literature, pointing out the prevalence of the interest on the vicious consequences of highly infectious diseases on social behaviour, but also different points of view, indicating different, complex reactions, in other works and authors.

Keywords: Boccaccio. Vargas Llosa. Manzoni.

Comics para crises: Uma metodologia pedagógica e terapêutica

Comics for Crises: A Pedagogical and Therapeutic Methodology

Julia Irene López González (Universidad de Sonora – México)

Javier Gaston-Greenberg (SUNY Stony Brook University)

Este capítulo apresenta uma metodologia interdisciplinar que combina os quadrinhos e a psicologia e propõe a utilização de um mecanismo de Aprendizagem Colaborativa Internacional em rede [*Collaborative Online International Learning (COIL)*] como um enfoque para fortalecer o processo de aprendizagem em rede de estudantes universitários durante o tempo de crise. O conceito de crise tem sido uma parte intrínseca da produção de quadrinhos e como tema dentro de seus universos. A partir disso, propõe-se

uma nova metodologia para uma situação de crise partilhada, em que a colaboração requer uma estratégia para processar e narrar nossa experiência isolada e, ao mesmo tempo, partilhada. Através do desenvolvimento de um projeto de ensino em rede, com a metodologia COIL, se desenvolveu um currículo que permitiu gerar nos estudantes habilidades de intervenção em crises por meio da criação de quadrinho e que, por sua vez, gerou a criação de uma rede de colaboração e apoio com estudantes nas mesmas condições que lhes permitiu uma perspectiva diferente sobre a crise social e individual.

Palavras-chave: Quadrinhos. Crise. Aprendizagem virtual.

This chapter presents an interdisciplinary methodology that combines comics and psychology and proposes to use the Collaborative Online International Learning (COIL) mechanism as an approach to strengthen the online learning process in university students during times of crisis. The concept of crisis has been an intrinsic part of comic book production and a theme within its universes. Based on this, a new methodology is proposed for a shared crisis situation where collaboration requires a strategy to process and narrate our isolated and, at the same time, shared experience. Through the development of an online teaching project under the COIL methodology, a curriculum was developed that allowed students to generate crisis intervention skills through the creation of comics. In turn the process generated the creation of a collaboration and support network with students in distinct yet shared conditions that allowed them to obtain a different perspective on the social and individual crisis.

Keywords: Comics. Crisis. Virtual Learning.

**De um confinamento a outro:
como representar Roland
Barthes no sanatório, de
1942 a 1945?**
*From one Confinement to
Another: How to Represent
Roland Barthes in the
Sanatorium, from 1942 to
1945?*

Andy Stafford (University of Leeds – UK)

O confinamento, a doença e o moral nos preocupam durante esses meses intermináveis de pandemia global. É, sem dúvida, um bom momento, conseqüentemente, para reler a série volumosa de cartas que Roland Barthes enviou durante a Segunda Guerra a seu amigo Philippe Rebeyrol a partir de seu confinamento em um sanatório no Isère. Inspirando-se no filme documentário de Frédéric Goldbronn *Les fantômes du sanatorium* (2020), que casa imagens da vida dos homens que sofriam com a tuberculose e citações dessa correspondência de Barthes, nós exploramos o que permite ao jovem de 26 anos sustentar três anos de internamento. Partindo do princípio de que a escrita cotidiana das cartas, tão francas quanto comoventes, é um ato que mantém um espírito positivo quando tudo parecia ruir em torno de si, nós sugerimos que Barthes estabelece uma distância com relação à vida de internamento e à angústia dela decorrente, distância que se beneficia de um olhar dialético sobre sua vida penosa em comparação com seu futuro incerto. Se a leitura das obras de Jules Michelet o encoraja a desenvolver críticas ideológicas que ele desdobrará em *Mitologias*

dez anos mais tarde — a vacinação e a naturalização, nesse caso — é a sensibilidade quanto à dupla necessidade de recomeçar a vida no sanatório e esquecer, tanto quanto possível, a vida anterior em Paris que marca os sentimentos fortes que Barthes exprime em sua correspondência. É, então, verdadeiro insistir, como fazem alguns, que a redação das cartas revela uma obsessão complexa com a posteridade? Como compreender, a partir do nosso próprio confinamento, o que Barthes buscava em seus primeiros e regulares atos de escrita que representam as cartas enviadas a partir do “sana”?

Palavras-chave: Sanatório. Confinamento. Correspondência.

Lock-down, illness and mental survival are very much in evidence for us during these unending months of the global pandemic. It is perhaps apt therefore to revisit the huge series of letters that Roland Barthes sent to his friend Philippe Rebeyrol during the War whilst he was confined to a sanatorium in Isère in south-western France. Using Frédéric Goldbronn's recent documentary, The Phantoms of the Sanatorium (2020), which shows the life of the men who were being treated for tuberculosis alongside quotations from Barthes's letters to his friend, we examine what might have allowed the 26-year-old to survive the three years of confinement. Whilst it is clear that the daily writing of these emotional and frank letters was a way of keeping his spirits up just as his life seemed to be collapsing around him, we suggest that Barthes was able to establish a distance between himself and the difficult experience of illness in the sanatorium by thinking dialectically about what was happening and how it might differ from his uncertain life after. If reading the works of Jules Michelet encouraged him to elaborate forms of ideological criticism that he went on to use in Mythologies ten years later – such as vaccination and naturalisation – it was also his sensitivity

to the need both of restarting his life in the sanatorium and also of forgetting as much as possible his previous life in Paris that comes across clearly in this correspondence. Is it right to insist then, as some have done, that letter-writing suggests an obsession with posterity on the part of the writer? How do we approach, from our own experience of lock-down, what Barthes was trying to do in his earliest and regular acts of writing that these letters represent?

Keywords: Sanatorium. Lock-down. Correspondance.

Hervé Guibert, a doença em obra *Hervé Guibert, Illness at Work*

Bruno Blanckeman (Université de Paris III)

O relato epidemiológico é um assunto literário de longa data. Peste, cólera, sífilis, tuberculose inspiraram os escritores, que tenham por nome Thomas Mann ou Albert Camus. Hervé Guibert não é apenas um jovem homem dando seu testemunho da doença que o mata – a *Aids* – mas um escritor que inventa uma maneira de falar de um mal contra o qual a ciência permaneceu impotente e que suscitou reações de medo e de discriminação, quando se disseminou a partir das décadas de 1980-1990. Objeto médico recente, a *Aids* não parece com nada de conhecido: o escritor, de uma beleza deslumbrante, oferece a esse mal seu rosto de doente devastado. Compõe uma dezena de livros dedicados à evolução de sua doença. Essa série de relatos se constitui como testemunha determinante da progressão de uma pandemia que abala o sistema hospitalar internacional e insere também a doença em uma reflexão sobre a própria capacidade da literatura de resistir ao inominável,

experimentado formas novas como a autoficção. Ele descreve com uma precisão clínica e uma energia literária sua *Aids* e a de alguns amigos, como Michel Foucault, recorrendo também à fábula para melhor expressar o desconhecido que lhe permite permanecer fiel a si mesmo até o fim, um assunto inalterável apesar da deterioração do corpo. Hervé Guibert faz assim de sua doença um caso ao mesmo tempo singular e exemplar.

Palavras-chave: Hervé Guibert. Aids. Autoficção.

Epidemiological narration is a long-standing literary subject. Plague, cholera, syphilis, tuberculosis inspired the writers, whether their name is Thomas Mann or Albert Camus. Hervé Guibert is not just a young man giving his testimony of the disease that kills him - AIDS - but a writer who invents a way of talking about an evil against which science has remained impotent and which has aroused reactions of fear and discrimination when spread from the 1980s to the 1990s. A recent medical object, AIDS does not seem like anything known: the writer of dazzling beauty offers to this evil the face of a devastated patient. He composes a dozen books dedicated to the evolution of his illness. This series of narrations, if they constitute a decisive witness on the progression of a pandemic that affects the international hospital system, also inserts the disease in a reflection on the very capacity of literature to resist the unnamable, experimenting with new forms such as self-fiction. He describes with clinical precision and literary energy his AIDS and that of some friends, such as Michel Foucault, also using the fable to better express the unknown that allows him to remain true to himself until the end, an unalterable subject despite the deterioration of the body. Hervé Guibert thus makes his illness a case that is both unique and exemplary.

Keywords: Hervé Guibert. AIDS. Self-fiction.

Linhas que aliviam a dor *Lines that Relieve the Pain*

Wellington Júnio Costa (UFS)

Nos consultórios médicos, nos congressos de medicina e, ainda, em bulas farmacêuticas, a dor e a doença são descritas, relatadas. Nas artes, incluindo as artes literárias, também se notam suas presenças. Em 1945, Jean Cocteau filmava *A Bela e a Fera* (1946), enquanto sofria com problemas na pele, causados por insolação, antraz e picadas de mosquito. Seu estado se agravou ao ponto de interromper as filmagens e o tratamento se prolongou depois do filme pronto. Nesse período, escreveu *La Belle et la Bête: Journal d'un film* (1946), *La crucifixion* (1946), *La Difficulté d'être* (1947) e « Neiges », publicado em *Poésies 1946-1947*. Perguntamo-nos: De que maneira sua enfermidade afetou sua arte? Como sua criação literária processa a doença? Em *A dificuldade de ser*, podemos ler: “Ocorre que há seis meses, eu sofro cada minuto, vejo a dor tomar todas as formas, frustrar a medicina e continuo alerta e corajoso. Escrever estas linhas me alivia.” (COCTEAU, 2015, p. 99). A relação estabelecida por Cocteau, nos quatro textos mencionados, entre sua doença e a escrita, esta como uma forma de tratamento ou possibilidade de alívio da dor, constitui o eixo do nosso artigo, que propõe uma reflexão acerca do papel e/ou do potencial literário em contexto de enfermidades. Considerando as questões levantadas por Susan Sontag em *A doença como metáfora* (2002) – para quem a compreensão das doenças pode dar-se por meio de metáforas, mas não devem, ao contrário, servir

de metáforas para algo terrível que seja de outra natureza – e à luz da História (FAURE; PORTER; VIGARELLO, 2008/2012) e da Antropologia (LE BRETON, 2011) do corpo, percebemos que Jean Cocteau se coloca em seus textos como um corpo metafórico, no qual sua doença real se transmuta em matéria literária e busca a cura na tentativa de compreensão da vida e do mundo em seus vários níveis de organização.

Palavras-chave: Jean Cocteau. Literatura. Doença.

In doctor's offices, congresses of medicine, and also in package inserts, pain and illnesses are characterized and described. In the arts, including the literary arts, they also make themselves present. In 1945, Jean Cocteau was filming Beauty and the Beast (1946) while suffering from skin conditions caused by sunstroke, anthrax, and mosquito bites. His condition aggravated to the point where the shooting had to be interrupted and his treatment continued well after the film was completed. During this period, he wrote La Belle et la Bête: Journal d'un film (1946), La crucifixion (1946), La Difficulté d'être (1947), and « Neiges », published in Poésies 1946-1947. The lingering question is: how has his illness affected his art? How does his literary creation process the disease? In The Difficulty of Being, he wrote that "[t]he fact is that I have been suffering every minute for the last six months, that I have my ills assuming every shape and form, defying medicine, and yet I remain alert and courageous. Writing these lines relieves me." (COCTEAU, 2013). The relationship established by Cocteau in the four above-mentioned texts, between his illness and the act of writing – writing as a form of treatment or a possibility for pain relief – is the core of this article, which proposes a reflection on the role and/or literary potential of an ill-stricken condition. Taking into consideration the propositions put forward by Susan Sontag in Illness as Metaphor (2002) – to whom illnesses can be understood

by means of metaphors, but should not serve as metaphors for a harrowing mishap of a different nature – and based on historical analyses (FAURE; PORTER; VIGARELLO, 2008/2012) and in an anthropology (LE BRETON, 2011) of the body, we are able to see that Cocteau places himself in his texts as a metaphorical body, in which his real disease is transfigured into literary matter, while seeking a cure in the attempt of understanding life and the world in their various levels of organization.

Keywords: Jean Cocteau. Literature. Illness.

**A enfermidade como epifania
nas crônicas de Caio
Fernando Abreu**
*Disease as an Epiphany in the
Chronicles of Caio Fernando
Abreu*

Hudson Lima (UFRN)

Escritor, dramaturgo e jornalista em revistas de entretenimento, Caio Fernando Abreu carrega como principais marcas de seu estilo, a abordagem intimista, humanista e uma preferência por temas como sexualidade, medo da morte e, sobretudo, a angustiante solidão que assola o indivíduo na modernidade. Pode-se dizer que ele é um dos autores que viveram intensamente o período de transformações das décadas de sessenta e setenta, imprimindo como poucos sua visão de mundo dentro de uma linguagem literária original e moderna. Dentre suas

obras, destaca-se a reunião de crônicas intitulada como *Pequenas Epifanias* (1986/1995), publicadas pelo autor durante o período em que ele trabalhou no jornal *O Estado de São Paulo*. Nesses escritos, sobrevém um importante fator: o texto assume um tom biográfico, o personagem em questão é na grande maioria das vezes o próprio escritor que, por sua vez, emula o formato de diário ou carta, aproveitando o gênero literário para falar abertamente com seu leitor sobre suas aflições e paixões, bem como sobre eventos ao mesmo tempo pequenos e grandiosos, cujas consequências transformariam para sempre sua vida e seu modo de enxergar o mundo. Dentre esses eventos marcantes destaca-se a ocasião na qual o autor se descobriu portador do vírus HIV em 1994. Na ocasião ele escreve uma série de crônicas intituladas *Cartas para além dos muros* (1994-1996) nas quais ele transforma em matéria literária toda a angústia e percalços enfrentados durante a doença, desde o diagnóstico até os momentos de crise e internação. Esse processo de assimilação da enfermidade na linguagem de Caio Fernando Abreu é matéria relevante nos estudos literários envolvendo o tema. A forma como o autor impregna seus textos parece simular também a própria ação da enfermidade no corpo humano. Tudo acontece como se sua linguagem refletisse a contaminação por meio das temáticas e dos recursos de linguagem empregados por ele, onde a enfermidade se manifesta como uma engrenagem que conduz a escrita do autor em diferentes estágios de uma jornada epifânica, partindo do receio em torno da doença e culminando com a sua aceitação e enfrentamento.

