

## FICÇÕES DA PESTE: ESBOÇO PARA UM ESTUDO DO IMAGINÁRIO FICCIONAL DAS DOENÇAS

Dr. MARCIO MARKENDORF  
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)  
Florianópolis, Santa Catarina, Brasil  
marciomarkendorf@gmail.com

Dra. RENATA DE FELIPPE  
Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)  
Santa Maria, Rio Grande do Sul, Brasil  
renatafelippe@gmail.com

**RESUMO:** O objetivo deste artigo é debater alguns aspectos do imaginário epidemiológico presentes em diversas narrativas, a fim de sistematizar algumas das concepções culturais contidas em tais representações. É lugar comum, por exemplo, extrair de um surto epidêmico explicações religiosas ou alegóricas para as contaminações, sejam as de flagelo divino ou peste como sintoma da corrupção governamental. Por semelhantes significados parte-se da hipótese de que a representação de epidemias produz não apenas metáforas políticas, mas também consequências políticas. O tema da doença é tomado como um eixo teórico produtivo capaz de fomentar uma categoria analítica, a de ficções da peste, para tratar do fenômeno abordado.

**Palavras-chave:** Doenças. Metáfora. Narrativas. Representação.

Artigo recebido em: 17 jan. 2018.

Aceito em: 21 fev. 2018.

## PLAGUE FICTIONS: OUTLINE FOR A STUDY OF THE FICTIONAL IMAGINARY OF DISEASES

**ABSTRACT:** The aim of this article is to discuss some aspects of the epidemiological imaginary present in several narratives, in order to systematize some of the cultural conceptions contained in such representations. It is commonplace, for example, to extract, from an epidemic outbreak, religious or allegorical explanations for the contaminations, whether of divine scourge or plague as a symptom of governmental corruption. For these reasons it can be said that the representation of epidemics produces not only political metaphors but also political consequences. The theme of disease is taken as a productive axis capable of fostering an analytical category, named here as plague fictions, to deal with the phenomenon analyzed.

**Keywords:** Diseases. Metaphor. Narratives. Representation.

### A POTÊNCIA POLÍTICA DAS NARRATIVAS DA PESTE

The water I taste is warm and salt, like the sea/  
And comes from a country far away as health.  
*Tulips*, Sylvia Plath

Habitante de um país tão distante quanto a saúde – tal qual está expresso nos versos de Sylvia Plath – é a imagem que o doente tem de si mesmo, uma figura de separação e exílio produzida no pensamento por questões discursivas da cultura. A imaginação corrente em torno da doença faz a estrutura social disseminar, ao modo da replicação viral do contágio, sintomas de exclusão, preconceito e violência simbólica. A questão torna-se ainda mais emblemática quando as fronteiras biológicas dos indivíduos são violadas e o conjunto forma uma comunidade adoecida, a imagem da epidemia. Ao que parece, um cenário de enfermidade pode expressar a suspensão da moral e dos afetos, algo que prevê o instalar dos desafetos e o domínio do comportamento imoral/amoral sobre o Outro. As epidemias, portanto, carregam consequências políticas e as metáforas epidêmicas que as

circundam são estetizadas, fato que sugere a construção de uma poética epidêmica, ou ainda, de uma estética da catástrofe.

A origem e a popularidade dos relatos catastróficos repousariam tanto nos prazeres primitivos da humanidade, ao menos de sua porção ocidental, quanto nos espetáculos de destruição em massa (SONTAG, 1987, p. 248). Os espectadores se satisfazem ao ver grandes centros urbanos serem engolidos por catástrofes naturais, eventos científicos ou tecnológicos, como invasões alienígenas, acidentes nucleares, armas biológicas. A ficção permite ao leitor/espectador participar da fantasia de sobrevivência à própria morte, inclusive à aniquilação de cidades e à destruição da própria humanidade. É válido atribuir às narrativas a possibilidade de experiência vicária do desastre, sobretudo quando vivenciada em um ambiente controlado de ficção, pois “[...] há um traço perverso na natureza humana que aprecia a crueldade e o grotesco se não lhe oferecem um perigo imediato” (TUAN, 2005, p. 17). Além disso, parece constituir um modo de o sujeito metropolitano libertar-se, ainda que pela via da experiência por procuração, do funcionamento organizado da cidade grande e experimentar o caos. O paradoxo da catástrofe é, pois, bem evidente: o medo da ruptura sumária da ordem concorre com o desejo de desordem absoluta.

No tocante à subjetividade, as alegorias apocalípticas implicadas em narrativas-catástrofe, gênero centrado no gozo estético da destruição, fazem parte da eterna ansiedade do ser humano em relação à morte (SONTAG, 1987, p. 260). Em termos históricos, o trauma mundial sofrido com a aniquilação atômica de Hiroshima e Nagasaki intensificou imensamente semelhante mal-estar psíquico, tornando-o quase insuportável, uma vez que cada sujeito não vive mais apenas sob a ameaça da morte individual, e sim com a possibilidade de uma extinção coletiva sem aviso prévio (SONTAG, 1987, p. 260). Criando reverberações do sofrimento moral e da angústia concernente a eventos dessa dimensão, as narrativas da catástrofe priorizam eventos aleatórios e inesperados – de catástrofes naturais a epidemias.

Em sentido pragmático e simbólico, a função das edificações é limitar ou reprimir as forças hostis, uma vez que operam como um tipo de defesa dos seus vulneráveis ocupantes contra ações externas. No amanhecer da humanidade, representado pelas sociedades tribais, um agrupamento humano era um “pequeno bolsão de ordem e segurança rodeado de ameaças” e, por isso, “o muro de uma casa ou de uma cidade oferecia tanto proteção física quanto defesa mágica contra os inimigos do homem, demônios, tempo inclemente e doenças – forças que exprimiam caos, dissolução e morte” (TUAN, 2005, p. 15). Conscientemente ou não, nos tempos atuais, o mesmo princípio permanece em vigor.

O ser humano sempre foi acometido por enfermidades, contudo, a vivência coletiva em agrupamentos nômades ou sedentários radicalizou os

processos de transmissão. No clássico das ciências médicas *Sobre os ares, as águas e os lugares*, Hipócrates esboçava as primeiras distinções científicas – afastando-se das explicações mágicas – no que concerne à ocorrência de doenças, sua relação com o meio ambiente, o clima, a raça e o indivíduo. Às distinções iniciais de epidemia e endemia, foram acrescentadas, mais tarde, por outros estudiosos, as de surto e de pandemia. Essa e outras obras demonstram que a preocupação com a disseminação de doenças – e com significativos contingentes humanos sendo varridos do mapa por moléstias – não é uma fantasia contemporânea, mas traço recorrente na história das civilizações, atualizado constantemente no imaginário coletivo. Se a preocupação com doenças e a representação de epidemias na ficção não é uma novidade em si – uma vez que abundam relatos a esse respeito da Antiguidade Clássica aos nossos dias – é imperativo sublinhar que, nas últimas décadas, a expressão fatural e artística desses agentes foi radicalizada pelo uso das câmeras fotográficas e de vídeo, assim como pela superfície da *internet* e suas redes sociais.

Em termos históricos, transmitir notícias de calamidades ocorridas em outros países, até mesmo em tempo real, é um fenômeno relativamente novo. Esta experiência do espectador moderno tornou-se possível graças ao surgimento dos jornalistas, definidos como “turistas profissionais e especializados” (SONTAG, 2003, p. 20), e ao desenvolvimento dos meios de comunicação. Não significa que o sensacionalismo catastrófico frente às epidemias seja algo exclusivo do século XXI ou do anterior. É preciso notar que, em vista da rapidez na difusão de informação, da ampla cobertura das notícias e do alcance de público, os *mass media* são capazes de estimular a histeria coletiva frente a um quadro epidêmico, verídico ou fictício, sobretudo quando ganha impulso com impressionismos ou invencionices irresponsavelmente publicados na *internet*.

