



FLUC FACULDADE DE LETRAS

UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Peste E Literatura: A construção narrativa de uma catástrofe

Dissertação de Mestrado em Estudos Anglo-Americanos,
Apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de
Coimbra, sob a orientação da Professora Doutora Jacinta
Matos e do Professor Doutor Stephen Wilson.

Carlos Manuel Martins

AGRADECIMENTOS

À doutora Jacinta Matos e ao doutor Stephen Wilson por todo o apoio e disponibilidade demonstrados durante a orientação deste trabalho.

Ao Doutor Manuel Ferro e à Doutora Maria de Fátima pela preciosa ajuda prestada ao longo de um ano de trabalho.

À Doutora Patricia Odber de Baubeta da Universidade de Birmingham pela ajuda que se veio a revelar fundamental.

À minha família e amigos pelo apoio e confiança que tiveram para comigo durante todo o processo de escrita desta dissertação.

RESUMO

A presente dissertação tem por objectivo estudar a construção de narrativas sobre uma epidemia (real ou imaginária) na literatura ocidental. Será feita uma análise literária que faça sobressair o papel da peste numa obra, em detrimento de uma preocupação com a veracidade dos factos. Procura-se estudar de que diferentes formas a narrativa de uma peste demonstra uma desordem social na qual o irracional (o *Mythos*) triunfa sobre o racional (O *Logos*). De igual modo se explora a forma como diferentes narrativas constroem ou não um *Pathos* destinado a comover o leitor. No texto mais antigo, *A História da Guerra do Peloponeso* de Tucídides, vemos a desordem social manifesta na incapacidade de manter o funcionamento das estruturas sociais durante a peste de Atenas ao mesmo tempo que se estuda uma relação da epidemia com o *Pathos* da guerra. No *Decameron* de Boccaccio, estuda-se a ligação com o *Pathos* do amor e a possível existência de uma catarse que leva a um novo estado na vida das personagens e a dizer-se que a vitória do *Mythos* sobre o *Logos* é temporária. Já em *A Journal of the Plague Year* a vitória do *Mythos* sobre o *Logos* nunca é absoluta e o *Pathos*, a existir, é o *Pathos* da cidade. Conclui-se vendo como em obras como *La Peste* de Camus o uso da epidemia se assume como metafórico, neste caso de um *Pathos* da condição humana. Após o que se demonstra que ao longo das três principais obras vamos assistindo a uma diminuição da intensidade do *Pathos*: em Tucídides um *Pathos* que continua por longos anos devido à guerra, mesmo após o fim da peste; em Boccaccio um *Pathos* momentâneo que é motivo para uma reconstrução; em Defoe um *Pathos* que nunca é absoluto e cujo objectivo é mais o de prevenir os seus contemporâneos.

ABSTRACT

The purpose of this dissertation is to study the construction of narratives on epidemics (real and imaginary ones) in western literature. There will be a literary analysis that takes in account the role of the plague in a work, rather than the veracity of the facts. I will study the different ways in which the narrative of a pest shows a social disorder in which the irrational (*Mythos*) triumphs over the rational (*Logos*). It will also be explored the different ways a narrative may or not build a *Pathos* designed to move the reader. In the older text, *A History of the Peloponnesian War*, by Thucydides, we will see the social disorder shown in the inability to maintain social structures during the plague of Athens, at the same time that we study the relationship between the plague and the *Pathos* of war. In Boccaccio's *Decameron*, we study the connection with the *Pathos* of love and the possible existence of a catharsis that leads to a new state in the lives of the characters and makes it possible to say that the victory of the *Mythos* over the *Logos* is temporary. On the other hand, in *A Journal of the Plague Year*, the victory of *Mythos* over *Logos* is never absolute, and the *Pathos*, if any, is the *Pathos* of the city. We conclude studying how, in works such as Camus' *La Peste*, the use of plague is assumed to be a metaphor, in this case for *Pathos* of the human condition. After which is shown that along the three main works we witnessed a decrease in the intensity *Pathos*: *Pathos* in Thucydides is one that continues for many years due to war, even after the end of the plague, in Boccaccio a momentary *Pathos* is a motive for reconstruction; in Defoe, *Pathos* is never absolute and is aimed more to prevent his contemporaries.