Palavras-chave: Crônicas. Caio Fernando Abreu. Enfermidade.

Writer, playwright and journalist in entertainment magazines, Caio Fernando Abreu carries as main marks of his style, an intimate, humanistic approach and a preference

for themes such as sexuality, fear of death and, above all, the agonizing loneliness that plagues the individual in modern times. It can be said that he is one of those authors who lived intensely the period of transformations of the sixties and seventies, carrying his worldview in a unique and modern literary language like few others achieved. Among his works, we detach his chronicles reunion named Pequenas Epifanias (1986/1995), published by the author during the period when he worked at the newspaper O Estado de São Paulo. In these writings, an important factor comes into play: the text takes on a biographical tone, the character in question is most of the time the writer himself, who in turn emulates the format of a diary or letter, taking advantage of the literary genre to speak frankly with his reader about his afflictions and passions, as well as about events both small and grand, whose consequences would forever transform his life and his way of seeing the world. Among these remarkable events, there is the occasion when the author found himself diagnosed with the HIV virus in 1994. On that occasion he writes a series of chronicles entitled Cartas para além dos muros (1994-1996) in which he transforms into literary matter all the anguish and mishaps faced during the disease, from the diagnosis to the moments of crisis and hospitalization. This process of assimilation of the disease in the language of Caio Fernando Abreu is a relevant matter in literary studies involving the theme. The way in which the author impregnates his texts also seems to simulate the very action of the disease in the human body. Everything happens as if his language reflected the contamination through the themes, language and resources used by him, where the illness manifests itself as a gear that leads the author's writing at different stages of an epiphanic journey, starting from the fear around the disease and culminating in its acceptance and facing.

Keywords: Chronicles. Caio Fernando Abreu. Disease.

A desintegração do mundo moderno na poética apollinariana

The Disintegration of the Modern World in Apollinarian Poetics

Karina Chianca (UFPB / UFRN)

Os séculos XX e XXI foram marcados por uma ampla crise que se projetou nas artes. A desintegração de um mundo através das diferentes guerras, dos conflitos, dos atentados, das pandemias passou a fazer parte integrante de um cotidiano tomado pela violência. Trata-se de um presente dominado por incertezas e perdas no qual o indivíduo se questiona na busca do que ocasionou essa crise. Adotaremos neste trabalho o mesmo caminho proposto por escritores contemporâneos através do romance arqueológico (VIART, 2009). Nossa investigação parte do presente para voltar ao passado e, assim, interrogar e analisar os testemunhos deixados por escritores que vivenciaram esses fatos e puderam transcrever essa época através da arte. De 2020, em um contexto de pandemia, voltamos um século, para a Primeira Guerra Mundial e outra pandemia: a gripe espanhola. O início do século XX, herdeiro da urbanização e da revolução industrial do século XIX, já anunciava que iríamos atravessar - durante todo esse período até chegarmos ao século XXI, - a destruição do homem e da natureza, o individualismo, a solidão. Nosso *corpus* será constituído por poemas das coletâneas *Alcools* (Álcoois) (1913) e *Calligrammes* (Caligramas) (1918), de Guillaume Apollinaire (1880-1918), que participou da guerra ocorrida entre 1914 e 1918 e que morreu em consequência da gripe espanhola. Os versos do poeta nos

remetem a essa desintegração universal de um mundo que parece se esvaír num ritmo orquestrado pelos avanços tecnológicos e pela aceleração do mundo moderno. Apoiar-nos-emos em Viart (2009) e Compagnon (2007) na investigação do contexto percorrido pelas literaturas moderna e contemporânea, assim como na crítica apollinariana.

Palavras-chave: Guillaume Apollinaire. Poesia e guerra. Desintegração.

Abstract: The 20th and 21st centuries were marked by a wide-ranging crisis that was being designed in the arts. The disintegration of a world through different wars, conflicts, attacks, pandemics has become an integral part of a daily life gnawed by violence. It is a gift dominated by uncertainties and losses in which the individual questions himself in the search for what caused this crisis. In this work we will adopt the same path proposed by contemporary writers through the archaeological novel (VIART, 2009). Our investigation is based on the present to go back to the past and thus interrogate and analyze the testimonies left by writers who have experienced these facts and were able to transcribe this era through art. From 2020, in a pandemic context, we returned a century, to The First World War and another pandemic: the Spanish flu. The beginning of the 20th century, heir to urbanization and the industrial revolution of the 19th century, already announced that we would cross - throughout this period until we reached the 21st century, - the destruction of man and nature, individualism, loneliness. Our corpus will consist of poems from the collections Alcools (1913) and Calligrammes (1918), by Guillaume Apollinaire (1880-1918), which participated in the war that took place between 1914 and 1918 and died as a result of the Spanish flu. The poet's verses remind us of this universal disintegration of a world that seems to be booming at a pace

orchestrated by technological advances and the acceleration of the modern world. We will rely on Viart (2009) and Compagnon (2007) in the investigation of the context covered by modern and contemporary literature, as well as in apollinarian criticism.

Keywords: Guillaume Apollinaire. Poetry and war. Disintegration.

Doença, saúde e cosmovisão na poética de Jorge Luis Borges

Disease, Health and Cosmvision in Jorge Luis Borges' Poetics

Regina Simon da Silva (UFRN)

Ramon Diego Câmara Rocha (UFRN)

Considerado um dos escritores mais inventivos de sua época, o escritor argentino Jorge Luis Borges, não só rompeu com a representação tradicional do realismo europeu, em seus contos, como apostou numa poética que diluía, dentro de suas narrativas, uma continuidade espaço-temporal, em favorecimento de uma ampliação crítica do nosso olhar para o mundo, dividido e segmentado, durante e pós-primeira guerra. Nessa direção, seus contos e ensaios continuam sendo estudados até hoje, tentando compreender como um escritor acometido pela cegueira conseguiu, apesar de suas limitações visuais, preencher um espaço tão importante na literatura do séc. XX. O presente artigo baseia-se numa abordagem

da obra de Jorge Luis Borges, pensando como os discursos que compõem os seus contos e ensaios dialogam, diretamente, com uma perspectiva criativa que passa pela sua percepção sensorial e mnemônica do mundo. Para isso, busca-se investigar como o processo de cegueira aprofundou uma visão peculiar de mundo, a partir da qual apagam-se as referências geográficas, expande-se o papel da ideia como centro da consciência de seus personagens, em detrimento dos próprios personagens como detentores de suas atuações e, além disso, materializa-se a concretização de labirintos discursivo-ideológicos como recurso de transposição conceitual da ideia de perda referencial. A abordagem será, portanto, calcada numa metodologia hermenêutico-fenomenológica de estudo dos textos literários, em que o conhecimento prévio do contexto, a compreensão do sujeito criador e a incorporação dos discursos e dos métodos criativos a partir do texto, veem sua produção como uma consequência fenomenológica desses elementos para, posteriormente, realizar uma interpretação crítica de sua poética. Dessa maneira, temos como objetivo não só observar como o processo de cegueira influenciou a criação de uma cosmovisão dentro de seus contos, mas também o impacto desta em uma poética cosmopolita. Para tal, alguns críticos e teóricos serão importantes para essa discussão, entre eles, Hans George Gadamer (2010), Maria Barrenechea (1984), Mikhail Bakhtin (2018), entre outros.

Palavras-chave: Literatura e Fenomenologia. Cosmovisão. Cegueira. Jorge Luis Borges.

Considered one of the most innovative writers of his time, Argentinian writer Jorge Luis Borges, not only broke with the traditional representation of European Realism, in his short stories, but also invested in a type of poetics which dissolved, within his narrative, the continuation of time and space, in favor of an extension of our divided and segmented world view, during and post-First World War. In this direction, his short stories and

essays are still studied until this day, attempting to comprehend how such a writer who was affected by blindness was able to, despite his limitations in vision, become such an important writer of twentieth-century literature. This article is based on an approach to Jorge Luis Borges' works, reflecting on how the discourses that form his short stories and essays are able to directly interact with a creative perspective which is connected with his sensory and mnemonic perception of the world. For this purpose, we sought to investigate how the process of blindness enhanced a peculiar world view, from which geographical references are erased, the role of the idea as the center of awareness of his characters is expanded, in detriment of such characters who are responsible for their own actions and, also, discourse and ideological labyrinths are materialized as a resource of conceptual transposition of the idea of losing reference. Therefore, our approach is based on a hermeneutics and phenomenology methodology of literary studies, in which the previous knowledge of the context, subject perception and the incorporation of discourses and creative methods based on the text, see its production as a phenomenological consequence of such elements in order to attain a critical interpretation of his poetics. In this regard, we aim to observe on how the author's process of blindness influenced the creation of a cosmovision in his short stories and, also, its impact in a cosmopolitan poetics. For this purpose, some critical scholars will be important in our discussion, such as Hans George Gadamer (2010), Maria Barrenechea (1984), Mikhail Bakhtin (2018), among others.

Key words: Literature and Phenomenology. Cosmovision. Blindness. Jorge Luis Borges.

A hundred days from now
de Steven Corbin: uma
representação da tensão
dialógica entre marcadores
sociais de diferença e AIDS
A hundred days from
now by Steven Corbin:
A Representation of the
Dialogical Tension Between
Social Markers of Difference
and AIDS

Orison Marden Bandeira de Melo Júnior (UFRN)

Um romance, a partir da abordagem dialógica, é compreendido como um fenômeno cultural que apresenta, como característica fundante, o fato de ser pluriestilístico, heterodiscursivo e heterovocal. Artisticamente organizada por seu autor, a obra não é percebida apenas por seu conteúdo, mas por sua arquitetônica, em que conteúdo, forma e material criam um todo indivisível de forma relacional/dialógica. É com base nessa compreensão, portanto, que a análise dialógica de *A hundred days from now* do autor afro-americano Steven Corbin ultrapassa os limites do conteúdo de uma literatura de AIDS para ser aquela em que personagens são ideólogos e suas palavras, ideologemas; além disso, as próprias ações das personagens são compreendidas como ideologicamente

destacadas e o enredo como aquele que organiza o heterodiscurso e as vozes sociais que penetram a obra. Diante disso, este ensaio buscou analisar como o autor organizou a heterodiscursividade que preenche *A hundred days from now*, um mundo criado que refrata não só as tensões discursivas em torno da AIDS, mas também os conflitos travados pelo casal protagonista (um personagem afro-americano que é abertamente gay e outro, mexicano, que vive sua homossexualidade escondida de sua família) – um mundo marcado por racismo, homofobia, homofobia internalizada, HIV e AIDS fobia, machismo, entre outros. Percebeu-se que, para criar esse mundo de conflitos que são complicados pelo desenvolvimento da AIDS pelo protagonista mexicano, o autor precisou recorrer a todo um acervo de conhecimento científico sobre os sintomas e o tratamento da AIDS, além dos transtornos psicológicos que acometem um paciente. Conclui-se, dessa forma, que *A hundred days from now* é muito mais do que uma literatura de AIDS, mas uma literatura que humaniza o tema da doença e mostra que, ao redor do tema, há toda uma cadeia de conflitos vivida pelos personagens, permitindo que, por meio do mundo representado, o mundo da vida seja enriquecido pelo diálogo que é estabelecido entre arte e vida.

Palavras-chave: *A hundred days from now*. Steven Corbin. Literatura de Aids.

A novel, based on the dialogical approach, is understood as a cultural phenomenon that presents, as a fundamental characteristic, the fact that it is pluristylistic, heterodiscursive, and heterovocal. Artistically organized by its author, the work is not perceived only by its content, but by its architectonics, in which content, form and material create an indivisible whole in a relational/dialogical way. It is thus based on this understanding that the dialogical analysis of A hundred days from now by African-American Steven

Corbin goes beyond the limits of the content of an Aids literature: it is one in which characters are ideologues and their words, ideologemes; in addition, the characters' activities are understood as ideologically demarcated and the plot as the one that organizes the heterodiscourse and the social voices that penetrate the work. Therefore, this essay sought to analyze how the author organized the heterodiscursivity that fills A hundred days from now, a created world that refracts not only the discursive tensions around Aids, but also the conflicts waged by the protagonist couple (an African-American character who is openly gay and another, Mexican, who keeps his homosexuality hidden from his family) – a world marked by racism, homophobia, internalized homophobia, HIV and Aids phobia, male chauvinism, among others. It was possible to notice that, in order to create this world of conflicts that are complicated by the Mexican protagonist's development of Aids, the author needed to use a whole body of scientific knowledge about Aids symptoms and treatment, in addition to the psychological disorders that affect a patient. It is concluded, therefore, that A hundred days from now is much more than an Aids literature, but a literature that humanizes the theme of the disease and shows that, around the theme, there is a whole chain of conflicts experienced by the characters, allowing the world of life, through the represented world, to be enriched by the dialogue that is established between art and life.