Não surpreende que, ainda hoje, para uma boa parcela da população, as epidemias sejam um vetor para ruptura do delicado equilíbrio social, entendimento assimilado ou mesmo potencializado por posições alarmistas dos meios de comunicação. Por outro lado, a própria Organização Mundial de Saúde reconhece que vírus, bactérias e parasitas, de longe, constituem a principal causa de mortalidade humana, sobretudo em países de baixa renda<sup>1</sup>. Registradas há milênios, as maiores crises deflagradas sobre as quais temos notícias foram ocasionadas pelas pestes bubônicas e pneumônicas: a Peste de

---

<sup>1</sup> Nos países de baixo IDH que não estão sendo acometidos por epidemias de cólera ou meningite, doenças infectocontagiosas como as que atingem o trato respiratório, diarreias, HIV/AIDS, malária e tuberculose respondem juntas por até 40% das mortes registradas. Já nos países de alto IDH, por outro lado, não chegam a representar 7,5% das mortes. Cf.: *World Health Organization*. Disponível em: <http://www.who.int/research/en/>. Acesso em: 19 dez. 2015.

Atenas, a Peste de Siracusa, a Peste Antonina, a Peste do século III, a Peste Justiniana e a Peste Negra do século XIV. Não podem ficar de fora dessa listagem as epidemias que atingiram escala mundial, como as oito grandes pandemias de Cólera que assolaram o mundo entre os séculos XIX e XX, a grave Gripe Espanhola de 1918, a febre tifoide ou tifo cujas epidemias mortíferas iniciaram-se no século V a.C. e se estenderam até a Segunda Guerra Mundial, o terror sexual gerado pela AIDS nos anos 1980 e em vigor até hoje, as variedades da Influenza A – H5N1 (popularmente conhecida como gripe aviária) e H1N1 (reconhecida como gripe suína) na primeira década dos anos 2000 e, muito recentemente, o pânico gerado pelo quadro clínico do zika vírus.

Aguçando a imaginação de inúmeros pintores, sobretudo no período Renascentista, tragédias como as citadas originaram obras visuais que certamente auxiliaram na construção do imaginário da enfermidade destrutiva. A ampla iconografia alegórica da morte, agrupada em um gênero artístico próprio, *Dança Macabra* ou *Triunfo da Morte*, e produzida sob o impacto da peste durante a Idade Média, procurava demonstrar o caráter democrático da finitude humana. Dessa seara merecem destaque obras como o afresco *O triunfo da morte* (1355), de Buonamico Buffalmacco, e as telas *O triunfo da morte* (1562), de Pieter Bruegel, *A peste em Ashdod* (1630), de Nicolas Poussin, *A peste em Atenas* (1652-1654), do pintor Michael Sweerts, *A peste em Nápoles* (1656), de Domenico Gargiulo. De intenções de representação distintas, mas não se restringindo a esses exemplos, destacamos o espaço privado e familiar presente em *Criança enferma*, tela composta em 1660 por Gabriel Mitsu; *Difteria*, obra de Francisco Goya, de 1812; *Criança convalescente*, de Luigi Nono, trabalho datado de 1889; *Ciência e caridade* e *Mãe com criança enferma*, obras de Pablo Picasso, respectivamente de 1897 e 1903.

O interesse em retratar o corpo humano – expondo músculos, vísceras e sangue – encontrou sua primeira vertente nessas obras visuais que rememoravam as grandes epidemias. Semelhante curiosidade permitiu a Rembrandt, em 1632, elaborar a célebre *Lição de anatomia do Dr. Nicolas Tulp*, tela na qual se vê a imagem de um corpo sendo dissecado<sup>2</sup>. A dessacralização do corpo pela ciência, aliás, em sua procura por separar matéria e espírito, quando não anular o segundo, adentra as artes visuais de modo definitivo. A partir daí torna-se recorrente retratar cirurgias e operações, seres mutilados e,

---

<sup>2</sup> O caráter “artístico” da dissecação de corpos foi retomado pelo controverso Gunther von Hagens, anatomista alemão responsável pela técnica de plastinação de corpos e pela exposição *Body Worlds*. Hagens, propondo a apresentação de cadáveres em poses estéticas, ao modo de estátuas, fomentou os mais diversos debates éticos e estéticos pelo mundo. Como uma das muitas provocações às críticas recebidas, o anatomista teria realizado em uma performance alusão ao quadro do Dr. Nicolas Tulp.

não raro, ferramentas bizarras, a exemplo dos quadros: *Lição de anatomia do Dr. Willem van der Meer em Delf*, de Pieter van Mierevelt, 1617; *Lição de anatomia do Dr. Joan Deyman*, de Rembrandt, 1656; *Clínica Gross*, Thomas Eakins, 1875; *A operação*, de Henri Gervex, 1887; *A clínica Agnew*, Thomas Eakins, 1889; *A operação de Theodor Billroth*, Adelbert Seligmann, 1890; *Primeira operação com anestesia pelo éter*, de Robert C. Hincley, 1893; *Primeiro transplante de órgão bem-sucedido*, de Joel Babb, 1996.

Passando das artes plásticas para a literatura, é possível perceber que as epidemias permanecem uma forma de terror tão poderosa quanto à ideia de embate bélico. Não é à toa que, destacado por Susan Sontag (2007, p. 58), a descrição de patologias e a referência ao tratamento de doenças utilizem, muitas vezes, vocábulos ligados à terminologia militar: invasão, colonização, intervenção cirúrgica, rastreamento, combate, etc. Epopeias, relatos de viagem, tratados filosóficos, romances e inúmeras outras formas de escrita evidenciam a presença constante do inimigo da saúde sempre à espreita. Um primeiro exemplo é *História da guerra do Peloponeso* em que Tucídides, historiador e general grego, relata a maior guerra que teria ocorrido na época, embate travado entre atenienses e peloponésios. A grandeza do combate seria comprovada pelo número de envolvidos – homens, cidades e embarcações –, e pelo resultado devastador: a enorme quantidade de cidades tomadas ou despovoadas, além dos exílios e massacres que nunca haviam atingido proporções tais. O que mais interessa salientar, em todo caso, é a denúncia de Tucídides (2008, p. 23) sobre o agravamento dos males da guerra em decorrência dos “terremotos mais violentos”, do início da desordem nos “eclipses mais frequentes”, da fome causada pelas “grandes secas” e, especialmente, do “flagelo da peste”, concluindo o autor que “de fato, todas essas coisas se deflagraram conjuntamente no decorrer desta guerra”.

Ao relatar mais especificamente a peste que dizimou Atenas em 428 a.C., Tucídides (2008, p. 23) conta que “a enfermidade desconhecida castigava com tal violência que desconcertava a natureza humana. Os pássaros e os animais carnívoros não tocavam nos cadáveres apesar da infinidade deles que ficavam insepultos. Se algum os tocava caía morto”. O historiador grego busca a imparcialidade em seu relato por meio da narração em terceira pessoa – forma usual em sua época –, propícia para recriar a cena em detalhes e capaz de gerar, a um só tempo, distanciamento da matéria narrada e maior comprometimento com o leitor. As cenas seguintes demonstram, ainda, a curiosidade científica e a tentativa de explicar o mundo de modo racional, evidenciando o ambiente histórico no qual o escritor estava inserido. Todavia não é apenas um discurso apolíneo e equilibrado que vigora na matéria narrada, uma vez que há o retrato do desespero dos sobreviventes, do horror dos doentes agonizantes e da morbidez de cidades inteiras povoadas por corpos em decomposição. Além disso, diante de tantos cadáveres anônimos, a

MARKENDORF, Marcio; FELIPPE, Renata de. Ficções da peste: esboço para um estudo do imaginário ficcional das doenças. *Scripta Uniandrade*, v. 16, n. 1 (2018), p. 309-331.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 27 set. 2018.

narrativa sugere o temor da morte na vala comum ou, pior que isso, o do corpo insepulto.