ÍNDICE

| | |
|--|-------|
| 1_ Introdução..... | p. 7 |
| 2_ Tucídides e a Idade Clássica..... | p.18 |
| 3_ Boccaccio e a Peste Negra..... | p.41 |
| 4_ Daniel Defoe e a Peste em Londres..... | p.65 |
| 5_ Considerações finais sobre a Peste..... | p.84 |
| 6_ Bibliografia..... | p.94 |
| 7_ Anexos..... | p.102 |

A Deep answer to the question about why hype about epidemics doesn't line up with the scale of damage has to do with fear. We humans dread death. It is only natural that the mass mortality brought by a great plague makes us afraid. And besides our dread of death, we are frightened by the prospect of social disruption. To live in civilized society is to bear a dread that goes beyond the fear of death.

Philip Alcabes, *Dread*

*“Provocaram-no com os seus crimes,
Por isso a peste irrompeu entre ele”*

Salmos 106:29

“Depois lançarei a peste no meio de vós, e ficareis à mercê do inimigo.”

Levítico 26:25

“The 'Red Death' had long devastated the country. No pestilence had ever been so fatal, or so hideous. Blood was its Avatar and its seal --the redness and the horror of blood. There were sharp pains, and sudden dizziness, and then profuse bleeding at the pores, with dissolution. The scarlet stains upon the body and especially upon the face of the victim, were the pest ban which shut him out from the aid and from the sympathy of his fellow-men. And the whole seizure, progress and termination of the disease, were the incidents of half an hour.”¹ (Poe, *Works* 757)

Eis o primeiro parágrafo daquilo que à primeira vista poderia ser o relato objectivo de uma avassaladora epidemia, não fosse ele um dos mais conhecidos contos de Edgar Allan Poe, “The Masque of Red Death” (“A Máscara Da Morte Vermelha”), que tem com subtítulo, precisamente, “A Fantasy” (“Fantasia”). O génio do macabro prossegue a narrativa relatando como o príncipe Próspero e a sua corte, num gesto de hedonismo despreocupado e irresponsável, se refugiam no castelo onde todas as alusões à doença são esquecidas para darem lugar a um ininterrupto festim, apenas assombrado pelas badaladas de um relógio que se faz ouvir de hora a hora. Mas o previsível desfecho não deixa dúvidas ao leitor: é impossível escapar à Morte Vermelha. Um dos participantes do baile de máscaras de Próspero, “tall and gaunt, and shrouded from head to foot in the habiliments of the grave”² (762), revela-se uma assustadora personificação da própria doença e, descoberta esta verdade, todos os presentes caem mortos, “and Darkness and Decay and the Red Death held illimitable dominion over all”³ (763).

Não foi à toa que escolhi um texto fantástico, totalmente ficcional, para introdução a um tema sobre o qual os relatos históricos são mais do que abundantes. Na devida altura o meu propósito tornar-se-á mais claro. Note-se, para já, que a veracidade dos textos que analiso não vai ser a minha preocupação principal. Menos

necessidade de clarificações terá, por certo, o meu interesse, fascínio mesmo, por aquilo que ao longo da história sempre foi uma das maiores ameaças à sobrevivência da espécie humana: a força avassaladora das doenças epidémicas. Trata-se, é claro, de uma perspectiva privilegiada de quem vive numa sociedade na qual a medicina, o conhecimento científico e a higiene pública fizeram progressos suficientes para afastarem um medo fundamentado da ameaça de grande parte destas doenças. É um fascínio só tornado possível por uma igualmente forte sensação de segurança, a mesma que nunca esquecemos ao ler uma história ou ver um filme de terror: somos protegidos por uma certa impressão de irrealidade, mesmo que para outros seres humanos, em circunstâncias diferentes, essas ameaças nada tenham tido de irreal.