Keywords: *A hundred days from now*. Steven Corbin. Aids literature.

**Uma prova qualificante: a
queimadura da mão que
escreve**
*A Qualifying Proof: The
Burning of the Hand that
Writes*

Carlos Eduardo Galvão Braga (UFRN)

Em 1º de janeiro de 1844, aos vinte e dois anos de idade, Gustave Flaubert sofreu seu primeiro ataque epiléptico (ou epileptiforme). A essa ocorrência em si mesma inquietante, seguiu-se, semanas mais tarde, enquanto ele convalescia, submetido a rigorosa dieta e a cuidados clínicos que lhe causavam dores e desconforto, um acidente que viria a ocupar lugar privilegiado em seu imaginário de escritor e no processo de elaboração da sua nova poética do estilo, cujo primeiro fruto notável será *Madame Bovary* (1856): o doutor Achille-Cléophas Flaubert, exímio cirurgião, contrário à vocação literária do filho, de quem ele esperava uma brilhante carreira na magistratura, entornou acidentalmente, quando o preparava para uma sangria, água fervente sobre a mão direita do jovem escritor (a mão com a qual ele escrevia), ocasionando-lhe uma provável queimadura de terceiro grau. Longe de se reduzir a ter papel secundário no processo em que a epilepsia parecia destinada a desempenhar o principal, o episódio da mão queimada significou para Flaubert uma espécie de ordálio, de prova dolorosa que lhe foi paradoxalmente infligida por aquele que devia, como seu pai e competente profissional da medicina,

poupá-lo de maior sofrimento e amenizar sua dor. Posta a uma prova tão rude, a que ela sobrevive sem perder suas funções, sua mão direita logo vai lhe parecer dotada de vida própria e imagem da impessoalidade. É essa, de acordo com Jeanne Bem, a consequência da “tentativa de assassinato” que o doutor Flaubert cometeu, ainda que involuntariamente, sobre a mão do filho. Três anos depois do acidente, a mão enrugada, desfigurada por sua cicatriz, será comparada por Flaubert à de uma múmia, como se tivesse envelhecido três mil anos em três. Essa mão singular, provida de uma estranha antiguidade em tão curto espaço de tempo, é a que convém à “monstruosidade” que, segundo Flaubert, corresponde à figura do artista impessoal. Daquele ordálio, pode-se, portanto, dizer que se tornou qualificante. Assim, com o tempo, ele o interpretou: como um rito de passagem, ao mesmo tempo sacrificial e propiciatório: “Com a minha mão queimada, eu tenho agora o direito de escrever frases sobre a natureza do fogo”, dirá ele a Louise Colet em julho de 1852.

Palavras-chave: Flaubert, mão queimada, rito de passagem.

On 1 January 1844, at the age of twenty-two, Gustave Flaubert suffered his first epileptic fit. This disturbing event in itself was followed weeks later, while he was convalescing, subjected to a strict diet and clinical care that caused him pain and discomfort, by an accident that would come to occupy a privileged place in his imagination as a writer and in the process of elaborating his new poetics of style, the first notable fruit of which would be Madame Bovary (1856): Doctor Achille-Cléophas Flaubert, an excellent surgeon, contrary to the literary vocation of his son, from whom he hoped for a brilliant career in the magistracy, accidentally spilled boiling water on the young writer's right hand (the hand with which he was writing) while preparing it for a bloodletting, causing him a probable third-degree burn. Far from

being reduced to a secondary role in a process in which epilepsy seemed destined to play the main role, the episode of the burnt hand meant for Flaubert a kind of ordeal, a painful proof that was paradoxically inflicted on him by the one who should, as his father and a competent medical professional, spare him further suffering and soothe his pain. Put to such a rough test, his hand that survived without losing its functions would seem to have a life of its own, with an image of impersonality. That, according to Jeanne Bem, was the consequence of the “attempted murder” that Doctor Flaubert committed, albeit unintentionally, on his son’s hand. Three years after the accident, the wrinkled hand, disfigured by its scar, would be compared to that of a mummy, by Flaubert, as if it had aged three thousand years in three. This singular hand, endowed with a strange antiquity in such a short space of time, befitted the “monstrosity” which, according to Flaubert, corresponds to the figure of the impersonal artist. The author’s ordeal, therefore, would be seen as a qualifier. That is how, in time, Flaubert interpreted it: as a complex sacrificial and propitiatory rite of passage: “With my hand burnt, I now have the right to write sentences on the nature of fire”, he would tell Louise Colet in July 1852.

Key words: Flaubert, burnt hand, rite of passage.

“Eu lhe legarei as cólicas”: A
doença na vida e na obra de
Heinrich Heine
*“I will bequeath to you the
cramps” - The disease in the
life and work of Heinrich
Heine*

Wiebke Röben de Alencar Xavier (UFRN)

Desde cedo, os temas doença e sofrimento acompanham a vida e a obra de Heinrich Heine, jornalista e poeta alemão do movimento *Jovem Alemanha*. O papel importante do tema doença se mostra fortemente nas suas observações jornalísticas entre fatos e ficção sobre a epidemia de cólera em Paris, em 1832, publicadas no jornal *Augsburger Allgemeine Zeitung*, em 19 de abril de 1832, e republicadas em livro na coletânea *Französische Zustände* (1833) e em *De la France* (1833). Exemplos de poesia do seu *Buch der Lieder* [Livro das Canções] (1827) e da coletânea *Romanzero* (1851), escrita na sua “Matratzengruft” [cripta do colchão], em Paris, mostram igualmente como o poeta Heine tematiza com humor e ironia o sofrimento no amor e, cada vez mais com raiva e tristeza, a sua própria situação na doença que dominava cada vez mais sua vida e sua escrita. Essa imagem da simbiose de vida e poesia do poeta alemão como símbolo do moderno marcava também a percepção e a recepção da sua obra no espaço europeu e

transatlântico; e, especificamente, a imprensa tornou-se mediadora de Heine, ressemantizando-o em diversos contextos culturais e discursos sobre poesia moderna.

Palavras-chave: Heinrich Heine. Epidemia de cólera. Doença. Vida de poeta e poesia moderna.

At an early stage, the themes of illness and suffering became part of Heinrich Heine's life and work. Heine was a German journalist and poet of the Young Germany movement. The important role of the theme of illness is strongly demonstrated in his journalistic observations between fact and fiction about the cholera epidemic in Paris (1832), published in the Augsburg Allgemeine Zeitung on April 19, 1832, and republished in a book in the collection Französische Zustände (1833) and in De la France (1833). Examples of poetry from his Buch der Lieder [Book of Songs] (1827) and the collection Romanzero (1851), written in his "Matratzengruft" [mattress crypt] in Paris, show equally, how the poet Heine thematizes with humor and irony the suffering caused by love and, increasingly with anger and sadness, his own situation due to the illness that dominated his life and writing progressively. This image of the German poet's symbiosis of life and poetry as a symbol of the modern also marked the perception and reception of his work in the European and transatlantic space, and specifically the press became a mediator of Heine by resemanticizing him in various cultural contexts and discourses on modern poetry.

Keywords: Heinrich Heine. Cholera Epidemic. Illness. Life of a poet and modern poetry.

Artaud: a questão do nome entre a psicose e a poesia

Artaud: The Question of the Name Between Psychosis and Poetry

Arnaldo Rodrigues Bezerra Filho (UFRN)

Neste capítulo, consideramos a escrita de Artaud como uma criação literária singular, sem o limite de uma expressão clínica. Cotejamos a escrita literária tradicional e a psicótica, que foi nomeada de *escrita bruta* no campo artístico. Vimos que, para Artaud, importou mais a feitura do texto, a criação em si de sua poesia, a “glossopoesia”, como uma assinatura de seu estilo, do que o nome próprio. De qualquer modo, até chegar ao nome paterno, assinou com o materno, um nome imaginário, e mesmo a ausência dele. Assim, apesar do sofrimento da psicose, buscou um meio de *sobrexistir*. Verificamos que Artaud transforma a sintaxe e a semântica convencionais da língua materna com as glossolalias e um discurso que chega ao limiar do sentido, e mesmo ao *nonsense*. Alçou sua escrita singular ao *multiverso* da arte performática. Inscreveu-se no meio literário e teatral com o estilo de uma poética sonora, a “oralitura”, cuja eficácia o fez adentrar o mundo simbólico. Ultrapassou a psicose fazendo-se legitimar na posição subjetiva de um *sujeito em processo*.

Palavras-chaves: Artaud. Nome. Psicose. Escrita bruta. Psicanálise.

In this chapter, we consider Artaud's writing as a singular literary creation, without the limit of a clinical expression. We compared traditional literary and psychotic writing, which was named outsider writing in the artistic field. We saw that, for Artaud, he imported more the making of the text, the creation itself of his poetry, the "glossopoetry", as a signature of his style, than the proper name. Anyway, until he got to his father's name, he signed with his mother, an imaginary name, and even his absence. Thus, despite the suffering of psychosis, he sought a means of over-existing. We found that Artaud transforms the conventional syntax and semantics of the mother language with glossolalias and a discourse that reaches the threshold of meaning, and even nonsense. He raised his singular writing to the multiverse of performance art. He enrolled in the literary and theatrical environment with the style of a sound poetics, the "oraliture", whose effectiveness made him enter the symbolic world. It overcame psychosis by making it legitimize in the subjective position of a subject in process.

Keywords: Artaud. Name. Psychosis. Outsider writing. Psychoanalysis.

**Tempo e espaço literários
na pandemia de covid-19: “O
corre”, de Edyr Augusto, e
“Boas novas”, de Nara Vidal**
*Literary Time and Space in
the Covid-19 Pandemic: “O
Corre”, by Edyr Augusto, And
“Boas-Novas”, by Nara Vidal*

Cristhiano Aguiar (Univ. Presbiteriana Mackenzie)

Apesar da pandemia da COVID-19 ser um fenômeno recente, chama atenção o quanto a literatura brasileira contemporânea, em suas diferentes vertentes e meios de expressão, tem contribuído para a construção de uma série de representações literárias sobre a doença e seus impactos sociais e existenciais. Desde meados de março de 2020, quando as primeiras medidas de isolamento social passaram a ser estabelecidas no país, produções literárias, tanto em prosa, quanto em poesia, começaram a ser publicadas como resposta a uma crise que, além de sanitária, é social e política. O presente capítulo é o desdobramento de hipóteses iniciais formuladas no meu projeto de pesquisa “Doença e literatura: representações ficcionais do impacto da COVID-19”, iniciado em julho de 2020. Em ensaio publicado em setembro no Suplemento Pernambuco, tive a oportunidade de mapear as representações ficcionais da COVID-19 nas antologias *Amores em quarentena* (Monomito Editorial), *Histórias da pandemia* (Editora Alameda), *Pandemônio:*

Nove narrativas entre São Paulo e Berlim (Pandemônio Edições), bem como a mesma questão em contos publicados nas revistas *Época*, *Gama* e nos jornais *Estado de São Paulo* e *Folha de São Paulo*. As narrativas analisadas foram pensadas em termos das suas construções temporais, espaciais e ideológicas. Para o presente capítulo, a análise será menos horizontal. Ela se centrará em dois contos, um de autoria do paraense Edyr Augusto, outro de autoria da escritora mineira Nara Vidal. Cada conto será lido utilizando como foco uma categoria narrativa específica. No conto de Augusto, a análise abordará o espaço literário. No conto de Vidal, o tempo narrativo. Fundamentam o presente capítulo as obras *Doença como metáfora*, de Susan Sontag, *A paixão transformada: história da medicina na literatura*, de Moacyr Scliar, *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI* e *Notas sobre a pandemia e breves lições para o mundo pós-coronavírus*, de Yuval Noah Harari.

Palavras-chave: COVID-19. Tempo. Espaço.