A temática epidêmica figura também na tragédia *Édipo Rei*, de Sófocles<sup>3</sup>, ao relatar, no século V a.C., a luta do epônimo monarca de Corinto frente a uma terrível praga que havia se lançado sobre a população da cidade-estado, conflito motivador da peça. Deve-se recordar que a adversidade coletiva tinha sua origem em uma falta privada, transgressão que os deuses exigem reparação, e encontra-se sumarizada na seguinte fala:

A cidade – tu [Édipo] o vês com os teus próprios olhos – já há muito treme, incapaz de erguer a cabeça do abismo, do tufão mortal, morre nos cálices frutíferos da terra, morre nos rebanhos bovinos, em partos sem filhos; o deus porta-fogo desaba, golpeia – peste penosa – a cidade, a casa de Cadmo vira deserto, e o tenebroso Hades, pleno de ais e de prantos, prospera. (SÓFOCLES, 2004, p. 80)

No Antigo Testamento há relatos de uma doença igualmente fatal. Presume-se que a Peste Bubônica responsável por vitimar filisteus<sup>4</sup> seria, a exemplo do flagelo narrado em *Édipo Rei*, um castigo àqueles que descontentavam as forças divinas por oprimirem o povo crente na região de Canaã. Acrescente-se a esta as pragas que assolaram o Egito, enviadas por Deus para que o Faraó libertasse os hebreus, dentre as quais está a responsável por um surto de pústulas e chagas sobre a população do Nilo, conforme registrado no *Êxodo*. No âmbito do discurso religioso, tal qual se pode notar em outras catástrofes atribuídas à vontade do Criador (como o Dilúvio e a destruição de Sodoma e Gomorra), a doença pode ser encarada de modo metafórico como um contágio do pecado, ou seja, uma propagação de desobediência à vontade divina e às leis morais.

Decorridos muitos séculos, as fantasias e as representações de epidemias parecem não ter recuado. *Um diário do ano da peste*, de Daniel Defoe, publicado em 1722, é outro exemplo significativo dessa prosa. Motivado a escrever sua obra em razão do apelo comercial do tema, algo despertado

---

<sup>3</sup> Dentre outros elementos de interesse analítico, a versão cinematográfica do diretor italiano Pier Paolo Pasolini retrata os mortos nas valas comuns durante o período de peste em Corinto: *Édipo Rei* (Édipo Re, Pier Paolo Pasolini, 1967).

<sup>4</sup> No livro de Samuel é possível notar que os povos daquela época já haviam percebido que havia ligações entre os ratos e a peste. Atribuindo, entretanto, a origem do mal a um castigo divino, concluem que “A mão do Senhor veio contra aquela cidade, com uma grande vexação; pois feriu aos homens daquela cidade, desde o pequeno até ao grande e tinham hemorroidas nas partes secretas” (Samuel 1:6, 9). No mesmo livro é assinalado que a peste igualmente castigou os hebreus após receberem a arca de volta dos filisteus: “E feriu o Senhor os homens de Bete-Semes, porquanto olharam para dentro da arca do Senhor, até ferir do povo cinquenta mil e setenta homens; então o povo se entristeceu, porquanto o Senhor fizera grande estrago entre o povo” (Samuel 1:6, 19).

após o sensacionalismo jornalístico em torno de um surto de Peste Bubônica na cidade de Marselha, França, em 1720, o autor registrou, à semelhança de um romance-reportagem, como a doença teria assolado Londres no verão de 1665 e dizimado cerca de cem mil londrinos. Estudiosos da obra de Defoe especulam que o autor se baseou em jornais da época para construir a trama, combinando as informações com técnicas narrativas que garantissem verossimilhança. O efeito de real teria sido conseguido pela união da dimensão literária à documental, razão pela qual a obra mantém-se um clássico do jornalismo e o autor ganhou fama de habilidoso repórter (DANTAS, 1997, p. 156). Vale destacar que o romance apresenta a imagem dissonante de uma epidemia: relatos de famílias inteiras adoecendo ou abandonando a cidade em desespero, casas saqueadas ou em chamas, corpos anônimos jogados em extensas valas comuns por coveiros bêbados e resignados.

Em vista dos procedimentos empregados pelo escritor – efeito de ancoragem, retrato realista, exploração de personagens anônimas e preocupação informativa –, a ficção criada interessa não apenas ao leitor descompromissado. Serve, também, às ciências da saúde como “instrumento da maior eficiência para o estudo da propagação e controle de doenças infecciosas no meio urbano” (MARTIN, 2002, p. 08), especialmente pelo recurso do narrador-testemunha<sup>5</sup>. A obra literária igualmente influenciaria escritores que abordaremos mais adiante, dentre os quais Albert Camus, que rende tributos ao inglês pela obra que teria inspirado *A peste*, e Gabriel García Márquez, que só teria se dedicado ao jornalismo após a leitura de *Diário do ano da peste*.

Contrapondo o modelo da testemunha ficcional de uma “narrativa semi-histórica” (MARTIN, 2002, p. 09), Edgar Allan Poe compôs alguns contos, como *O rei peste (conto alegórico)*, de 1835, e *A máscara da morte rubra*<sup>6</sup>, de 1842, nos quais a doença assume o papel de protagonista, chegando a ser personificada como a própria Morte. O primeiro é um relato situado no governo de Eduardo III da Inglaterra, reinado em vigor entre 1327 e 1377, e cujo foco são dois marinheiros meliantes que encontram um grupo de figuras grotescas na parte fechada da cidade de Londres, isolada por conta de uma epidemia. Os bairros vizinhos ao rio Tâmis, tomados pela peste bubônica, haviam sido condenados e sua entrada expressamente proibida pelo rei, de

---

<sup>5</sup> Lado a lado com Defoe estão os diários taquigrafados de Samuel Pepys, membro do Parlamento inglês, por trazerem uma particular combinação de registro íntimo e de testemunha ocular, composição rara na época em questão. Muito embora os diários compreendam os anos entre 1600 e 1669, só vieram a público em 1825, depois de descobertos e decodificados por estudiosos.

<sup>6</sup> Há duas adaptações do conto para o cinema: a primeira delas, com o ator Vincent Price, *A orgia da morte (The Masque of the Red Death)*, Roger Corman, 1964) insere elementos de outros textos de Edgar Allan Poe; a segunda, *Máscara mortal (The Masque of the Red Death)*, Larry Brand, 1989).



modo que qualquer violação implicaria a pena de morte. No território interdito, “o Demônio da Peste tinha, como se dizia, seu berço, e a Angústia, o Terror e a Superstição passeavam, como únicos senhores, à vontade” (POE, 1981, p. 44).

Em *A máscara da morte rubra*, contextualizado em um cenário igualmente medieval, o Príncipe Próspero e toda sua corte terminam mortos por conta do poder ilimitado de um potente flagelo, assim descrito:

Durante muito tempo, devastara a Morte Rubra aquele país. Jamais se vira peste tão fatal e tão terrível. O sangue era a sua encarnação e o seu sinete: a vermelhidão e o horror do sangue. Aparecia com agudas dores e súbitas vertigens, seguindo-se profusa sangria pelos poros e a decomposição. Manchas escarlates no corpo e, sobretudo, no rosto da vítima eram o anátema da peste, que a privava do auxílio e da simpatia de seus semelhantes. E toda a irrupção, progresso e término da doença não duravam mais que meia hora. (POE, 1981, p. 130)

Ao final do conto, tal como nas alegorias artístico-literárias do medievo, a “dança macabra” ocorrida, ironicamente, em um baile de máscaras, prova que, a despeito de toda prosperidade simbolizada pelo poder político e econômico do príncipe, a morte pode provocar desgraça e ruína a todos. Especialmente quando se trata de um governo tirano, derrotado por uma afecção que ele próprio representa.