Na verdade, as referências a doenças mais ou menos contagiosas são quase tão antigas quanto a invenção da escrita: já nas grandes obras da literatura indiana a tuberculose surge referida como *yaksma* no *RigVeda* (ऋग्वेद) e como *balasa* no *AtharvaVeda*, livro onde também surge mencionada a lepra. Na China, o *Huangdi Neijing* tornou-se um clássico incontornável da medicina do país, contendo igualmente referências a doenças ainda hoje conhecidas. O mesmo se pode dizer dos *Papiros Mediciniais* da antiga civilização egípcia. Já no Antigo Testamento, o *Levítico* expõe todo um conjunto de regras sobre como tratar os leprosos e as “impurezas” em geral. Os Sumérios temiam Namtar, o deus responsável pelas pestilências, lugar ocupado por Chalchiutotolin entre os Astecas. Os Yorubas da Nigéria contam como uma partida do orixá Exu, que acabou por deixar Obatala encurralado na prisão de Shango, teve como consequência o irromper de uma peste na região (Cf. Lynch and Roberts: 43). Os Japoneses temiam os Oni, demónios a quem atribuíam a causa de muitas doenças; na antiga China, Xi Wang Mu era a deusa feroz que enviava doenças infecciosas aos mortais, isto antes de começar a ser reverenciada como portadora de boa fortuna; na região da Malásia, Bajang era um espírito demoníaco cuja presença fazia muitas vezes prever a chegada de uma doença. No mundo ocidental dos últimos séculos, a devoção a São Roque de Montpellier (tal como são Sebastião, invocado em tempos de peste) em alturas de ameaça epidémica não deixa dúvidas quanto ao impacto da denominada “Peste Negra”. No mundo árabe são conhecidas as *Hadith* (الحديث)⁴ que versam a

peste, e já se tem questionado a possibilidade de a sura 105 do *Alcorão* (القرآن), conhecida como “ O Elefante” (Surat Al-Fil, سورة الفيل), ser uma descrição de como o “povo do Elefante” foi dizimado por uma doença contagiosa (descrita metaforicamente como pássaros a atirarem ininterruptamente pedras que ferem mortalmente)⁵.

Esta enumeração de factos não reflecte, contudo, o cerne do meu trabalho. Sempre com as doenças epidémicas em mente, baseei-me no livro de Philip Alcabes, simplesmente intitulado *Dread*, para delimitar o meu campo de estudo, para escolher os caminhos que não vou seguir. Alcabes escreve que o seu livro olha para as epidemias através de três perspectivas diferentes (5) que, ainda assim, não podem ser totalmente separadas umas das outras:

1_ Uma epidemia enquanto fenómeno físico

2_ Uma Epidemia que desempenha um grande papel em mudanças sociais

3_ Uma epidemia como narrativa

Passo a explicar o que entendo por cada uma destas perspectivas e o peso que cada uma terá no meu trabalho:

1_ Trata-se da perspectiva que menos terei em conta. Quais as causas físicas de uma doença, quais as bactérias ou vírus que as criam e em que circunstâncias, são matérias que prefiro deixar para quem lida com as ciências da medicina. Assim, para dar apenas um exemplo, a tentativa de descobrir qual terá sido a doença que Tucídides descreve na sua *História da Guerra do Peloponeso* (Ιστορία του Πελοποννησιακού Πολέμου) deixar-me-á quase indiferente.