Despite the pandemic of COVID-19 being a recent phenomenon, it is noteworthy how much contemporary Brazilian literature, in its different aspects and means of expression, has contributed to the construction of a series of literary representations about the disease and its social and existential impacts. Since mid-March 2020, when the first measures of social isolation began to be established in the country, literary productions, both in prose and in poetry, began to be published in response to a crisis that, in addition to being sanitary, is social and political. This chapter is the unfolding of initial hypotheses formulated in my research project “Disease and literature: fictional representations of the impact of COVID-19”, started in July 2020. In an essay published in September in Suplemento Pernambuco, I had the opportunity to map the fictional representations of COVID-19 in the anthologies

Amores in quarantine (*Monomito Editorial*), Histories of the pandemic (*Editora Alameda*), Pandemônio: Nine narratives between São Paulo and Berlin (*Pandemônio Edições*), as well as the same issue in stories published in the magazines *Época*, *Gama* and in the newspapers *Estado de São Paulo* and *Folha de São Paulo*. The analyzed narratives were thought in terms of their temporal, spatial and ideological constructions. For this chapter, the analysis will be less horizontal. It will focus on two short stories, one written by Edyr Augusto, the other written by Nara Vidal. Each story will be read using a specific narrative category as its focus. In Augusto's short story, the analysis will address the literary space. In Vidal's tale, narrative time. The present chapter is based on the works *Doença como metáfora*, de Susan Sontag, *A paixão transformada: história da medicina na literatura*, de Moacyr Scliar, *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI* and *Notas sobre a pandemia e breves lições para o mundo pós-coronavírus*, de Yuval Noah Harari.

Keywords: COVID-19. Time. Space.

**Em busca do coração da vida
real: Uma leitura de *Peste e
cólera*, de Patrick Deville**
*In Search of the Heart of Real
Life: A Reading of Pest and
Cholera, By Patrick Deville*

Rosanne Bezerra de Araújo (UFRN)

Lucas José de Mello Lopes (UFRN)

Este ensaio examina o romance *Peste e cólera*, de Patrick Deville, tendo dois objetivos em mente. Primeiramente, destacamos a singularidade do foco narrativo, evidenciado no vai-e-vem dos fatos, mesclando tempo cronológico e psicológico. Em seguida, observamos como as escolhas do personagem resultaram na criação do seu próprio espaço (paisagem) de liberdade em meio aos contextos de guerras e epidemias. Ao final de nossa análise, concluímos que escritor e personagem se assemelham em suas escolhas. Assim como o herói alcançou a felicidade real, Deville obteve êxito na seleção e composição de sua paisagem poética do contexto da peste bubônica, sem deixar de mencionar a destruição da época. O autor permitiu que o humanismo do personagem sobressaísse e iluminasse a paisagem de seu romance. Alain Badiou e Georg Simmel serviram como suporte filosófico para melhor ilustrarmos as escolhas do romancista e do seu herói.

Palavras-chave: Romance. Foco narrativo. Paisagem. Peste.

This essay examines Patrick Deville's novel Plague and cholera with two goals in mind. First, we highlight the uniqueness of the narrative focus, observed in the back and forth of facts, bringing chronological and psychological time intertwined. Next, we remark how the character's choices resulted in the creation of his own space (landscape) of freedom amidst the contexts of wars and epidemics. At the end of our analysis, we conclude that writer and character are similar in their choices. Just as the hero achieved real happiness, Deville succeeded in the selection of facts for his poetic composition, portraying the landscape of the bubonic plague context, not to mention the destruction of the period. The author allowed the humanism of the character to stand out and illuminate the landscape of his novel. Alain Badiou and Georg Simmel served as philosophical support to better illustrate the choices of the novelist and his hero.

Keywords: Novel. Narrative focus. Landscape. Plague.

**A malária no conto
“Sarapalha”, de Guimarães
Rosa**
*Malaria in the short story
“Sarapalha”, by Guimarães
Rosa*

Vera Casa Nova (UFRN)

O presente ensaio é um comentário ao flagelo da malária que acomete os dois personagens do conto Sarapalha de Guimarães Rosa.

Palavras-chave: Guimarães Rosa. Sarapalha. Malária.

This essay is a comment on the scourge of malaria that affects the two characters in the short story Sarapalha by Guimarães Rosa.

Keywords: Guimarães Rosa. Sarapalha. Malaria.

Loucura e alteridade em *Nadja*, de André Breton *Madness and Otherness in Nadja*, by André Breton

Danielle Grace de Almeida (UFRN)

Desde sua fundação, o surrealismo colocou a loucura em um patamar estético privilegiado. Seja ao declarar a confusão mental como estado propício à libertação do homem face às convenções sociais, seja ao estabelecer com ela um paradigma da união entre vida e arte, esses vanguardistas instauraram desde sempre a loucura como via de descoberta de si e da relação com o outro. Ao percorrer as obras desses escritores, sobretudo as que marcaram a primeira fase do movimento, percebe-se uma tentativa de pensar a loucura como modo legitimado de denúncia, pois, para além de estilo literário, ela exporia a decadência de uma civilização crente dos poderes ilimitados da razão. No decorrer da década de 1920, enquanto a Europa lidava com os traumas causados pela primeira guerra, André Breton vai explorar a loucura em toda sua profundidade social, psíquica e literária. Em 1926, em uma de suas andanças pelas ruas de Paris, o autor conhece Nadja que se apresenta a ele como a “alma errante”. Trata-se de um encontro real que resultará no livro homônimo de 1929. Nele, o leitor acompanha um casal que erra por uma cidade reconstruída através da dramatização de fatos públicos ocorridos em praças e representados em monumentos, da evocação das energias subversivas contidas em placas, letreiros antigos, objetos em desuso e inutilizáveis. Elementos que aos olhos do narrador funcionam como sinais

que lhe dizem particularmente respeito. Nesse sentido, a busca por autoconhecimento ocorre menos através de características individuais do que pela atenção aos sintomas coletivos. Somente no espaço público, lugar por excelência da alteridade, é que a linguagem se faz mensagem a ser desvelada. Desse modo, a voz delirante de Nadja, ao invés de esconder a realidade, parece revelá-la. É assim que a confusão psíquica da protagonista, que a leva a ouvir vozes e ver acontecimentos de épocas passadas, guia o narrador por uma aventura genuinamente surrealista. Ela o conduz através de um jogo incansável de interpelações, começando pelo “quem sou?”, pergunta autorreferenciada, mas que, para o autor-narrador, só será possível de ser respondida na interface com uma outra, tão geral e enigmática quanto: “quem é você?”.

Palavras-chave: Surrealismo. Breton. Loucura em *Nadja*

Since its foundation, surrealism has placed madness on a privileged aesthetic level. Whether by declaring mental confusion as a state conducive to man’s liberation from social conventions, or by establishing with it a paradigm of the union between life and art, these avant-gardists have always established madness as a way of discovering themselves and the relationship with the other. When going through the works of these writers, especially those that marked the first phase of the movement, there is an attempt to think of madness as a legitimate way of denouncing, because, in addition to literary style, it would expose the decay of a civilization that believes in the powers unlimited of reason. During the 1920s, while Europe was dealing with the traumas caused by the first war, André Breton will explore madness in all its social, psychic and literary depth. In 1926, in one of his wanderings through the streets of Paris, the author meets Nadja who introduces himself to him as the “wandering soul”. It is a real encounter that will result in the eponymous book of 1929. In it, the reader accompanies a couple

who wander through a reconstructed city through the dramatization of public events that took place in squares and represented in monuments, the evocation of subversive energies contained in signs, old signs, objects in disuse and unusable. Elements that, in the eyes of the narrator, act as signals that concern him particularly. In this sense, the search for self-knowledge occurs less through individual characteristics than through attention to collective symptoms. Only in the public space, the place par excellence of otherness, does language become a message to be unveiled. In this way, Nadja's delirious voice, instead of hiding reality, seems to reveal it. This is how the protagonist's psychic confusion, which leads her to hear voices and see events from past times, guides the narrator through a genuinely surrealist adventure. It leads you through a tireless game of interpellations, starting with "who am I?", A self-referenced question, but which, for the author-narrator, will only be possible to be answered in the interface with another, as general and enigmatic as: "who are you?".

Keywords: Surrealism. Breton. Madness in Nadja.

Pandemia e literatura na poética barroca de Gregório de Matos

Pandemic and Literature in the Baroque Poetry of Gregório de Matos

Samuel Anderson de Oliveira Lima (UFRN)

Gregório de Matos e Guerra, figura exponencial que representa a gênese da Literatura Brasileira, faz, em sua obra poética, uma verdadeira crônica do viver brasileiro seiscentista, com maior expressão, especialmente, no território baiano. Nesse rol de poemas que revelam a identidade desse povo, é possível identificar registros temáticos diversos que vão desde os que se ancoram no ambiente religioso aos que se sustentam no erotismo; mas há ainda os encomiásticos, os amorosos, os satíricos. Dentre eles, alguns revelam as mazelas sofridas pelo povo, sejam aqueles que expõem a má administração colonial, sejam os que descrevem as enfermidades que assolaram a Colônia naquele tempo. Precisamente em 1686, ocorreu no Brasil uma epidemia de uma enfermidade pouco conhecida na época e que ficou registrada na pena poética de Gregório de Matos. Este estudo pretende explorar, neste capítulo, o ponto de visão que a literatura barroca gregoriana traz sobre esse processo pandêmico, buscando dar evidência à descrição e resolução do problema, aos aspectos que dizem respeito, especificamente, ao ambiente colonial; além de tentar, na medida do possível, estabelecer uma espécie de comparação

com os tempos atuais. É preciso considerar também que não há muitos poemas gregorianos que tratam desse assunto, mas os que o consideram são representantes da literatura escrita no Brasil no século XVII e que, de uma forma ou de outra, revelam-nos o registro do olhar da Literatura para as doenças que assolam a humanidade.

Palavras-chave: Pandemia. Literatura. Gregório de Matos. Barroco.

Gregório de Matos e Guerra, an exponential character who represents a genesis of Brazilian Literature, writes, in his poetic pieces, a real chronicle of the Brazilian way of living during 16th century, with great expression, specially, in the Bahia territory. With these poems, that reveals the identity of this people, it is possible to identify diverse thematic registrations ranging from those based on religious environment to those sustained in eroticism; but there are still the complainers, the loving ones, the satirists. Among them, some reveal the suffering of that people, some discuss a colonial maladministration, or some describe diseases that plagued the Colony at that time. Precisely in 1686, Brazil had an epidemic of a disease almost unknown to that time, registered by Gregorio de Matos in his poetic fountain pen. This study aims to explore, in this chapter, Gregorian baroque literature concerning about this pandemic process, seeking to evidence the description and solution of this problem, and the aspects that specifically concern the colonial environment; besides, if it is possible, to stablish a kind of comparison to current days. It needs to consider there are not many Gregorian poems related to this subject, but some of them are representatives of written literature in Brazil in the 17th century, by this way, they reveal to us the lens of literature to the diseases that plague humanity.

Keywords: Pandemic. Literature. Gregório de Matos. Baroque

**“Amor Matris”: o retrato
da morte agonizante em
Dublinenses e Ulysses, de
James Joyce
“Amor Matris”: James Joyce’s
*Portrait of His Dying Mother
in Dubliners and Ulysses***

Bruce Stewart (UFRN)

Este artigo realiza um exame do discurso crítico que envolve a história final da coleção *Dubliners* (1914), de James Joyce. Ideias em torno da doença e da morte na Irlanda estão frequentemente conectadas com a memória da Grande Fome (1845-1849), um enorme desastre que é comumente considerado como o resultado da opressão britânica na Irlanda. Nas últimas décadas, os críticos de Joyce tenderam a olhar para “The Dead” como a expressão da condolência do autor no que diz respeito a esse trauma coletivo. Resumidamente, os “mortos” do título são considerados os mortos da Grande Fome. Embora as razões ideológicas para tal visão sejam perfeitamente compreensíveis em relação ao projeto de construção da nação na Irlanda moderna, essa interpretação depende explicitamente da teoria segundo a qual a ausência em Joyce seria uma forma superior de presença: é precisamente porque ele não menciona a Grande Fome (ou apenas por meio de alusões literárias e históricas oblíquas) que sabemos que ele estava centralmente preocupado com ela ao escrever esse conto. Um efeito disso foi que a crítica não ignorou

considerações mais íntimas por parte do autor, sendo a principal delas um acerto de contas com sua mãe, May Joyce. A senhora Joyce, falecida em 1903, é representada na história por Ellen Conroy, mãe do personagem principal Gabriel. É sua antipatia pela esposa de Gabriel, Gretta, que desencadeia o conflito emocional no centro da história. Já que todos concordam que Gretta segue o modelo da companheira de vida de Joyce, Nora Barnacle, isso tem implicações óbvias para uma leitura biográfica da história. Em seu próximo trabalho, *Ulysses* (1922), Joyce retrataria sua mãe como Mary Dedalus no papel de um fantasma, ou “*ghoul*”, o qual tenta assustá-lo e submetê-lo à obediência religiosa. É fácil mostrar como esse retrato é injusto, especialmente porque May Joyce nem conhecia Nora, tendo morrido antes de conhecê-la em junho de 1904 — período em que aquele grande romance se passa, como uma forma de comemoração. Mais significativamente, a alegoria pós-colonial forjada pela crítica teve o efeito de nos cegar para a exploração dos sentimentos de Joyce por duas mulheres, sua mãe e sua amante, no contexto das normas irlandesas contemporâneas que ele e Nora tão contundentemente desprezaram.

Palavras-chaves: James Joyce. Grande Fome. Pós-colonialismo.