Certamente o domínio da peste – tomado como metáfora genérica para qualquer forma de epidemia – revela a podridão dos governos, denuncia suas máculas. O romance *O mez da gripe*, de Valêncio Xavier, publicado em 1981, estabelece uma confluência entre a propagação de gripe espanhola em Curitiba e a expansão do nazismo na Alemanha, cujo resultado histórico foi o deflagrar da Segunda Guerra Mundial. A ficção parece dialogar com o roteiro de Ingmar Bergman (1978) para o filme *O ovo da serpente*, de 1977, no qual o espectador é apresentado ao mal-estar generalizado que antecedeu a ascensão do nazismo na Europa, assim como a descoberta de experiências médicas escusas com judeus na Berlim de 1923. A epidemia, pois, é um sintoma de um governo combalido, uma metáfora política.

No campo das metáforas político-estéticas também está Antonin Artaud. O dramaturgo francês se reporta à peste para exprimir sua concepção de teatro como revelação – uma manifestação da crueldade interior de um indivíduo – no ensaio *O teatro e a peste*, datado de 1935. Para tanto, Artaud compara a revelação que se daria por meio do teatro à peste, considerando-a uma explosão em cena de forças profundas e ocultas que estão em potência no interior do ator. Em suas palavras: “Como a peste, o teatro é, portanto, uma formidável convocação de forças que conduz o espírito, pelo exemplo, à origem de seus conflitos” (ARTAUD, 1999, p. 42). Sem máscaras ou disfarces, o teatro

MARKENDORF, Marcio; FELIPPE, Renata de. Ficções da peste: esboço para um estudo do imaginário ficcional das doenças. *Scripta Uniandrade*, v. 16, n. 1 (2018), p. 309-331.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 27 set. 2018.

e a peste levariam os seres humanos a verem-se exatamente como são, exteriorizando os mais variados sentimentos, sobretudo os piores. Enfatiza, nesse sentido, que a liberação das paixões acionaria possibilidades de violência e crueldade cênicas, resultado não oriundo da peste ou do teatro em si mesmos, mas da própria vida.

Para chegar a tais conclusões, Artaud reporta-se aos efeitos da peste que devastou a Sardenha, em 1720, depois Beiruth e em seguida Marselha<sup>7</sup>. A mesma doença que, de acordo com o autor, teria ainda atacado Florença, em 1347, e foi registrada no *Decameron*. O dramaturgo assinala no texto que houve peste no Egito e na cidade sagrada de Mekao no Japão, em 660 a.C., assim como na Provença, no ano de 1502. Tentando encontrar algum sentido para tais flagelos, Artaud considera a peste um instrumento direto da fatalidade. A doença atacaria os órgãos que dependem diretamente da consciência e da vontade, o cérebro e os pulmões, diminuindo a frequência respiratória e influenciando no fluxo dos pensamentos.

Desse modo, a peste, na filosofia teatral de Artaud, eclodiria naqueles lugares onde a vontade humana, a consciência e o pensamento estão a um passo de se manifestar. Uma vez estabelecida a praga, a cidade desmorona e as estruturas se revelam em sua maior intimidade. É em semelhante contexto que surgem as fogueiras para a queima dos mortos e os últimos sobreviventes se exasperam. O filho submisso e virtuoso mata o pai; o recatado sodomiza o próximo; o libertino torna-se puro; o avarento joga dinheiro pela janela; o guerreiro heroico incendia a cidade que outrora salvou; o elegante se enfeita e vai passear no cemitério. Forças similares a estas derivadas da peste são requisitadas por Artaud como o projeto de um teatro, no qual o estado de desorganização física transforma-se em força espiritual, tal qual a que jorra dos pestilentos.

A literatura do século XX não negaria o lado fantástico, simbólico ou metafórico da peste nas produções ficcionais do seu tempo, mas dentre as obras mais icônicas produzidas há preferência pela abordagem realista do quadro epidêmico. Ganha destaque, nesse sentido, *A peste*, de Albert Camus<sup>8</sup>, publicado em 1947, inspirado em uma das últimas epidemias de Peste Bubônica ocorridas na Argélia, no ano de 1944. Camus prima em seu romance pela profundidade com que representa os conflitos humanos à medida que os infectados são colocados em quarentena, alocados em espaços com condições desumanas, e os serviços civis começam a falhar, razão pela qual sua obra é considerada uma poderosa metáfora dos horrores da Segunda

---

<sup>7</sup> Essa enfermidade em Marselha é que teria despertado a atenção e o interesse de Daniel Defoe para elaborar *Um diário do ano da peste*. Acredita-se que um navio vindo da Síria teria trazido a doença e originado a epidemia.

<sup>8</sup> A versão cinematográfica do filme, com direção e roteiro de Luis Puenzo, é *A peste de Camus (La Peste/The Plague)*, Luis Puenzo, 1992).

Guerra Mundial. Seu retrato vai além de uma Argel sitiada: coloca o leitor diante de uma cidade sob a égide de adversários tão fatais quanto invisíveis.

Posteriormente, o romance *O amor nos tempos do cólera*, de Gabriel García Márquez<sup>9</sup>, lançado em 1985, conferiu outro tom ao discurso epidemiológico, conferindo uma visão classista da sociedade. Diante da pandemia da doença do título, ocorrida entre 1961 e 1975, o autor fez uso do realismo para contar uma história de amor que se passa no século XIX, em meio a barreiras sanitárias. Ao longo do percurso narrativo é possível perceber uma correlação pejorativa entre morte/doença/pobreza e vida/saúde/riqueza, condição que é produto da ressonância dos costumes sociais da época, algo sintomaticamente materializado pela separação dos amantes: Fermina Daza, o objeto amoroso da trama, é levada por seu pai a se casar com o médico Juvenal Urbino, em vista do prestígio social do pretendente e da posição segura (de sua profissão) frente ao cenário de epidemia de cólera.

Particular e um tanto insólito é *Ensaio sobre a cegueira*, de 1995, cujo narrador criado por José Saramago descreve uma inexplicável praga que se alastra lentamente. Trata-se de um mal oftalmológico desconhecido, responsável por colocar as personagens às cegas em uma sociedade que desmorona, escancarando a fragilidade do que após milênios a humanidade habituou-se a chamar de civilização. A adaptação cinematográfica do livro, *Ensaio sobre a cegueira (Blindness)*, Fernando Meirelles, 2008), dialoga com Camus e Márquez ao expor quais são as faces da natureza humana que emergem quando as pessoas são obrigadas a viver confinadas, a depender e a confiar umas nas outras.