2_ Uma perspectiva que, apesar de não ser a principal, não poderei deixar de referir algumas vezes. Enumerar todas as consequências que as epidemias foram tendo ao longo da história seria uma tarefa difícil. A título de exemplo refiro os seguintes casos: a peste na época de Justiniano deu um golpe profundo na tentativa de reconstruir o império romano ambicionada por este imperador, mudando assim o

rumo da história europeia⁶. A peste negra, com todos os seus pormenores horrendos, não deixou de precipitar (ou ajudar, pelo menos) o fim do feudalismo medieval, quando, numa Europa com a população reduzida, as classes mais baixas da sociedade, outrora na miséria, ficaram numa posição em que podiam fazer algumas exigências devido a uma menor oferta de mão-de-obra. Igualmente importante, e especialmente macabra, foi a enorme quantidade de doenças trazidas pelos europeus para um continente americano onde uma população não imune foi dizimada no espaço de poucas décadas, ajudando, por exemplo, a conquista espanhola. Frei Toribio de Motolinia escreve, em *História dos Índios da Nova Espanha (Historia de los indios de la Nueva España)*: “ quando a varíola começou a atacar os índios, tornou-se uma pestilência tão grande entre eles, por toda a terra, que, na maioria das províncias, mais de metade da população pereceu...Morriam aos magotes como se fossem percevejos” (qtd in Alberts et. al: 83).

Acima de tudo, ao longo do meu trabalho vai ser impossível deixar de ter em conta a desorganização social, o fim da ordem estabelecida, que uma grande epidemia traz consigo. Esta ruptura do funcionamento de uma civilização vai revelar-se uma constante ao longo dos diferentes textos estudados: a peste traz o medo da morte, as instituições sociais deixam de funcionar, toda uma comunidade se arrisca a ver interrompida uma vida de hábitos e costumes institucionalizados quando a morte espreita a um canto e o contacto com um ser humano pode trazer o contágio de uma epidemia terrível. O que dantes era errado, pode agora ser visto como certo, desde que permita salvar a própria vida. É o caos, uma das principais razões por que uma epidemia é temida: é o fim das regras estabelecidas.

3_ A construção da história de uma epidemia que é contada consoante a perspectiva e os objectivos de quem o faz é, definitivamente, algo a que darei bastante importância. No fim de contas, para alguém da área das literaturas, é interessante ver que tipo de relatos se podem criar tendo por base uma peste mortífera. Pode-se explicar a doença como um castigo divino, o resultado da ira de um deus inflexível para com um povo pecador: é o que se vê na Bíblia⁷. Pode-se atribuir culpas a um bode expiatório, como os judeus na Idade Média, culpá-lo por algo de que não tem a mais

pequena das culpas, e aproveitar a ocasião para eliminar esse elemento indesejado⁸. Igualmente importante é a politização da peste, a forma como ela pode ser usada para favorecer uma classe, uma religião, ou, no caso de Fernão Lopes, por exemplo, uma nação: no seu relato do cerco de Lisboa, o cronista conta como a peste grassou entre as tropas espanholas, mas nem um único português contraiu a doença (ou não quisesse ele mostrar que as forças divinas estavam do lado dos seus compatriotas), algo em que só com muito boa vontade se poderá acreditar⁹.

É preciso não esquecer que todo o conjunto de textos sobre a peste que chegaram até nós foram escritos num dado momento, numa dada altura, muitas vezes para servir aos propósitos de uma ou mais pessoas. Mesmo que a epidemia tenha ocorrido verdadeiramente, o autor, ao escrever história, cria, à sua maneira, um enredo, tal como se faz na ficção. É este o processo que Hayden White designaria como “emplotment”: o historiador tentou mostrar de que maneira um texto histórico se assemelha, em maior ou menor grau, a um texto ficcional. No fim de contas, não deixa de ser verdade que ambos os textos se encaixam na categoria da narrativa. Tendo em conta o trabalho de Hayden White, classificar-se-ia, por exemplo, o relato de Fernão Lopes como um “romance”: cria-se um herói (neste caso colectivo, o povo português) que triunfa sobre o mal (representado pelos espanhóis, os únicos a quem a peste estranhamente vitima)¹⁰. Vai ser, portanto, sobre a construção de narrativas que me irei debruçar.