*This article undertakes an examination of the critical discourse which surrounds the final story in James Joyce's epoch-making collection *Dubliners* (1914). Ideas about disease and death in Ireland are often connected with memories of the Great Famine (1845-1849), a huge disaster which is widely considered the result of British misrule in Ireland. In recent decades Joyce critics have tended to look at "The Dead" as an expression of the author's share in that collective trauma. Briefly stated, the "dead" of the title are held to be the Famine Dead. While the ideological reasons for such a view are perfectly understandable in relation to the nation-building project in modern Ireland, that*

interpretation explicitly depends on the theory that absence in Joyce is really a higher form of presence: it is precisely because he doesn't mention the Famine (or only by means of oblique literary and historical allusions) that we know he was centrally concerned with it in writing the story. One effect of this has been to occlude more intimate transactions on the part of the author, the chief of these being a settling of accounts with his mother May Joyce. Mrs Joyce, who died in 1903, is represented in the story by Ellen Conroy, mother of the main character Gabriel. It is her dislike of Gabriel's wife Gretta which triggers the emotional conflict at the heart of the story. Since everyone agrees that Gretta is closely modelled on Joyce's life partner Nora Barnacle, this has obvious implications for a biographical reading of the story. In his next work, the Ulysses (1922), Joyce was to portray his mother as Mary Dedalus in the rôle of a ghost, or 'ghoul', attempting to frighten him back into religious obedience. It is easy to show how unjust this is portrait is especially as May Joyce did not even know Nora, having died before he met her in June 1904—the period when that great novel is commemoratively set. More significantly, however, the postcolonial allegory has had the effect of blinding us to Joyce's exploration of his feelings about two women, his mother and his mistress, in the context of the contemporary Irish norms which he and Nora so flagrantly flouted.

Keywords: James Joyce. Great Famine. Postcolonialism.

***A montanha mágica, de
Thomas Mann: doença
e morte como condição
humana***
***The Magical Mountain, by
Thomas Mann: Disease and
Death as a Human Condition***

Michael Hanke (UFRN)

A montanha mágica, de Thomas Mann, considerado um dos cem livros mais importantes do século XX, foi classificado pela crítica literária como romance de formação (*Bildungsroman*), em que o protagonista enfrenta o mundo e uma série de desafios que contribuem para seu desenvolvimento e amadurecimento; um modelo que possibilita apresentar um grande panorama de temas, seja em forma de teorias, assuntos humanos, figuras históricas etc. Dentro desse cenário, a enfermidade, em *A montanha mágica*, não é só um dos temas centrais, mas representa o *basso contínuo* da obra, a começar pelo lugar escolhido da história: um sanatório para o tratamento da tuberculose (na época incurável), localizado em Davos, na Suíça. Na medida em que as doenças em geral, enquanto elemento da *condition humaine*, fazem parte do ser humano e dos desafios que ele tem que encarar, elas encontram espaço no romance, que o próprio Thomas Mann qualificou como a busca da “idéia do homem, a concepção de uma humanidade futura que passou por um saber muito profundo, um saber de doença e morte”. Na época, buscava-se apressadamente uma vacina contra a doença

ou formas de tratamento, mas sem sucesso; o desenvolvimento da substância BCG (Bacilo Calmette-Guérin), que finalmente ocorreu depois de décadas, se mostrou incapaz de combatê-la, apesar de ser útil contra outras enfermidades. Obviamente existem semelhanças com a situação atual do coronavírus, e a BCG foi até mesmo considerada, por um tempo, como uma candidata para a imunização contra a Covid-19, porém descartada. A visão epidemiológica de que o homem é cercado por vírus que integram o mundo da natureza, produzindo regularmente e inevitavelmente doenças de maior ou menor gravidade, e de que seu enfrentamento faz parte dos desafios da vida, corresponde com a visão de Thomas Mann, principalmente se considerarmos os trechos de reflexão sobre medicina em *A montanha mágica*. A contribuição desenvolve essa temática.

Palavras chaves: Thomas Mann. *A montanha mágica*. Morte e doenças

The Magic Mountain, by Thomas Mann, considered one of the hundred most important books of the 20th century, was classified by literary criticism as an educational novel (Bildungsroman), in which the protagonist faces the world and a series of challenges that contribute to his development and ripening; a model that makes possible to present a large panorama of themes, whether in the form of theories, human subjects, historical figures, etc. Within this scenario, illness, in The Magic Mountain, is not only one of the central themes, but represents the continuous basis of the work, starting with the chosen place in history: a sanatorium for the treatment of tuberculosis (at the incurable time), located in Davos, Switzerland. As diseases in general, as an element of the condition humaine, are part of the human being and the challenges he has to face, they fit in the novel, which Thomas Mann himself qualified as the search for the “idea of man, the conception of a future humanity that went through a very profound knowledge, a

*knowledge of illness and death". At that time, a vaccine against the disease or forms of treatment were hurriedly sought, but without success; the development of the substance BCG (Bacille Calmette-Guérin), which finally occurred after decades, proved to be incapable of combating it, despite being useful against other diseases. Obviously there are similarities with the current situation of the coronavirus, and even that BCG was, for a time, considered a candidate for immunization against Covid-19, but discarded. The epidemiological view that man is surrounded by viruses, which are part of the natural world and regularly and inevitably produce diseases of greater or lesser severity, and that coping with them is part of life's challenges, corresponds to Thomas Mann's view, especially if we consider the excerpts of reflection on medicine in *The Magic Mountain*. The contribution develops these themes further.*

Keywords: Thomas Mann. The Magic mountain. Death and diseases

Uma epidemia do passado, no presente

An Epidemic of the Past, in the Present

Maria Elizabeth Chaves de Mello (UFF)

O romance *Demerara*, do autor Wagner G. Barreira, conta a história de Bernardo, o narrador protagonista, um desclassificado, abandonado, desamparado pela sociedade. O romance se situa, inicialmente, em Vigo, na Galícia. Nascido em uma família de camponeses, por uma fatalidade, o protagonista perde os pais na mais tenra infância. O menino é recolhido a um orfanato, onde cresce, destinado a ser padre, mas não sente nenhuma vocação para o seminário. Apesar disso, ali estuda, aprende as primeiras letras, os números, as contas, a escrita, adquire uma instrução básica rara em pessoas da sua classe, naquela época. Ao completar dezoito anos, Bernardo deixa o orfanato, com uma instrução que lhe permitiria viver decentemente. No entanto, desde então, sua vida transcorre numa sucessão de biscates, na vagabundagem. Aproveitando a viagem de um amigo francês, a quem ele ajuda a embarcar no *Demerara*, vapor recém-chegado de Liverpool, Bernardo também entra clandestinamente no navio, com a intenção de vir até a América do Sul e regressar na mesma embarcação. O navio estava contaminado pelo vírus da gripe espanhola e traz a peste para o Brasil. Bernardo desembarca em São Paulo onde vive inúmeras aventuras. A pandemia torna-se, durante boa parte do romance, um outro personagem. O leitor é levado a viver na capital paulista em 1918, regurgitando de imigrantes de todas as nacionalidades.

Acompanha as aventuras de Bernardo, tentando sobreviver no mundo hostil de imigrantes e da doença. As questões sociais estão presentes, na pobreza, na exploração dos imigrantes, no papel do sindicato, das lutas por melhores condições de trabalho e de vida. Além da pesquisa séria, percebe-se a imaginação trabalhando nesse trecho do livro, procurando reconstituir o que teria sido essa invasão estrangeira. Mas, na verdade, o que impressiona muito no romance de hoje é o jogo de ambiguidades do narrador. Trata-se do protagonista de uma história narrada pelo neto do personagem, na vida real. É um jogo de gato e rato com o leitor, que se vê derrotado por esse narrador. Quem seria o narrador, afinal? O Wagner Barreira, autor, ou o Bernardo avô, personagem fictício? Onde está o real, onde a ficção?

Palavras-chave: Gripe espanhola. *Demerara*. Romance histórico.

The novel Demerara, by Wagner G. Barreira, tells the story of Bernardo, the protagonist narrator, a disqualified, abandoned, helpless by society. The novel is initially located in Vigo, Galicia. Born in a peasant family, due to a fatality, the protagonist loses his parents in his earliest childhood. The boy is taken to an orphanage, where he grows up, destined to be a priest, but he does not feel any vocation for the seminary. Despite this, he studies there, learns the first letters, numbers, accounts, writing, acquires a basic instruction rare in people of his class, at that time. When he is eighteen, Bernardo left the orphanage, with an education that would allow him to live decently. However, since then, his life has been spent in a succession of odd jobs, in wandering. Taking advantage of the trip of a French friend, whom he helps to embark on the Demerara, steam just arrived from Liverpool, Bernardo also clandestinely enters the ship, with the intention of coming to South America and returning on the same vessel. The ship was

contaminated by the Spanish flu virus and brings the plague to Brazil. Bernardo arrives in São Paulo where he lives countless adventures. The pandemic becomes, for much of the novel, another character. The reader is taken to live in the capital of São Paulo in 1918, regurgitating from immigrants of all nationalities. Follow Bernardo's adventures, trying to survive in the hostile world of immigrants and disease. Social issues are present, in poverty, in the exploitation of immigrants, in the role of the union, in the struggles for better working and living conditions. In addition to serious research, one can see the imagination working on this part of the book, trying to reconstruct what this foreign invasion would have been like. But in reality, what impresses a lot in today's novel is the narrator's ambiguity game. He is the protagonist of a story told by the character's grandson in real life. It is a game with the reader, who is defeated by this narrator. Who would be the narrator, after all? Wagner Barreira, author, or Bernardo grandfather, fictional character? Where is the reality, where the fiction?

Keywords: Spanish flu. Demerara. Historical romance.

**Patologias da memória e
arquivamento dos rastros
em Patrick Modiano e
Bernardo Carvalho**
*Pathologies of Memory and
Archiving of Traces in Patrick
Modiano and Bernardo
Carvalho*

Rodrigo Ielpo - UFRJ

Ao construir uma narrativa que dialoga diretamente com a tradição dos romances policiais, em *Rue des boutiques obscures*, Patrick Modiano faz de Guy Roland um detetive que tem como seu grande caso reconstituir as pistas de seu passado perdido. A partir de seu estado amnésico, fruto de um problema ocorrido durante o período da Ocupação nazista na França, é que o personagem se lança num emaranhado de rastros que ligam sua vida a acontecimentos de um passado coletivo. No livro, essa dinâmica opera como um meio de Guy integrar-se a um presente liberado da falta, abrindo, desse modo, seu próprio futuro como um modo de reinvenção de si. As relações entre perda de memória e identidade também integram a narrativa de *Os bêbados e os sonâmbulos* de Bernardo Carvalho. Porém, ao contrário do que se passa no romance de Modiano, o que vemos em Carvalho é um processo contrário no qual o personagem principal, Guilherme, recebe a notícia de um tumor que acabará, segundo o neurologista

que o atendeu, por alterar sua identidade, modificando, então, suas lembranças. Diante disso, Guilherme decide esclarecer fatos de seu passado antes que o “apagamento” se concretize, vendo, assim como Guy, sua existência enredar-se em acontecimentos que ligam sua vida pessoal a uma dimensão coletiva da história, no seu caso, da ditadura militar brasileira. O objetivo desse artigo é, por meio de uma leitura contrastativa, pensar os modos como esses autores tensionam as relações entre perda da memória, literatura e história nas obras mencionadas.

Palavras-chave: Modiano. Carvalho. Memória.

By building a narrative that dialogs directly with the tradition of detective novels, in Rue des boutiques obscures, Patrick Modiano makes Guy Roland a detective whose big case is to reconstruct the clues of his lost past. From his amnesic state - due to a problem that occurred during the period of the Nazi occupation in France -, the character throws himself in a tangle of tracks that link his life to events in the collective past. In the book, this dynamic operates as a way for Guy to integrate himself into a present freed from lack, thus opening his own future as a way of reinventing himself. The relationships between memory loss and identity are also part of the narrative of Os bêbados e os sonâmbulos by Bernardo Carvalho. However, contrary to what happens in Modiano's novel, in Carvalho's book what we see is an opposite process in which the main character, Guilherme, receives the news of a tumor that, according to the neurologist who attended him, will end up changing his identity, then modifying his memories. In view of this, Guilherme decides to clarify facts of his past before the “erasure” takes place, seeing, like Guy, his existence being caught up in events that link his personal life to a collective dimension of history - in his case, the history of the Brazilian military dictatorship. The aim of this article is, by means

of a contrasting reading, to think about the ways in which these authors place in relation memory loss, literature and history in the mentioned works.

Keywords: Modiano. Carvalho. Memory.