Ainda que não sejam sempre os protagonistas, nos três romances supracitados há a figura do médico no centro da ação, diagnosticando e acompanhando a propagação da doença, com a função adicional de traçar panoramas críticos e científicos sobre a epidemia. Próxima do homem da medicina e dos muitos enfermos, a figura da esposa recebe alguma importância, ainda que como personagem-orelha: estando ela entre as únicas não afetadas pela doença é a pessoa com quem o médico pode compartilhar suas expectativas e tecer reflexões. O diferencial dos romances fica a cargo da profundidade das relações, lenta ou radicalmente modificadas em face da desordem e do medo. Fazendo referência ao ressurgimento de doenças antigas, como a medieval cólera ou a milenar peste – ou recriando novas, como a ficcional cegueira branca –, as obras descritas são indícios de como as reações dos seres humanos em meio às epidemias atizam o interesse do público. Talvez porque a doença seja uma força hostil invisível, mas que produz muitos

---

<sup>9</sup> O romance ganhou versão cinematográfica, com roteiro de Ronald Harwood: *O amor nos tempos do cólera (Love in the Times of Cholera)*, Mike Newell, 2007).

signos da visibilidade de sua atuação sobre o mundo, pois como afirma o geógrafo Yi-Fu Tuan

A paisagem de doença é uma paisagem das consequências terríveis da doença: membros deformados, cadáveres, hospitais e cemitérios cheios e os incansáveis esforços das autoridades para combater uma epidemia; no passado, esses esforços incluíam cordões sanitários armados, encarceramento obrigatório dos suspeitos de estar doentes e fogueiras mantidas acesas dia e noite nas ruas. (TUAN, 2005, p. 13)

O desastre de Minamata – cidade na costa ocidental da ilha de Kyushu, no Japão –, ocorrido em 1956, pode ilustrar a paisagem descrita acima e incluir novas frentes ao problema das enfermidades coletivas. Em razão de dejetos contaminados da fábrica Chisso Minamata, despejados ao longo de vinte anos na baía local, houve um surto de envenenamento por mercúrio, conhecido por Doença de Minamata. Dentre os sintomas apresentados estavam convulsões severas, surtos de psicose, perda de consciência, coma e morte. Outras vítimas também apresentaram deformações físicas por mutação. A esses tipos de respostas físicas a agentes químicos poderiam se somar as consequências da radiação pós-bomba de Hiroshima e Nagasaki, o desastre de Chernobyl e o caso brasileiro de contaminação por Césio, entre outros semelhantes.

Ainda que nos tempos modernos a paisagem da doença descrita por Yi-Fu Tuan possa parecer menos catastrófica, a disseminação de enfermidades letais em tempos de globalização continua um risco imprevisível, posto o desenvolvimento das doenças e o grande deslocamento de pessoas ao redor do mundo em uma velocidade nunca antes pensada. A sociedade é colocada, portanto, diante de desafios: tratar com medicamentos doenças que se tornam mais e mais resistentes e até imunes a eles, sem poder contar com barreiras sanitárias realmente eficazes em situação de epidemia. Assim, se desde Edward Jenner, considerado o criador da vacina em 1796, e Alexander Fleming, iniciador da era dos antibióticos com a descoberta da penicilina em 1928, a ciência ainda não conseguiu erradicar as doenças contagiosas, a ficção, por sua vez, percebe na impossibilidade de domesticação dos agentes patogênicos um manancial inesgotável. As ficções da peste são referências criativas e lucrativas, se considerarmos o elevado número de produções cinematográficas que exploram as epidemias<sup>10</sup>. Ou, ainda, se evocarmos o

---

<sup>10</sup> A título de ilustração quantitativa, uma busca no IMDB – Internet Movie Database com a palavra-chave *epidemic* (epidemia) contabilizou 357 resultados, integrando obras datadas de 1913, ainda nos primórdios do cinema, e 2018. Não foram consideradas outras *keywords*, também pertencentes ao campo semântico do imaginário epidemiológico, tais como *outbreak* (surto), *infection* (infecção), *virus* (vírus), *disease* (doença), *plague* (praga), *quarantine*

universo dos *games*: um dos jogos mais famosos da década de 1990, *Resident Evil*, tornou-se paradigmático no gênero *survival horror*, centrando-se nas consequências da liberação de um terrível vírus<sup>11</sup>; ou o premiado *Plague Inc.*, classificado como jogo de estratégia genética, cujo objetivo do jogador é criar um agente patógeno que destrua a humanidade por completo.

Na ficção cinematográfica, partindo para o ponto de vista da devastação distópica, no filme *Daqui a cem anos* (*Things to come*, William Cameron Menzies, 1936), construído com um tom pessimista, o espectador é colocado diante das consequências arrasadoras da guerra e da “Peste dos errantes”, doença zumbificadora das pessoas. O contorno derrotista da obra, uma adaptação da obra *The Shape of Things to Come*, de H.G. Wells, publicada em 1933, parece reverberar outros títulos, tal como *O último homem*, de 1826, de autoria de Mary Shelley, romance no qual um sobrevivente narra o gradual extermínio da humanidade em razão de uma incurável praga. Como é comum em narrativas do gênero, a premissa adotada é a de que determinadas violações de limites impostas pelo progresso científico são responsáveis por eventos destrutivos.

Exemplos igualmente pós-apocalípticos são *Extermínio* (*28 Days Later*, Danny Boyle, 2002) e *Eu sou a lenda* (*I am Legend*, Francis Lawrence, 2007)<sup>12</sup>, ambos com foco na disseminação acidental de um vírus. No primeiro, ativistas ambientais, ignorando o alerta de pesquisadores, soltam macacos portadores de uma variante da raiva, doença caracterizada por hidrofobia e agressividade, e, assim, alastra no espaço de vinte e oito dias uma doença infectocontagiosa por toda a Grã-Bretanha. Para garantir a sobrevivência da população, as autoridades promovem a retirada da população sadia da ilha, em um grande êxodo. Os infectados acabam atingindo um estado próximo da animalidade de zumbis. Já o segundo filme trata de um vírus que, depois de ter sido criado acidentalmente quando um médico buscava a cura para o câncer, espalha-se pelo mundo e deixa atrás de si um cenário de devastação global. Os infectados possuem traços comportamentais similares à raiva e guardam semelhanças com vampiros. Deve-se salientar que, apesar de serem bastante distantes do modelo folclórico tradicional, tais vampiros compartilham da natureza multiplicadora consagrada pelas histórias de zumbis: a contaminação é viral.

Tramas dessa ordem reiteram o ditado popular de que “de boas intenções o inferno está cheio”, afinal, o ser humano pode ser o responsável

---

(quarentena). Os dados cruzados certamente revelariam um número muito maior de obras cujo eixo são questões epidemiológicas.

<sup>11</sup> O *game* foi adaptado para o cinema e tornou-se uma franquia com sete sequências, número que demonstra o forte apelo entre o público

<sup>12</sup> Baseado no livro *Eu sou a lenda*, de Richard Matheson, publicado pela primeira vez em 1954, o filme engrossa a fileira das adaptações da obra literária, sendo antecedido por *Mortos que matam* (*The Last Man on Earth*, 1964, Ubaldo Ragona e Sidney Salkow) e *A última esperança da terra* (*The Omega Man*, 1971, Boris Sagal).

tanto por criar quanto por desencadear e disseminar epidemias. Sem querer ou intencionalmente. Tal é o caso da superbactéria *E. coli*, que contaminou milhares de pessoas na Europa no primeiro semestre de 2011, atingindo mais de doze países. De origem desconhecida, os legumes contaminados mataram pessoas às dezenas e intrigaram as autoridades que especulavam se a bactéria era originária de sementes modificadas, de adubo animal inadequado, de água contaminada ou de fertilizantes químicos. Na senda das preocupações com as consequências, em longo prazo, de alimentos transgênicos, o filme *Maggie – a transformação* (*Maggie*, Henry Hobson, 2015) sugere que a epidemia mundial de zumbis teria sido provocada por plantações com sementes geneticamente modificadas – razão para que, no início do filme, fazendas inteiras sejam queimadas como medida profilática. Condição que parece repercutir as recentes e alarmantes denúncias de que pesticidas com glifosato, vendidos pela gigante Monsanto, poderão causar autismo em 50% das crianças até 2025, sem contar outras doenças neurológicas provocadas por alimentos transgênicos.