Dentro desta terceira perspectiva pretendo destacar uma subdivisão (da minha autoria, não de Alcabes): a da construção das narrativas da peste num texto literário. Num imenso conjunto de escritos que podem ir desde a Antiguidade Clássica até à alegoria absurdista de Camus estudarei que papéis a referência a uma epidemia pode desempenhar, não me preocupando, regra geral, com a veracidade dos eventos relatados. Na verdade, pretendo utilizar uma noção abrangente de texto para que esta se refira a qualquer produto de uma manifestação cultural cuja análise seja pertinente: incluo assim quadros, gravuras, esculturas e mesmo produções musicais¹¹. É sobre estes textos (sobretudo os literários) que me debruçarei, não sobre a ocorrência real da peste. Assim, por exemplo, interessa-me menos a peste que grassou no império de

Marco Aurélio, do que a sua referência, já no século XIX, no romance *Marius, The Epicurean* (*Mário, O Epicurista*) de Walter Pater.

Como se verá à medida que a análise for progredindo, dar-se-á destaque à noção grega de *Pathos*, aos elementos de um dado texto que pretendam mostrar sofrimento de forma a comover o leitor, despertar a sua compaixão. Numa narrativa onde o enumerar de desgraças contínuas é comum não é de espantar que este *Pathos* exista, sobretudo em referências à dor física, à corrupção dos corpos. Também se verifica um *Pathos* social na descrição da desordem civilizacional atrás referida. Apelidarei esta desordem de vitória do *Mythos* (o irracional) sobre o *Logos* (a razão). Desde a antiguidade clássica, estes dois termos tendem a ser apresentados dicotomicamente. O *Logos* é o discurso da razão, da filosofia, do conhecimento que aos gregos era caro. O *Mythos* era o discurso do que era inventado, muitas vezes inconsequentemente, para explicar algo que não se compreende: era o falso. Por muito tempo (se bem que a noção já tenha sido posta em causa por historiadores mais recentes), tomou-se o *Logos* pela forma de pensar de que os gregos se orgulhavam, e o *Mythos* como a forma de pensar dos bárbaros, dos não civilizados. Por isso, adopto estes dois termos para servir os meus propósitos: mostrar de que forma uma sociedade se desmorona quando enfrentada com uma epidemia. A minha análise verificar-se-á, pois, nestes moldes.

Começo, a título de exemplo, com um dos quatro grandes romances da literatura chinesa, *Water Margin* (*Shuǐhǔ Zhuàn*, 水滸傳)¹³. Antes de dar início à narrativa das aventuras de cento e oito rebeldes, o capítulo inicial da obra conta-nos como uma peste deflagrou na época do imperador Ren Zong. Brevemente, referem-se as consequências sociais da doença: a desorganização social reflectida nas medidas tomadas pelo imperador; o perdão concedido aos sentenciados e a quem cabia pagar multas; a tentativa de apaziguar os deuses pelas orações. Ou seja, em poucos parágrafos, surgem-nos as repercussões sociais e religiosas da peste. Quando tudo falha cabe a Fan Zhongyan pedir ajuda a um célebre eremita taoista, última hipótese de salvação. A função da peste na narrativa revela-se agora: é ela que dá a oportunidade à personagem de se encontrar com o sábio e beneficiar da sua

sabedoria. Mas Fan Zhongyan erra quando não reconhece o eremita que lhe aparece na pele de uma criança, perdendo assim todos esses possíveis benefícios. Em vez disso, depois do encontro, liberta, acidentalmente, uma grande quantidade de demónios aprisionada num mosteiro próximo do retiro do eremita. É certo que este acabaria por curar a peste, mas o mal feito por Fan Zhongyan é bastante grave. Verifica-se um *Pathos* vivido primeiro socialmente e depois pelo próprio Fan Zhongyan quando se apercebe do seu erro. Neste primeiro capítulo da obra, a epidemia é o ponto de partida para dois possíveis acontecimentos: mas é o maléfico e não o benéfico que acaba por ser o desenlace da aventura. Como em muitas outras narrativas, as personagens vêem surgir novas circunstâncias com o deflagrar de uma epidemia: muitas vezes fatais, mas noutros casos incrivelmente benéficos.