Doença e medicina em O doutor Pascal, de Émile Zola ***Disease and Medicine in Doctor Pascal by Émile Zola***

Robert Ponge (UFRGS)

Vanessa Costa e Silva Schmitt (AHVN/PMPA)

Neste artigo, estudamos a presença da doença e da medicina em *O doutor Pascal*, (1893), romance de Émile Zola que conclui a saga realista-naturalista da família dos Rougon-Macquart. Assinalamos que a palavra medicina deve, aqui, ser entendida *lato sensu*, como a ciência e arte dos conhecimentos e práticas visando à manutenção da saúde humana, à prevenção e tratamento das afecções, doenças e traumatismos. Na referida obra, relativamente à(s) doença(s) e medicina, examinamos as relações e diálogos existentes entre, por um lado, o real (o mundo extraliterário), e, por outro, sua representação no texto literário. Ou seja, analisamos o papel factual-referencial da dupla doença-medicina no romance, função esta precípua em virtude da própria veia realista da narrativa. Damos ainda atenção à dimensão simbólica do protagonista e à localização e incidência do romance no imaginário da época. Começamos com uma breve apresentação de Zola, do ciclo dos Rougon-Macquart e com um esboço do perfil do protagonista, Pascal: embora exímio clínico e pesquisador, revela-se socialmente

heterodoxo e deslocado de seus familiares. Após esse preâmbulo intrínseco à literatura, detemo-nos no universo extrínseco, voltando o olhar para algumas das inquietações sobre saúde e doença que, no século 19, sobretudo na segunda metade, estiveram no cerne dos discursos médico-sanitários, em particular os índices de mortalidade, a crença na degenerescência e o temor por ela causado, a hereditariedade, o sanitarismo e, mais amplamente, o higienismo. A seguir, retomamos a abordagem intrínseca para, na continuidade direta da análise anterior, informar a que teorias científicas Pascal se filia, bem como apresentar sua atividade de pesquisador. Na sequência, tratamos, então, da prática clínica do doutor Pascal, trazendo à luz sete casos seus que a narrativa dá a conhecer. No correr destas análises, fornecemos, quando necessário, algumas informações sobre o enredo do romance e sobre a recepção deste por alguns setores da crítica. Após esse percurso, digamos, temático, apresentamos balanços relativos à atividade do doutor Pascal como médico e cientista, e procuramos depreender a dimensão simbólica de sua figura literária, explicitando os ideais e o credo encarnados em seu personagem. Finalmente, colocamos em evidência o horizonte que o doutor Pascal, Clotilde (outra protagonista do livro) e o romance apontavam no firmamento do imaginário social e coletivo dos leitores e da sociedade de seu tempo.

Palavras-chaves: Zola (Émile). *O doutor Pascal*. Literatura e medicina.

In this paper, we study the presence of disease and medicine in Doctor Pascal (1893), a novel by Émile Zola that completes the realist-naturalist saga of the Rougon-Macquart family. We point out that the word medicine should, here, be understood broadly, as the science and art of knowledge and practices aimed at the maintenance of human health, the prevention and treatment of illness, disease, and trauma. In the aforementioned work, regarding disease(s) and medicine, we examine the relations and dialogues

existing between, on the one hand, the real (the extra-literary world), and, on the other hand, its representation in the literary text. In other words, we analyze the factual-referential role of the disease-medicine pair in the novel, a function that is preeminent due to the realistic manner of the narrative. We also pay attention to the symbolic dimension of the protagonist and to the location and incidence of the novel in the imaginary of the period. We begin with a brief presentation of Zola, of the Rougon-Macquart cycle, and with an outline of the profile of the protagonist, Pascal: although an excellent clinician and researcher, he reveals himself to be socially heterodox and estranged from his family. After this intrinsic preamble to literature, we dwell upon the extrinsic universe, looking at some of the concerns about health and disease that, in the 19th century, especially in its second half, were at the core of medical and sanitary discourses, in particular mortality rates, the belief in degeneration and the fear caused by it, heredity, sanitarianism and, more broadly, hygienism. Next, we resume the intrinsic approach to inform, in direct continuity with the previous analysis, which scientific theories Pascal is affiliated to, as well as to present his research activities. Then, we deal with Dr. Pascal's clinical practice, bringing to light seven of his cases that the narrative makes known. In the course of these analyses, we provide, when necessary, some information about the plot of the novel and about its reception by some critical sectors. After this, shall we say, thematic course, we present balances concerning Dr. Pascal's activity as a medical man and scientist, and we call attention to the symbolic dimension of his literary figure, explaining the ideals and the creed embodied in his character. Finally, we highlight the horizon that Dr. Pascal, Clotilde (another protagonist of the book) and the novel pointed out in the firmament of the social and collective imaginary of readers and society of their time.

Keywords: Zola (Émile). Doctor Pascal. Literature and medicine.

Corpos em crise, corpos críticos: doença e formas de vida na produção da literatura contemporânea
Bodies in crisis, critical bodies: Illness and Life Forms in the Production of the Contemporary Literature

Miguel Ángel Martínez (Universidade de Valencia)

A cena é a seguinte: interior de um apartamento perto do parque do *Champ de Mars*, em Paris. Michel e Bruno acabaram de jantar. Cada um leva uma taça de vinho, em silêncio. Michel diria que a conversa acabou, e está pensando em ir embora. Contudo, antes de que isso aconteça, Bruno, que contempla um ponto indefinido do piso de madeira, diz: “Os únicos acontecimentos que sobram para viver são médicos”. Michel e Bruno não são daqueles velhos que antecipam e se lamentam da perspectiva que se antevê para os últimos anos de vida. Ambos acabam de fazer cinquenta anos. Michel observa seu irmão. Ficou surpreso em voltar a ouvir sua voz. Bruno, imediatamente depois de pronunciar essas palavras, começa a chorar. Essa cena, que tiramos do romance *Les particules élémentaires* de Michel Houellebecq, permite delimitar a circunstância que funciona como ponto de partida deste texto: a presença insistente de diferentes formas de doença nas sociedades contemporâneas e a crescente ocupação dos modos de vida em essas

sociedades por parte da prática e do discurso médico, supostamente orientados para a prevenção e cura dessas patologias. Ao longo do texto, abordamos esse fato – a presença avassaladora da doença e da medicina em nossas vidas – a partir da análise de um corpus de textos literários contemporâneos (publicados, com poucas exceções, a partir do ano 2000) que tematizam o motivo da doença e sua dimensão social e / ou política. A pesquisa aqui apresentada, alimentando esta análise, foi desenvolvida entre 2009 e 2019. Ou seja: antes da pandemia de COVID-19. No entanto, hoje, talvez possamos considerar que sua potência reside em recolher um conjunto de textos literários que detectaram transformações em curso no mundo contemporâneo. Um mundo transformado, como o assinala um personagem de *Impuesto a la carne*, de Diamelo Eltit (2010), em uma “pátria médica ilimitada”.

Palavras-chaves: Doença. Biomedicina.. Biopolítica

*The scene is as follows: interior of an apartment near the Parc du Champ de Mars, in Paris. Michel and Bruno have finished dinner. Each is holding a glass of wine, in silence. Michel would say that the conversation is over, and is thinking of leaving. Before this happens, however, Bruno says: «The only events left to live through are medical». Michel and Bruno are not two old men lamenting the landscape that looms before their final years of life. Both have just turned forty. Michel watches his brother. He was surprised to hear his voice again. Bruno, immediately after pronouncing these words, begins to cry. This scene, taken from the novel *Les particules élémentaires* by Michel Houellebecq (2002), allows us to delimit the starting point of this text: the insistent presence of different forms of illness in today's societies and the occupation of forms of life by medical practice and discourse. Throughout the text, we approach this fact—the overwhelming presence of illness and medicine in our lives—from the analysis of*

*a corpus of contemporary literary texts that thematize the motif of illness and its social and/or political dimension. The research that feeds this analysis was developed between 2009 and 2019. That is: before the emergence of the COVID-19 pandemic. However, today, in 2021, perhaps we could consider that its power lies in collecting a set of literary texts that had detected the transformations in progress in the contemporary world. A world that has become, as the protagonist of *Impuesto a la carne* (Diamela Eltit, 2010) notes, a «limitless medical homeland».*

Keywords: Illness. Biopolitics. Biomedicine.

**Eu também vomitei: Victor
Klemperer e a filologia no
Terceiro Reich**
*I also threw up: Victor
Klemperer and Philology in
the Third Reich*

Paulo Procopio de Araujo Ferraz (USP)

Victor Klemperer publicou, em 1947, um livro chamado *LTI; a linguagem do Terceiro Reich*. Sobrevivente do Holocausto, o autor dissemina, no texto, imagens da doença: o nazismo é uma peste, mas também um caso de epilepsia coletiva, um asco generalizado que fez a nação inteira vomitar. Klemperer perguntou-se sobre as origens do movimento político. Seria ele uma “epidemia importada” da Itália ou um “veneno especificamente alemão”? As duas alternativas necessitariam que o autor abandone algo de fundamental para ele. No primeiro caso, seria preciso deixar de lado a filologia, pois se a ditadura de Hitler tivesse causas externas, a ideia de uma psicologia dos povos, método capital para a filologia klemperiana, cairia por terra: as nações estariam sujeitas a movimentos puramente contextuais e não ligadas ao seu caráter essencial. No segundo caso, os alemães seriam um povo bárbaro, o que forçaria o autor a repudiar a sua própria alemanidade, que constitui toda a sua cultura e todo o seu modo de pensar. O nazismo havia apoderado-se dos dois elementos mais importantes da formação intelectual de Klemperer: a identidade alemã, transformada em um problema racial, e a filologia, empregada

pelos nazistas para justificar suas atrocidades. De qualquer modo, não era possível escapar ileso: o nazismo estava próximo demais para que fosse encarado como uma alteridade. Por isso, a abjeção que acompanha Klemperer: a náusea nasce do encontro com um objeto próximo demais que é, ao mesmo tempo, si mesmo e outro. Só aceitando essa proximidade é possível combatê-lo. Klemperer trata a fala nazista como uma língua. Para o filólogo Karl Vossler, que foi professor de Klemperer, a língua deve ser entendida como um produto do povo que a maneja. Ela pressupõe (contrariamente ao discurso) um sujeito anterior à tomada de palavra, parcialmente independente dela. A fala nazista é uma língua porque é um produto de um modo de pensar e porque procura modificar os sujeitos que estão expostos a ela. Uma de suas características é a falta de limites. Para os nazistas, todos os objetos podem ser desfigurados para submetê-los ao arbítrio do partido. Contudo, *LTI*, obra que é tributária, ao mesmo tempo, da filologia e da experiência pessoal, não adota um estilo objetivo. Klemperer reverte, então, essa capacidade de embaralhar os contornos para produzir um discurso cético, criando uma escrita que funciona como um remédio eficaz contra a arrogância totalitária.

Palavras-chave: Nazismo. Testemunho. Filologia

In 1947, Victor Klemperer published a book called LTI – lingua tertii imperii. The author, who is a survivor of the Holocaust, uses images related to diseases in his texts. Nazism was a plague, but also a collective epilepsy and a generalized sense of disgust that made an entire nation vomit. Klemperer wanted to understand the origins of this political movement. Was it an “imported epidemic” from Italy or a “specifically German poison”? In both cases, he would need to abandon something quintessential for him. In the first case, it would be necessary to leave philology behind; if Hitler’s dictatorship had external causes, the idea of a psychology of peoples, capital for Klemperer’s philology, would be baseless.

Nations would change because of contextual situations that are not connected to its essential character. In the second case, Germans should be considered a barbaric people, which would force the author to forego his own Germanness, which constitutes all his culture and his way of thinking. Nazism had seized the two most important elements of Klemperer's intellectual formation: German identity, which became a racial subject, and philology, used by the Nazis to justify their atrocities. In any circumstances, it was not possible to escape unharmed, Nazism was too close for comfort. That explains the abjection that is always present in Klemperer's writing. Disgust is a reaction to an object that is, at the same time, itself and other. We can only hope to fight Nazism if we accept that it is very close to us. Klemperer thinks of Nazi speech as a language. To philologist Karl Vossler, Klemperer's thesis advisor, language should be seen as a product of the people that uses it. It assumes (unlike discourse) a subject that exists before the speech itself, as something that was not totally created by language. Nazi speech is a language because it is a product of a way of thinking and because it attempts to change the subjects that have been exposed to it. One of its main traits is the absence of boundaries. To the Nazi, all objects can be deformed to fit the will of the party. However, LTI, which merges philology and personal experience, does not adopt an objective style. Klemperer tries to use this capacity to destroy objective knowledge by producing a sceptical writing that works as an effective remedy to totalitarian arrogance.

Keywords: Nazism. Testimony. Philology

**Como encarar a doença?
Reflexões sobre a metáfora e
o coronavírus**
*How to Face the Disease?
Reflections on Metaphor and
Coronavirus*

Rodrigo Fontanari (PUC-SP)

Face ao cenário pandêmico desenhado pelo surgimento inesperado do vírus denominado de COVID-19, as reflexões propostas por Susan Sontag acerca das metáforas de doença por meio dos seus bastantes conhecidos ensaios *A doença como metáfora* e *AIDS e suas metáforas* mostram-se atuais. Publicados, respectivamente, em 1978 - quando então a autora se encontrava num intenso tratamento de câncer que durou longo tempo - e em 1988, ao tornar pública suas notas sobre o vírus da imunodeficiência humana que também é uma espécie de suplemento às reflexões estabelecidas anteriormente. Numa releitura que, mais do que recuperar as metáforas associadas às doenças sobre as quais a escritora americana rastreia, pretende-se refletir se suas considerações são ainda pertinentes também para pensar o cenário brutal e cruel desenhado pelo coronavírus, pois ao longo desses breves ensaios, ela expõe ao leitor a necessidade de repensar como encarar a doença, questão que parece urgente e atual. O presente artigo busca, portanto, demonstrar que esses ensaios de Sontag, longe de serem um testemunho angustiante face à dor do outro e de si mesma, é uma procura da escritora por destramar a postura

de submissão que se tem diante da doença. Isto é, reverter as imagens que se associam à doença, possibilitam apenas evocar sua potência de destruição, separando corpo e espírito. Despido da força bruta da vitalidade, a doença obriga o doente a descobrir uma nova potência. Trabalha-se, assim, com a hipótese de que à medida que a linguagem e a realidade se arranjam dinamicamente, a força metafórica da linguagem desarranja a percepção que o corpo pode experimentar face à doença. Dessa maneira, mais do que um mecanismo criativo de interação entre linguagem, o mundo e os seres humanos, a metáfora pode servir para colocar em desordem a relação que se estabelece com a realidade.