Entre os longas-metragens que optam por explorar doenças mais realistas, merecem destaque *Epidemia* (*Outbreak*, Wolfgang Petersen, 1994) e *Contágio* (*Contagion*, Steven Soderbergh, 2011). No primeiro exemplo, um desconhecido vírus oriundo das selvas africanas ameaça o mundo. A história, encabeçada por um casal romântico de médicos que luta para descobrir a cura desse agente misterioso, extrapolaria as telas devido ao surto de uma doença que se propagava pelo Zaire em 1995, o Ébola, matando em menos de dez dias até 90% dos doentes, torturados por um sofrimento inenarrável. O incidente biológico atingiu tamanha proporção devido à falta e ao desencontro de informações da imprensa, que foi gerando um frenesi irracional em torno da doença. A fábula do vírus mortal proveniente de localidades consideradas exóticas pelo imaginário ocidental é uma reincidência, uma repetição que coloca o fatural e o ficcional em uma zona de indistinção. Necessário sublinhar que a origem de tais agentes bacteriológicos adormecidos ocorre geralmente nas florestas equatoriais da América Central, na Floresta do Congo africana, na Floresta Zika em Uganda ou mesmo na Floresta Amazônica.

Já *Contágio* (*Contagion*, Steven Soderbergh, 2011) mostra com grande ironia dramática como uma doença altamente contagiosa pode espalhar-se pelo globo a partir de uma cidade metropolitana e cosmopolita como Hong Kong. A revelação final do paciente zero é o que mais coloca o espectador em choque e, até mesmo, em alerta neurótico sobre a facilidade com a qual o meio social está sujeito a contaminações. O ficcional vírus MEV1 do roteiro, compartilhado entre porcos, morcegos e humanos, provocava inicialmente sintomas comuns, tais como febre e tosse, até evoluir para uma fatal infecção no cérebro. Claro que na produção audiovisual, para atender às necessidades

de um *thriller* médico<sup>13</sup>, a velocidade de propagação da doença, da mobilização dos órgãos públicos de saúde e até da criação da vacina é verdadeira apenas dentro da diegese cinematográfica. Fora dela, tudo é muito mais lento. Inclusive, infelizmente, a descoberta da cura.

Narrativas nas quais ficção e realidade se confundem – ou mesmo colaboraram para fundar fantasias – não são casos isolados. Nas últimas crises coletivas, a SARS, em 2003, a Gripe Aviária, em 2005 e 2006, a Gripe Suína, detectada no México desde meados de 2009, o surto Zika vírus em 2016 e, mais recentemente, a epidemia nigeriana da febre de Lassa no início de 2018, foram cobertas/alimentadas pelos meios de comunicação nas amplas reportagens sobre a proliferação – efetiva e imaginária – dessas doenças pela Ásia, Europa e Américas. Até novas tecnologias, como câmeras com sensor de temperatura para detectar possíveis enfermos que desembarcam com febre nos aeroportos, foram desenvolvidas. Assim, a histeria midiática gerada colaborou para que as fronteiras em todo o mundo passassem a exibir severos avisos sanitários, assim como convocou a mobilização dos órgãos de saúde para combater a proliferação da doença (algo que incluía o impedimento de livre circulação dos próprios enfermos). Tendo em vista a força do imaginário epidemiológico na ficção, tal disposição de pânico generalizado já pode ter plantado elementos seminais para uma nova leva de narrativas.

Diante de uma ameaça patogênica, a população pode até mesmo adotar novos hábitos, de forma temporária ou definitiva, mesmo que as novas atitudes sejam baseadas em suspeitas infundadas, difundidas por internautas anônimos. Há quem seja facilmente convencido, por exemplo, pelas mensagens mal elaboradas dos *hoaxes*<sup>14</sup>, histórias amplamente veiculadas no mundo virtual ao modo de pirâmides comunicativas. No Brasil tornou-se notório o caso da suposta contaminação de latas de refrigerante por urina de rato, responsável pela alegada “morte de um consumidor por leptospirose”. Por conter elementos verossímeis, a mensagem *hoax* modificou o comportamento da população, de modo que hoje são poucos os sujeitos que se arriscam a ter contato direto com as latinhas antes de higienizá-las em água corrente, álcool

---

<sup>13</sup> No campo da literatura, um autor reconhecido por seu trabalho com *thillers* médicos é o *best-seller* Robin Cook, responsável por títulos como *Contágio* (1995), *Vírus* (1997) e *Toxina* (1998), dentre outros.

<sup>14</sup> O *hoax* é um texto característico do universo eletrônico, responsável pela criação e difusão de embustes que chegam a se tornar lendas urbanas. Como resultado direto da facilidade de publicação e de sua capacidade “viral” de disseminação, os *hoaxes* operam pelo sistema de pirâmide ou corrente e, para o leitor ingênuo, assumem característica de verdade. Foi com essa tônica, por exemplo, que muitos consumidores ficaram perplexos ao serem informados de que os hambúrgueres de uma grande rede de *fast-food* seriam feitos de “carne de minhoca”. O incidente ganhou tanta força que a empresa precisou fazer uma declaração pública sobre o assunto e seria por esta razão que passou a estampar nas caixas de seus sanduíches a mensagem “100% carne bovina”.

ou, no mínimo, com um inócuo guardanapo de papel. A responsabilidade pelo pânico desnecessário, em todo caso, está em ambos os lados da moeda.

Se os incidentes atômicos em Hiroshima e Nagasaki são o marco zero da preocupação mundial com a manipulação da ciência pelo ser humano, constituindo eventos capazes de gerar doenças desconhecidas, comida contaminada ou empregar energia atômica para fins armamentistas, os envelopes contaminados com *Antraz* que circularam nos EUA Pós-11 de Setembro desencadearam medo generalizado acerca de uma guerra biológica. Até mesmo no Brasil houve pânico depois que uma série de piadas de mau gosto, os “trotos de Antraz”, foi registrada ainda em 2001. Enviados dentro de envelopes pelos Correios, a pequena quantidade de pó branco – quase sempre raspas de giz –, apavorou muitos destinatários que se mantinham em sintonia com as notícias da televisão. O cinema, como era de se esperar, aproveitou-se dos incidentes para amplificar o temor bacteriológico. *O Fator Hades (Covert One: The Hades Factor*, Mick Jackson, 2006) estimula a assombrosa possibilidade de um vírus hemorrágico ser disseminado por terroristas biológicos do Afeganistão, sintomaticamente um espaço “alienígena” considerado inimigo da política americana após o atentado ao World Trade Center.

No tocante à ação bélica bacteriológica seria possível considerar os “descobridores” europeus em circulação pelo Novo Mundo os primeiros terroristas biológicos. Ao desembarcarem aqui, os descobridores trouxeram doenças desconhecidas aos indígenas – dentre as quais estavam a gripe, a varíola, a malária e a tuberculose – que muito contribuíram para o genocídio nativo. Em um filme de ficção científica como *Guerra dos mundos*<sup>15</sup> (*War of the Worlds*, Byron Haskin, 1953), a invasão espacial é contida naturalmente, a despeito de todos os esforços humanos (a bomba atômica, mais uma vez, revela-se uma arma inútil). Tudo porque o sistema imunológico extraterrestre era vulnerável às bactérias terráqueas, algo que se configurou como um tipo de ataque biológico de ordem divina, *deus ex machina*.

O pensador francês Jean Baudrillard (2007) sugere que, em episódios dessa magnitude, as catástrofes naturais podem ser vistas como formas de terrorismo e os acidentes técnicos, a exemplo do incidente da usina de Chernobyl ou de Fukushima, apontariam para a junção de algo que possui um caráter de terrorismo e de catástrofe natural. No fundo, o meio social estaria sempre em busca de um responsável diante do inexplicável:

Podemos até mesmo sugerir que as catástrofes naturais são uma forma de terrorismo. Os acidentes técnicos maiores, como o de Chernobyl, têm também,

---

<sup>15</sup> O filme é baseado na antológica novela homônima de H. G. Wells, publicada pela primeira vez em 1897.



ao mesmo tempo, algo de um ato terrorista e de catástrofe natural. O envenenamento por gás tóxico de Bhopal, na Índia – acidente técnico –, poderia ter sido um ato terrorista. Qualquer acidente aéreo pode ser reivindicado por um grupo terrorista. A característica dos acontecimentos irracionais é de poderem ser imputados a qualquer um ou a qualquer coisa. No limite, pela imaginação, tudo pode ser de origem criminoso, mesmo uma onda de frio ou um terremoto, o que de resto não é novo: durante o terremoto em Tóquio, em 1923, milhares de coreanos foram massacrados como responsáveis pelo sismo. (BAUDRILLARD, 2007, p. 62)

Esse apontamento ilustra que, da mesma forma que as narrativas sobre seres alienígenas ou extraterrestres, o inimigo está sempre em *outro* lugar. Ou no (lugar do) Outro. O terror e o ato terrorista seriam elementos dispostos fora das fronteiras nacionais ou mesmo fora do controle das estruturas de poder. Não é à toa, portanto, que o aspecto horrorífico desses incidentes esteja permeado pelas sensações humanas de impotência, fragilidade e finitude.