Ver-se-á igualmente como em muitos textos a peste é pretexto para uma lição de moral: ora para mostrar a urgência de viver o prazer num mundo em que tudo é incerto, ora para condenar esse mesmo prazer como um pecado por si só responsável pela peste. Ver-se-á a peste ser tratada como uma metáfora da condição humana¹⁴, ou simplesmente como algo que é preciso eliminar¹⁵. A peste pode levar à solidão, à vida na ausência de seres humanos, ou pode ser o ponto de partida para um reencontro. A peste pode servir para assustar, para, como fez Poe, associar as suas forças às de um espírito maléfico, típico dos contos de terror. A peste pode ainda ser usada para criar um terror um pouco menos irreal do que o que falei há pouco¹⁶. A peste pode ser, no fundo, usada com objectivos contraditórios, e a sorte das personagens de um romance pode ser diferentemente influenciada por ela; a peste pode ser usada com diferentes ideais estéticos ou éticos, e será tudo isso de que me ocuparei de seguida.

Delimito o meu objecto de estudo ao mundo ocidental. Depois de ter começado com o exemplo de uma obra fundamental nos estudos sinólogos, reconheço o quão limitado isto pode parecer, mas tal se torna necessário na tentativa de definir um campo de estudo não demasiado alargado. Reconheço igualmente que seria ingénuo excluir totalmente os factores sociais que rodeiam a criação de uma obra na análise da mesma. Não sendo o que mais me preocupa, torna-se necessário tê-la em conta nalguns pontos: no fim de contas é preciso perceber o impacto avassalador da

Primeira Guerra Mundial, para concluir que, por essa razão, a chamada Gripe Espanhola quase passou despercebida na literatura. Mesmo na novela *Pale Horse, Pale Rider* de Katherine Anne Porter, a gripe parece surgir apenas como um dos muitos factores desfavoráveis que formavam as preocupações do momento. Também não pretendo fazer uma pesquisa minuciosa de todos os textos, de todas as obras de arte em que uma doença epidémica seja referida, mesmo que rapidamente: tal seria inútil e trabalhoso. Como exemplo poderei apenas referir que no romance *Os Demónios* (*Бесы*) de Fyodor Dostoyevsky uma epidemia de cólera é algumas vezes referida, como que a lembrar que a história de homicídios se deve também a uma doença, a uma podridão de carácter moral. Por sua vez, em *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, durante a juventude da protagonista, uma epidemia de tifo em Lowood School teve consequências de sentidos contrários: ao mesmo tempo que permite a Jane ver-se livre por uns tempos da autoridade de Mr. Brocklehurst, a doença acaba por levar a sua amiga Helen.

Devo referir, também, que ao longo do trabalho revelarei uma tendência para escolher textos que contêm uma deflagração ocorrida numa cidade. É num centro urbano, no seio de um grande aglomerado populacional com um conjunto de regras mais ou menos rígidas a cumprir, que melhor se notará a chegada da desordem, do *Mythos* como lhe chamei. Ver-se-á como a cidade, de um momento para o outro, pode deixar de ser esse lugar de protecção para as populações que já é desde há muitos séculos¹⁷.

O meu trabalho prosseguirá tendo por base três textos principais que enunciarei de seguida. Primeiro, *História da Guerra do Peloponeso* de Tucídides¹⁸, o mais eminente exemplo de um relato da peste na Idade Clássica, obra fundamental na historiografia mas que, tendo em conta a noção de que a história é também uma narrativa (lembre-se Hayden White), é passível de ser analisado com o mesmo método que um texto ficcional. De seguida, usarei o *Decameron* de Giovanni Boccaccio, conjunto de novelas que influenciou a literatura nos finais da Idade Média e se tornou uma obra fundamental aquando do surgimento do Renascimento. Por último, *A Journal of the Plague Year* (*Diário do Ano da Peste*), uma das obras menos conhecidas

de Daniel Defoe, mas a única do autor que se adequa ao tema estudado. Apresentarei os textos, um em cada capítulo, (seguidos de uma conclusão onde *A Peste (La Peste)* de Camus terá algum peso) numa ordem cronológica, por ser esta a mais lógica, mas o meu trabalho não tem a pretensão de cobrir todas as épocas que poderiam ter alguma pertinência para a discussão.