Palavras-chave: Metáfora. Doença. Susan Sontag

*In the face of the pandemic scenario awaited by the unexpected appearance of the COVID-19 virus, the reflections proposed by Susan Sontag about the metaphors of the disease through her well-known essays *Illness as metaphor* and *AIDS and its metaphors* are current. Published, respectively, in 1978 - when the author was in an intense cancer treatment, that lasted a long time - and in 1988, when she made her notes about the human immunodeficiency virus, which is also a kind of supplement to previous reflections, public. In a reinterpretation that, more than recovering the metaphors associated with the diseases that this American writer traces, it is intended to reflect whether her considerations are still relevant and also to think about the brutal and cruel scenario drawn by the virus. Throughout these brief essays exposes to the readers is possible to rethink how to face the disease, an issue that seems urgent and current. The present article, therefore, seeks to demonstrate that these essays, far from being an agonizing testimony in the face of the pain of the other and of itself, is a search by the writer for unlocking the submissive posture that she has before the disease. That is, reversing the images associated with the disease, only make it possible to evoke*

its destructive power, separating body and spirit. Stripped of the brute force of vitality, the disease forces the patient to discover a new potency. Thus, this article works with the hypothesis that as language and reality are dynamically arranged, the metaphorical strength of language disrupts the perception that the body can experience in the face of illness. Face of this, more than a creative mechanism of interaction between the language, the world and human beings, the metaphor serves to disrupt the relationship established with reality.

Keywords: Metaphor. Sickness. Susan Sontag.

**Litera(cura) natureza:
Venenos de Deus, remédios
do diabo
Litera(Healing) nature: God's
Poisons, Devil's Remedies**

Tânia Lima (UFRN)

Entre a modernidade e a época contemporânea, muita coisa se transfigurou no estuário e no tempo da linguagem da natureza. Em um percurso 'entre-cortado' pelo idioma lama, além da linguagem anfíbia, aquela feita de rios e de palavras, observamos como alguns autores, a exemplo de Raul Bopp, Virginia Woolf e Mia Couto percebem tão bem e também o desmatamento do planeta Terra adentro, uma vez que, nessa travessia, os escritores sugerem a natureza não apenas como assunto de poesia, mas como elo importante entre o homem e o mundo, entre a cultura e a literatura. No solo movediço de um universo caótico e adoecido, a escritura é movência que se movimenta no teclado de alguns

poetas que estabelecem na teia rizomática a tecitura de sinestésias, o pano que cobre a frase metonímica da cura. Próximo disso tudo, a palavra natureza nasce em seu estado dicionário, sem enfeite ou adorno, como faca que abre o caminhar em direção a todos os caminhos, nenhum caminho à vista e a prazo.

Palavras chave: Poesia. Natureza. Cura.

Between modernity and contemporary period, much has been transformed in the estuary and in the time of the language of nature. In an 'inter-cut' route through the mud language, in addition to the amphibious language, that made of rivers and words, we observe how some authors, like Raul Bopp, Virginia Woolf and Mia Couto perceive so well and also the deforestation of planet Earth in, since, in this crossing, the writers suggest nature not only as a subject of poetry, but as an important link between man and the world, between culture and literature. On the shifting soil of a chaotic and sick universe, writing is a movement that moves on the keyboard of some poets who establish in the rhizomatic web the weave of synesthesias, the cloth that covers the metonymic phrase of healing. Next to it all, the word nature is born in its dictionary state, without ornament or adornment, like a knife that opens the way towards all paths, no path in sight and in the long term.

Keywords: Poetry. Nature. Cure

Entre dores e padecimentos: em busca de farmácias literárias e livrarias mágicas para uma biblioterapia e literacura

Josilene Pinheiro-Mariz (UFCG)

No ato de pensar literatura e doença subjaz a necessidade da cura; a cura que pode ser física ou emocional. Portanto, para o posfácio deste livro, entendo a necessidade de se pensar na cura pela própria literatura, daí o título deste texto trazer a noção de literacura. Ligada a ela está a noção de biblioterapia, que na realidade é algo muito próximo da cura pela leitura literária. Assim, demos enfoque a obras de autoras que contam em suas narrativas histórias de mazelas, dores, sofrimento, perdas que podem levar à depressão e outras enfermidades. O posfácio apenas lembra que a relação entre essas duas áreas, aparentemente distantes, são históricas e permitem ir para além do livro. Permite atender ao convite de Bauleaire ao dizer: “Embriagai-vos”. Retomo essa premissa e digo: Embriaguemo-nos de literatura. Ela pode trazer a cura!

Palavras-chave: Biblioterapia. Literacura. Autoras. Leitura.

Dans l'acte de penser la littérature et la maladie, le besoin de guérison est sous-jacent ; la guérison qui peut être physique ou émotionnelle. Donc, pour la postface de ce livre, je comprends la nécessité de penser la guérison à travers la littérature elle-même,

d'où le titre de ce texte amène la notion de « littérature ». S'y rattache la notion de bibliothérapie, qui est en réalité quelque chose de très proche de la cure par la lecture littéraire. Ainsi, nous nous sommes concentrés sur les œuvres d'autrices qui racontent dans leurs récits des histoires de maux, de douleurs, de souffrances, de pertes pouvant conduire à la dépression et à d'autres maladies. La postface rappelle simplement que la relation entre ces deux domaines apparemment éloignés est historique et permet d'aller au-delà du livre. Permet de répondre à l'invitation de Bauleaire en disant : "Enivrez-vous". Je reviens à cette prémisse et dis : Enivrons-nous de littérature. Elle peut apporter la guérison!

Mots clés : Bibliothérapie. Littérature. Autrices. Lecture.

Sobre os autores

ANDREA SANTURBANO

Professor Associado de Língua e Literatura Italiana na Universidade Federal de Santa Catarina, graduado em Língua e Letterature Straniere pela Università degli Studi G. d'Annunzio - Chieti-Pescara, Itália (1998). Doutor em Língua, letterature, spettacolo ed arti comparati pela mesma universidade (2004), com pós-doutorado em Literatura Comparada pela Università di Roma Tor Vergata, Itália (2015). Atua nas áreas de Literatura Italiana e Estudos Comparados. É coordenador do NECLIT (Núcleo de Estudos Contemporâneos de Literatura Italiana).

ANDY STAFFORD

Professor Senior de estudos franceses da Universidade de Leeds, onde desenvolve pesquisas em crítica literária, especialmente sobre a obra de Roland Barthes. PhD pela Universidade de Nottingham, obteve sua *Habilitation pour Diriger des Recherches* (HDR) pela Universidade de Grenoble. Foi professor visitante na Universidade de Paris XIII e é membro da Equipe Barthes, no Institut des Textes et Manuscrits (ITEM), ligado ao CNRS.

ARNALDO RODRIGUES BEZERRA FILHO

Professor Associado do Curso de Medicina da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, na área de Psiquiatria, graduado em Medicina pela mesma universidade. Mestre em Medicina Preventiva pela Universidade de São Paulo (1981), tendo feito um Diploma de Estudos Aprofundados em Psicanálise (DEA) pela Université de Sorbonne - Paris VII(1991), e Doutor em Literatura Comparada pela UFRN.

BRUNO BLANCKEMAN

Professor de Literatura Francesa na Université de la Sorbonne Nouvelle / Paris 3 e membro da unidade de pesquisa “Teoria e História das Artes e Literaturas da Modernidade” (THALIM). Desenvolve pesquisas sobre a literatura francesa contemporânea, incluindo a autoficção e a obra de Marguerite Yourcenar. Dirige a revista *Les Cahiers du Ceracc* e publicou diversos ensaios e livros, entre os quais *Les Récits indécidables: Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard* (Septentrion, 2000), *Les Fictions singulières* (Prétexte, 2002), *Lire Modiano* (Armand Colin, 2009), *Le Roman depuis la Révolution Française* (PUF, 2011) e *Pour Eric Chevillard* (Editions de Minuit, 2014, com T.Samoyault, D.Viart, P.Bayard).

CARLOS EDUARDO GALVÃO BRAGA

Professor Adjunto de Língua e Literatura Francesa do Departamento de Línguas e Literaturas Estrangeiras Modernas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, graduado em Letras na mesma universidade (1982). Mestre em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (1994) e Doutor pela Universidade Paris IV - Sorbonne (2009). Desenvolve pesquisas sobre literatura brasileira e literatura francesa, com ênfase na obra de Gustave Flaubert.

CRISTHIANO ÁGUIAR

Professor da Universidade Presbiteriana Mackenzie, atuando nos cursos de Letras e de Jornalismo, assim como no programa de Pós-Graduação em Letras. Mestre em Teoria da Literatura pela UFPE e Doutor em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Foi pesquisador visitante na University of California, Berkeley (2012) e, atualmente, é membro da Comissão para Promoção de Conteúdos em Língua Portuguesa (Câmara Brasileira do Livro). Publicou o livro *Narrativas e espaços ficcionais: uma introdução* (Mackenzie, 2017) e o livro de contos *Na outra margem, o Leviatã* (Lote 42, 2018)

DANIELLE GRACE REGO DE ALMEIDA

Professora Adjunta de ensino de Francês e Literaturas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, onde atua também no Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem. Graduada em Letras Português-Francês pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2006). Mestre (2009) e Doutora (2015) em Literaturas de Língua Francesa pela mesma instituição, tendo realizado um estágio doutoral na Université Paris Nouvelle - Paris III (2013). Fez estágios de pós-doutorado na UNICAMP e na UFRJ.

DEISE QUINTILIANO PEREIRA

Professora Titular do Instituto de Letras, do Departamento de Letras Neolatinas (Língua francesa e Literaturas de língua francesa) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Graduada em Letras, Português-Francês (1983) e em Letras, Português-Italiano (1986) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Mestre em Letras Neolatinas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1994) e Doutora em Letras Neolatinas (2001) pela mesma universidade, com bolsa sanduíche na EHESS - Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales de Paris. Fez pós-doutorado em Letras pela UFRGS (2010) e coordena o Projeto LETI (Línguas Estrangeiras para a Terceira Idade), no LICOM (Programa de Ensino de Línguas Estrangeiras e de Língua Materna para a Comunidade), e o Grupo de Estudos Sartrianos (CNPq).

FRANÇOIS WEIGEL

Professor Adjunto da Universidade federal do Rio Grande do Norte (UFRN), graduado em Lettres Modernes pela Université de Strasbourg (2009). Mestre em Literatura Comparada (2011) e em Etudes brésiliennes, ambos pela Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 (2012). Doutor em Letras pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2017), em cotutela com a Université Clermont Auvergne (UCA). Foi editor e coordenador de pesquisa no Institut des Amériques (2018) e é membro associado do laboratório do Celis - Université Clermont Auvergne.

HUDSON LIMA ROCHA

Professor de Língua Inglesa - Secretaria do Estado do Rio Grande do Norte, graduado em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Mestre em Literatura Comparada (2014) pela mesma universidade, onde é, atualmente, doutorando em Literatura Comparada no Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem.

JAVIER GASTON-GREENBERG

Javier é Professor de Línguas e Literaturas Hispânicas. Mestre em Educação pela Universidade Pace (Estados Unidos) e Doutor pela Universidade Stony Brook (Estados Unidos). É cocriador de “Hero Genesis”, um programa de desenvolvimento curricular que usa a linguagem particular dos quadrinhos para dar vigor às narrativas.

JOSILENE PINHEIRO-MARIZ

Professora de Língua Francesa e Literaturas de Língua Francesa (“francófonas”) da Universidade Federal de Campina Grande, atuando na graduação e na pós-graduação em Linguagem e Ensino. Obteve o título de mestre e doutora na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo e Pós-doutorado na Université Paris 8, sobre autoras da franconia. Trabalha com o ensino de Literatura em relação com a língua no âmbito do ensino.

JULIA IRENE LÓPEZ GONZÁLEZ

Professora da Universidade de Sonora (México), onde é responsável pelo Laboratório de Orientação Educativa. Graduada em Psicologia e Mestre em Ciências da Saúde pela Universidade de Sonora. Desenvolve pesquisas nas áreas de saúde, com enfoques sobre o funcionamento da família e de sua relação com os hábitos sanitários e a atividade física, e de educação, com avaliação, análise de perfis de entrada e desenvolvimento de intervenções em áreas de risco para discentes universitários.

KARINA CHIANCA VELOSO

Professora Titular de Língua e Literatura Francesa da Universidade Federal da Paraíba, graduada em Letras pela mesma universidade (1999). Mestre em Literatura Francesa pela Université de Franche-Comté (2000) e Doutora em Lettres, Humanités, Civilisations (2004) pela mesma universidade, em cotutela com a Universidade Federal da Paraíba.