Em outra senda, igualmente ilustrativa sobre as metáforas políticas das doenças, o filme espanhol *Os últimos dias* (*Los últimos días*, 2013), dirigido e roteirizado por David e Àlex Pastor, apresenta uma história na qual um desconhecido agente biológico provoca o surto pandêmico de um tipo severo de agorafobia na população, o ficcional Pânico, de modo que sair de qualquer espaço fechado e circular pelo espaço exterior implicaria em um ataque de ansiedade de consequências mortais. Muito embora a comunidade científica da diegese não identifique a causa da doença, o incidente tomado como marco para o surto contagioso foram erupções do Monte Hekla, localizado na Islândia, vulcão inscrito no imaginário do medievo como uma das portas do inferno e alcunhado de “prisão de Judas”. Sem que a Organização Mundial da Saúde da trama identifique qualquer padrão para a epidemia, os mais diferentes agentes poderiam ser responsáveis pelo quadro geral de contaminação. As hipóteses cogitadas como responsáveis pelo contágio são: a liberação de um vírus de uma camada geológica desconhecida (tendo as cinzas vulcânicas como disseminadoras), uma forma anômala de histeria coletiva provocada ao acaso, reações alérgicas aos bens da civilização, efeitos da radiação de celular, efeitos de armas bacteriológicas (logo, um ataque bioterrorista) e mesmo produtos de uma invasão alienígena.

As causas epidemiológicas, entretanto não são o foco de *Os últimos dias*, sendo o mais importante o modo como a civilização do século XXI sucumbe paulatinamente a um cenário generalizado de crise, tanto a provocada pela fisiopatologia da doença quanto a instaurada pela força incapacitante da vida metropolitana, cujo sentido é produzido por uma leitura alegórica da doença. A doença, nesse caso, deve ser entendida como parábola existencial de uma cultura materialista, positivista e burguesa – o que

corresponde à imaginação já mencionada de um Estado doente. A sugestão, no roteiro, de que tribos nômades da Austrália fossem imunes ao Pânico poderia sustentar esta segunda interpretação, sobretudo porque seriam organizações sociais com modos de vida radicalmente opostos, dotados de algum conhecimento oculto aos olhos dos infectados metropolitanos ou mesmo portadores de uma experiência já perdida no estágio de atual desenvolvimento da civilização capitalista. Essa hipótese hermenêutica poderia induzir valorações distintas entre Cultura e Natureza, nas quais estariam inscritas saídas para o prospecto narrativo de um colapso do capitalismo avançado: o retorno a um tipo de socialismo primitivo, de subsistência, caçador-coletor, representado pelo personagem que, ao longo da história, guarda sementes de frutas e legumes para o cultivo futuro. Curiosamente, vale destacar, esta figura ficcional é a responsável pela demissão de colaboradores de grandes empresas, portanto, colocando-o em função dupla: a de agente de interrupção de um movimento (industrial, cultural, capitalista) e a de sujeito de (re)introdução de outro (artesanal, natural, comunitário).

Ademais, há outras explorações simbólicas no filme dos irmãos Pastor, tais como os cenários de guerra estilizados (as barricadas de carrinhos de supermercado no *shopping center*), os estados de exceção (policiais assumindo a função de criminosos), a deambulação subterrânea da população (o ser humano vivendo nos esgotos da civilização), o instinto de sobrevivência caçador (ratos, pombos, ursos e outros animais abatidos para alimentação). Em paralelo à negatividade, momentos beatíficos, como os representados pelo surgimento chuva, constituindo a água um elemento purificador e energizador de ânimos, bem representado pelo espetáculo dos baldes e panelas instalados improvisadamente pelas janelas e escadas para captação e armazenamento. Deve-se recordar que semelhante “êxtase pluvial” também foi abordado em *O ensaio sobre a cegueira* (*Blindness*, Fernando Meirelles, 2008).

Por fim, é preciso considerar o significado do título *Os últimos dias*, por este sugerir uma alegoria de destruição do complexo (e neurótico) sistema capitalista, sobretudo ao evocar os derradeiros momentos de uma estrutura em colapso. Como parte da iconografia dos filmes pós-apocalípticos, somos apresentados a cenários urbanos inquietantemente abandonados, nos quais os animais e a vegetação passam a dividir espaço com prédios arruinados, pontes despedaçadas e carros entregues às intempéries como um antielogio da máquina (plasticidade de um contra-futurismo, panfletagem visual de um primitivismo de escombros). Como expressão lírica da crença do futuro possível, o filme deposita esperança nas crianças concebidas durante o tempo da crise e completamente imunes à doença, encerrando com a imagem da partida dos mais jovens, armados com arcos, lanças e tochas (ao modo dos

citados aborígenes Australianos e seus bumerangues) para exploração (ou reconstrução) das ruínas da metrópole.

Os exemplos ficcionais e históricos citados anteriormente sugerem uma pergunta: o que se pode esperar dos seres humanos – e de sua organização social – quando a Natureza (supostamente) liberta energias destrutivas sobre a sociedade na forma de epidemias? De que modo o estudo das epidemias na ficção pode revelar questões de violência, preconceito, culpabilização de vítimas, segregação, estigmatização, controle social presentes no imaginário epidemiológico?

Um breve apanhado de manchetes publicadas sobre períodos de propagação de doenças ilustra manifestações de violência em potência contra o outro, crueldade latente no interior da sociedade e que irrompe em situações de crise na saúde. O leitor pode ser apresentado a chamadas como *Mexicanos reclamam de discriminação por gripe H1N1* (AQUINO, 2016); *ONU denuncia discriminação por gripe A, que duplica nos EUA e chega ao Brasil* (2009); *O vírus letal da xenofobia – o primeiro teste no Brasil deu negativo para o Ebola, mas positivo para o racismo* (BRUM, 2014); *O medo do Ebola aumenta o preconceito contra haitianos* (RUSCHEL, 2014); *Preconceito é o maior obstáculo ao fim da epidemia de AIDS* (2015); *Legislação antigay agrava epidemia global de AIDS* (COHEN, 2014); nas quais se torna evidente o tropo do racismo, da xenofobia, do preconceito contra minorias. No editorial de 05 de maio de 2009 do jornal *Zero Hora* (2009, p. 10), extremamente elucidativo acerca dos efeitos de violência da sociedade em situações de epidemia, lê-se o seguinte:

A perspectiva de uma epidemia de gripe no mundo está fazendo aflorar os piores sentimentos em algumas pessoas, inclusive em autoridades, que apelam para a segregação, para a xenofobia e para medidas verdadeiramente desarrazoadas, como o extermínio desnecessário de porcos. O México tem razão em pedir a intermediação da ONU para reverter uma hostilidade internacional. Cidadãos mexicanos estão sendo discriminados em voos e a China chegou a ponto de isolar pessoas sem sintoma algum da doença, apenas por causa da nacionalidade. A chancelaria mexicana protestou formalmente contra o cancelamento de voos, o tratamento dado a seus cidadãos no Exterior e o surgimento de focos de racismo em algumas regiões, especialmente nos Estados Unidos. O tratamento chinês está sendo particularmente humilhante para os mexicanos. Desde que um mexicano portador do vírus foi identificado em território chinês, cerca de 400 pessoas foram postas em quarentena apenas e simplesmente por serem portadoras de um passaporte do México. Algumas há anos estão fora do país.

Os excessos cometidos nessas áreas parecem ter ultrapassado as compreensíveis e até indispensáveis medidas de prevenção contra uma epidemia que preocupa o mundo a ponto de a Organização Mundial de Saúde (OMS) ter promovido um alerta planetário que indicava a existência de um risco iminente de pandemia. Medidas prepotentes adotadas por alguns países mostraram que as informações sobre a extensão dos riscos não foram adequadamente avaliadas, como se tornou evidente na truculenta reação das autoridades sanitárias chinesas. A facilidade com que as informações de todo gênero, incluindo as de caráter técnico, podem ser transmitidas torna ainda mais injustificáveis gestos xenófobos ou discriminatórios. [...] A ocorrência desse tipo de problema deve ser debitada tanto à urgência de adotar medidas eficazes de prevenção quanto à informação deturpada em relação a causas e efeitos das epidemias ou à existência de uma tendência de encontrar culpados e bodes expiatórios.

Se eventos fatuais já sugerem situações cruéis de delimitação de culpados – algo expresso majoritariamente pela via do preconceito nacionalista – o que esperar da ficção, campo no qual é possível acentuar componentes da realidade como estratégia de choque, denúncia, conscientização? O filme *Vírus* (*Carriers*, Alex Pastor e David Pastor, 2009), a título de exemplificação, apresenta ao espectador uma condição planetária pós-apocalíptica resultante de uma grave pandemia. Muito embora não haja qualquer explicação do roteiro quanto à origem e aos sintomas da doença que devastou o mundo, questões fundamentais em situações epidemiológicas são apresentadas (reações não humanitárias, dessensibilização das pessoas, o drama chocante da vala comum, a fobia em relação aos doentes, o preconceito, a violência, etc.). É central, portanto, o momento em que o corpo de um imigrante morto, amarrado a um poste na beira da estrada, “crucificado”, é apresentado ao público. Amarrado ao sujeito está uma placa na qual se lê que “os chineses” haviam trazido a doença. É algo paradoxalmente fraterno à crença medieval de que as mulheres eram responsáveis pela produção do pecado, uma estupidez infundada responsável pela caça às bruxas e pelo feminicídio.

O cenário social e ficcional em torno do imaginário epidemiológico, portanto, permitiria a abordagem argumentativa em favor da delimitação de um conceito de “ficções da peste”, tópico de investigação que se dedicaria a versar sobre as metáforas e as tecnologias em torno das epidemias e a libertação da crueldade humana sobre sujeitos de alteridade, frequentemente percebidos como dotados de culpa – ao modo de bodes expiatórios – pela

mazela social. Se as forças hostis e agressivas dos indivíduos, tal qual sugerem as teorias freudianas sobre o mal estar da civilização, estão reprimidas em benefício do social, pode-se supor que o jogo de relação do social é, em si, hipócrita. Ainda que não esteja expresso, por força das pressões oriundas de discursos reguladores e dispositivos legais, o preconceito não esvaneceu. Não é porque a escravidão e o darwinismo social foram banidos das práticas e dos discursos modernos que a nociva relação hierárquica com povos antes escravizados, hoje, deixou de existir. As instâncias pós-coloniais demonstram o inverso na dinâmica relacional entre colonizador eurocêntrico (sob o signo do superior) e o colonizado (representado como inferior). Temas políticos e ideologicamente repressivos são expressos nas ficções da peste – ao contrário de temas e teses progressistas – e afirmam aquilo que a cultura nega – o preconceito e a violência – o que torna tal seara ficcional merecedora de grande atenção teórica, uma vez que as epidemias afetam o imaginário e infectam o sistema simbólico.

#### REFERÊNCIAS

AQUINO, M. A. *O Globo*: online. 06 de junho de 2009. Seção Mundo. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/mundo/mexicanos-reclamam-de-discriminacao-por-gripe-h1n1-3169949>. Acesso em: 11 abr. 2016.

ARTAUD, A. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BAUDRILLARD, J. *Power inferno*. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 2007.

BERGMAN, I. *O ovo da serpente*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nórdica, 1978.

BRUM, E. *El País*: online. 13 de outubro de 2014. Coluna Opinião. Disponível em: [http://brasil.elpais.com/brasil/2014/10/13/opinion/1413206886\\_964834.html](http://brasil.elpais.com/brasil/2014/10/13/opinion/1413206886_964834.html). Acesso em: 11 abr. 2016.

CAMUS, A. *A peste*. 19. ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

COHEN, M. *O Globo*: online. 28 de junho de 2014. Seção Sociedade. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/sociedade/legislacao-antigay-agrava-epidemia-global-de-aids-13054513>. Acesso em: 11 abr. 2016.

DANTAS, A. *Repórteres*. São Paulo: EdSENAC, 1997.

DEFOE, D. *Um diário do ano da peste*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2002.

MARQUEZ, G. G. *O amor nos tempos do cólera*. São Paulo: Record, 2014.

MARKENDORF, Marcio; FELIPPE, Renata de. Ficções da peste: esboço para um estudo do imaginário ficcional das doenças. *Scripta Uniandrade*, v. 16, n. 1 (2018), p. 309-331. Curitiba, Paraná, Brasil  
Data de edição: 27 set. 2018.

MARTIN, E. S. S. A ficção factual de Daniel Defoe. In: DEFOE, D. *Um diário do ano da peste*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2002. p. 07-10.

ONU denuncia discriminação por gripe A, que duplica nos EUA e chega ao Brasil. *Veja*: online. 08 de maio de 2009. Últimas notícias. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/agencias/afp/afp-ciencia/detail/2009-05-08-383282.shtml>. Acesso em: 11 abr. 2016.

POE, E. A. *Contos de terror, mistério e morte*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

PRECONCEITO é maior obstáculo ao fim da epidemia de AIDS. *R7 Notícias*. 24 de novembro de 2015. Seção Saúde. Disponível em: <http://noticias.r7.com/saude/preconceito-e-maior-obstaculo-ao-fim-da-epidemia-de-aids-24112015>. Acesso em: 11 abr. 2016.

RUSCHEL, R. *Carta Capital*: online. 13 de novembro de 2014. Seção Sociedade. Disponível em: <http://www.cartacapital.com.br/revista/825/ignorancia-viral-5389.html>. Acesso em: 11 abr. 2016.

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

SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

SONTAG, S. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

SONTAG, S. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SONTAG, S. *Doença como metáfora, AIDS e suas metáforas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

TUAN, Y. *Paisagens do medo*. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

TUCÍDIDES. *História da guerra do Peloponeso*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

WORLD HEALTH ORGANIZATION. Disponível em: <http://www.who.int/research/en/>. Acesso em: 19 dez. 2015.

XAVIER, V. *O mez da gripe e outros livros*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MARCIO MARKENDORF é professor adjunto do Departamento de Artes, Curso de Cinema, e do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Seus livros mais recentes são três organizações de ensaios, *Expressões do horror - escritos sobre cinema de horror contemporâneo* (Biblioteca Universitária Publicações), *David Lynch, multiartista* (UFSC) e *Cinema de culto* (Biblioteca Universitária Publicações)

RENATA DE FELIPPE é professora de Literatura Brasileira e Teoria Literária do Departamento de Letras Vernáculas da Universidade Federal de Santa Maria, onde atua também na pós-graduação. Pós-doutora pelo Programa de Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia, seus temas de interesse são: literatura brasileira e hispano-americana contemporâneas, as relações literatura e mercado, literatura e outras artes.