LUCAS JOSÉ DE MELLO LOPES

Graduado em Letras - Português/Inglês pela Universidade Potiguar, Mestre em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem da UFRN (PPGEL-UFRN) e graduando em Direito pela UFRN.

LUCIA WATAGHIN

Livre-Docente do Departamento de Letras Modernas da FFLCH da Universidade de São Paulo. Graduada em Lingue e Letterature Straniere Moderne pela Università degli Studi di Genova (1979), Mestre em Língua e Literatura Italiana pela Universidade de São Paulo (1993); Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (2000). Coordenadora do Grupo de pesquisa “Literatura Italiana Traduzida”, projeto em cooperação entre a USP e a UFSC; organizou edições em tradução brasileira da poesia de Giuseppe Ungaretti, Dino Campana, Umberto Saba.

MÁRCIO VENÍCIO BARBOSA

Professor Titular de Língua e Literatura Francesa da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, graduado em Letras (1991) pela Universidade Federal de Minas Gerais. Mestre em Teoria da Literatura (1998) e Doutor em Literatura Comparada (2004) pela mesma universidade. Foi presidente da Federação Brasileira dos Professores de Francês e, atualmente, preside a Associação Brasileira de Educação Internacional –

FAUBAI. Coordena o Grupo de Pesquisa “Escritor Plural: estudos pluridisciplinares da obra de Roland Barthes” (CNPq) e participou da organização dos livros *Maurice Blanchot* (Annablume, 2004), *Interartes* (EdUFMG, 2010), *Roland Barthes plural* (Humanitas, 2017) e *Novamente Roland Barthes* (IFRN, 2018).

MARIA ELIZABETH CHAVES DE MELLO

Professora Titular na pós-graduação em Estudos de Literatura, no Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense e pesquisadora do CNPq. Mestre (1986) e Doutora (1993) em Letras na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, realizou pós-doutorado na Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris (2008). Foi professora de Língua e Literatura francesa na PUC-RIO (1988 a 1992) e de Literatura brasileira na Université du Québec à Montréal (2002). Foi cientista da FAPERJ entre 2012 e 2018 e é membro associado do CREPAL (Centre de Recherches sur les Pays Lusophones) na Université de Paris 3, Sorbonne Nouvelle.

MICHAEL HANKE

Professor Associado de Língua Alemã da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, onde atua também no Programa de Pós-graduação em Estudos da Mídia. Mestre em Linguística, Psicologia e Comunicação pela Universidade de Bonn (1984) e Doutor pela Universidade de Essen (1991). Realizou pós-doutorados na Universidade de Siegen (1991-1992) e na Universidade Livre de Berlim (2014-2015) e Livre-Docência em Ciências da Comunicação em Essen (1998); é coordenador do Grupo de Pesquisa ESCOM - Estudos em Linguagens da Comunicação.

MIGUEL ÁNGEL MARTINEZ

Professor e pesquisador do Programa de Estudos “Articulacions”, pós-graduação da Universidade de Valência, em parceria com a Universidade Politécnica de Valência e com o IVAM, com pós-doutorado (2017 a 2019) junto ao CONICET (Argentina) sobre relatos e imagens da imunidade. Desenvolveu pesquisa nas universidades de Valência e Autônoma de Barcelona (2019-2021) sobre os relatos do colapso ecológico. Publicou o livro *Bios. Literatura, doença, formas de vida* (Tirant Lo Blanch, 2021).

ORISON MARDEN BANDEIRA DE MELO JÚNIOR

Professor Adjunto de Língua e Literatura Inglesa da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, onde atua também no Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem. Graduado em Letras - Português/Inglês e Mestre em Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Doutor em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem pela mesma universidade. Fez estágio pós-doutoral em Letras pela UFPB. É bolsista de Produtividade em Pesquisa 2/CNPq.

PATRÍCIA PETERLE

Professora do Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras e do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Doutora em Estudos Literários Neolatinos pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2006), com pós-doutorado em História pela UNESP-Assis e em Poesia Italiana pela Università degli Studi di Genova. Atua no Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Italianas da Universidade de São Paulo (USP). É co-editora de *Mosaico italiano* e tradutora de textos filosóficos e literários (G. Agamben, R. Esposito, T. Negri, G. Caproni, G. Pascoli, V. Magrelli, E. Testa).

PAULO PROCOPIO DE ARAUJO FERRAZ

Mestre e Doutor em Literatura Francesa pela Universidade Paris VIII, com pós-doutorado pela Universidade de São Paulo, pesquisa financiada pela FAPESP. Recebeu um prêmio por mérito acadêmico da Chancelaria das Universidades de Paris em 2016. Participa do grupo de pesquisa “Escritor Plural: estudos pluridisciplinares da obra de Roland Barthes”. Coordenou, como projeto de extensão, o podcast sobre literatura “As madalenas”. Integra o corpo editorial da Revista Criação e Crítica.

RAMON DIEGO CÂMARA ROCHA

Graduado em Letras português-francês pela Universidade Federal de Sergipe (2015) e Mestre em Estudos Literários (2018) pela mesma universidade. Atualmente, é doutorando em Literatura Comparada no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da UFRN e membro do grupo de pesquisa Ponte Literária Hispano-brasileira, na linha Literatura comparada: estudos hispano-brasileiros.

REGINA SIMON DA SILVA

Professora Associada de Língua e Literaturas Hispânicas do Departamento de Línguas e Literaturas Estrangeiras Modernas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, onde atua também no Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem. Mestre e Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, é membro do grupo de pesquisa Ponte Literária Hispano-brasileira.

ROBERT PONGE

Professor titular aposentado da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e docente convidado, pesquisador e orientador do Programa de Pós-Graduação em Letras da mesma universidade. Graduado e Mestre (diplôme d'études supérieures - DES) em Letras pela Université de Paris e Doutor em Letras (Língua e

Literatura Francesa) pela Universidade de São Paulo. Coordena o Grupo de Pesquisa Diálogos do surrealismo com a modernidade: aproximações interdisciplinares – SURRDIAL, no CNPq, e é membro da rede sul-americana de pesquisadores CLEFS-AMSUD.

RODRIGO FONTANARI

Doutor em História Econômica pela Universidade de São Paulo (2016). Possui Graduação em História (2006), Especialização em História, Cultura e Sociedade (2008) e Mestrado em História e Cultura Social pela Unesp-Franca (2011). Desenvolveu o mestrado e o doutorado como bolsista do CNPq. Possui experiência na área de História, com ênfase em História Econômica, História Urbana, História do Brasil, História Regional e Formação Econômica do Brasil. Dentre os principais temas de sua pesquisa está o capitalismo, o crédito e a urbanização na economia cafeeira.

RODRIGO IELPO

Possui Graduação em Letras (Português-Francês) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2004), mestrado em Literaturas de Língua Francesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2006) e doutorado em regime de cotutela pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e pela Universidade de Paris 7 (2010). É professor de Literatura Francesa da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Fez estágios de pós-doutorado na UNICAMP e na Universidade de Paris 7, ambos com bolsa FAPESP. Tem experiência na área de Letras, atuando principalmente nas seguintes áreas: literatura e teatro moderno e contemporâneo em língua francesa, relações entre literatura francesa e literatura brasileira e, por fim, literatura e história..

ROSANNE BEZERRA DE ARAÚJO

Professora Associada do Departamento de Línguas e Literaturas Estrangeiras Modernas na UFRN, atuando no Curso de Letras-Inglês e no Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem na mesma universidade. Mestre em Literatura Comparada (2002) pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte e Doutora em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (2009), com estágio de doutorado no exterior (CAPES), no Departamento de Teologia na Universidade de Nottingham, Reino Unido (2007-2008). Realizou o seu pós-doutorado (2015) no Departamento de Literatura Comparada do Centro de Literatura Europeia Moderna, da Universidade de Kent, Reino Unido, por meio do Programa Pesquisa Pós-doutoral no Exterior (CAPES), com pesquisa sobre Samuel Beckett. Publicou diversos livros, entre os quais *Diagnóstico literário à luz das seis doenças espirituais de Constantin Noica: Esperando Godot e outros casos* (EDUFRN, 2017); e *Nilismo heroico em Samuel Beckett e Hilda Hilst: fim e recomeço da narrativa* (EDUFRN, 2012).

SAMUEL ANDERSON DE OLIVEIRA LIMA

Professor Associado do curso de Letras-Espanhol da UFRN, onde atua também no Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem. Mestrado e Doutor em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Realizou estágio de pós-doutorado na Universidade Federal do Ceará e na Universidade de Buenos Aires. Desenvolve pesquisas sobre o Barroco, José de Anchieta, Gregório de Matos, Literatura Espanhola e Hispano-americana do século de ouro, Literatura brasileira, literatura espanhola medieval, Gonzalo de Berceo, Antropofagia, Melancolia, Oswald de Andrade, poesia, teatro barroco. Publicou os livros *Gregório de Matos: do Barroco à Antropofagia* e *Edifício de palavras: Gregório de Matos e seu corpus espanhol*, pela EDUFRN. Atualmente, é editor-chefe da Revista Odisseia.

TÂNIA MARIA DE ARAÚJO LIMA

Professora de Literatura Portuguesa, Africana e Indígena do Departamento de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, onde atua no Mestrado Profissional PROFARTES, em parceria com a UDESC. Doutora em Teoria da Literatura pela UFPE (2007). Realizou pós-doutorado na Universidade Federal de Juiz de Fora (2016-2018). Publicou inúmeros livros de poesia e recebeu os prêmios “Xerox do Brasil” (Livraria Cultura SP, 2001), com o livro *A bela estrangeira*; “Redescoberta da Literatura Brasileira” (Revista Cult, 2003), com o livro *Nus mangues*; e menção honrosa no “Prêmio Internacional Investigativo Agostinho Neto”, em Luanda – Angola, com o trabalho intitulado *Uni-verso Dobrado a um Canto*. Escreveu, com Sabina Colares, o roteiro de *Os manguezais e nós*, que recebeu o prêmio “Cine Ceará”, pela Secretaria de Cultura do Ceará, em 2007.

VANESSA COSTA E SILVA SCHMITT

Cirurgiã-dentista da Estratégia de Saúde da Família/SUS em Porto Alegre (Associação Hospitalar Vila Nova/Prefeitura Municipal de Porto Alegre). Atuou como professora substituta na Faculdade de Odontologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2007-2008), instituição na qual exerceu a docência igualmente no Instituto de Letras, Departamento de Línguas Modernas (2015-2017). Graduada em Odontologia pela UFRGS (1997), é Licenciada, Mestre e Doutora em Letras pela mesma universidade. Realizou pós-doutorado na Université de Genève (2013-2014) como bolsista de excelência da Confederação Suíça. Pesquisadora das relações entre literatura e ciência, com destaque para as perspectivas históricas do sanitarismo e do higienismo na literatura francesa do século XIX e docente de francês como língua estrangeira, foi presidente por dois mandatos da Associação dos Professores de Francês do Rio Grande do Sul (APFRS).

VERA CASA NOVA

Professora associada aposentada da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, com graduação em Letras pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1968). Mestre em Teoria da Literatura (1978) e Doutora em Semiologia (1990) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Realizou estágio pós-doutoral na École des Hautes Études en Sciences Sociales, em Paris (2003). Foi professora da Escola Guignard (UEMG) e da FUMEC. Publicou diversos livros de poesia e traduções de autores franceses, entre os quais Georges Didi-Huberman. Apresenta, há dez anos, o programa *Toque de Poesia*, na Rádio UFMG Educativa.

WELLINGTON JÚNIO COSTA

Professor Adjunto de Língua Francesa da Universidade Federal de Sergipe, com graduação em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (2006). É Bacharel em Artes – Cinema de Animação, pela UFMG (1996) e Mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada também pela UFMG (2013), realizando seus estudos de doutorado, atualmente, no Programa de Pós-graduação em Letras Estrangeiras e Tradução da Universidade de São Paulo. Tradutor e pesquisador da obra de Jean Cocteau, estuda as noções de autorretrato, autobiografia e autoficção; a relação entre as artes (desenho, literatura, cinema...); a tradução intersemiótica; o homoerotismo; a ética, a poética e a erótica do traduzir, com ênfase na tradução de poesia homoerótica.

WIEBKE RËUBEN DE ALENCAR XAVIER

Professora Associada de Língua Alemã do Departamento de Línguas e Literaturas Estrangeiras Modernas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, onde atua no Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem. Graduada em Língua e Literaturas de língua alemã e francesa pela Universität Osnabrück/Alemanha, onde obteve o título de Doutora em Letras (2003).

Desenvolve pesquisas sobre as circulações transatlânticas Brasil-Europa, especificamente centradas na Alemanha e na França, sobre transferências culturais e tradução, histórias da literatura, iluminismo e romantismo, Salomon Gessner e José de Alencar. Realizou pós-doutorado, com apoio da CAPES, na Westfälische Wilhelms-Universität Münster/Alemanha (2019/2020).



tus non deberet sehr erschrec
 für seiner Regul oder Stocken
 und loquitur, als wär er stumm
 und deutet sein Consilium.
 Demancher Credit ohne Vorsicht
 es ihm tentir ein schwarzen Truf
 darffepnem heyst seine Höll.

58

Dr. Doctor Schna



ISBN: 978-65-86302-92-9

CD



9 786586 302929