Dito tudo isto, o conto de Edgar Poe é o excelente exemplo de um texto para iniciar o meu trabalho: situa-se na categoria do fantástico, bastante longe de ser um relato realista (mostro, portanto, desde o início, a minha intenção de não abordar as obras devido à sua veracidade) mas não deixa de conter descrições de sintomas que poderiam surgir num escrito mais verosímil. Ao longo do conto, a peste revela ser uma grande alegoria da condição humana: os prazeres efémeros de Prospero são sempre interrompidos por um relógio que lembra a passagem do tempo, a aproximação da hora final, que acaba por chegar com o espírito da peste. A peste é vermelha, da cor do sangue, da cor que representa a força das paixões e dos instintos fortes, por assim dizer do que é bárbaro, do que não se quer que pertença à civilização. E o medo, aquele que surge apoiado à tal segurança de irrealidade, é suscitado no leitor quando este sabe que “Darkness and Decay and the Red Death held illimitable dominion over all.”

1_ Aproveito para dizer que, visto recorrer a textos em línguas bastante diferentes, apresentei, sempre que possível, a versão original a par da tradução portuguesa. Neste caso:

“A *Morte Vermelha* despovoara durante muito tempo a região. Nunca uma peste fora tão fatal, tão horrível. O seu avatar era o sangue_ a vermelhidão e a fealdade do sangue. Eram dores agudas, uma vertigem súbita e depois uma desidratação abundante pelos poros, e a dissolução do ser. Manchas púrpuras no corpo, e especialmente no rosto da vítima, expulsavam-na do convívio da humanidade e fechavam-lhe quaisquer socorros e simpatia. A invasão, o progresso, o desenlace da doença, tudo isto era coisa para uma meia hora.” (*Contos*: 85)

2_ “A personagem era alta e descarnada, envolta num sudário da cabeça até aos pés”. (91)

3_ “ E as trevas, e a ruína e a morte vermelha estabeleceram sobre todas as coisas o seu império ilimitado.” (93)

4_ As Hadith são um conjunto de narrativas relativas ao profeta ou seus discípulos que, não surgindo no Alcorão, são igualmente consideradas uma fonte de autoridade no Islão.

5_ Ver Michael W. Dolls, “Plague in Early Islamic History”.

6_ Ver Josiah C. Russell, “That Earlier Plague”.

7_ Para além dos exemplos mostrados na epígrafe convém referir o primeiro livro de Samuel, capítulo 5, onde os que se apoderam impropriamente da arca de Deus são recompensados com tumores terríveis

8_ Alcabes refere que a verdadeira razão para a perseguição aos judeus foi o desejo mostrado por uma burguesia em ascensão de se ver livre da sua maior ameaça, sendo que culpá-los pela peste era mais uma desculpa à mão do que um verdadeiro acto de fanatismo religioso, caso contrário o édito do papa Clemente teria sido mais que suficiente para acabar com ela (35).

9_ Assim escreve Fernão Lopes em *A Crónica de D. João I*: “Começou de se atear a pestelença tão bravamente em eles, assim per mar como per terra, que dia havia hi que morriam cento, e cento e cinquenta, e duzentos [...] E era gram maravilha, per juízo a nós não conhecido, que em fervor de tamanha pestelença nenhum dos fidalgos portugueses que hi andavam, ou prisioneiros ou de outra qualquer guisa, que nenhum não morresse de trama nem era tocado de tal dor”. (172)

10_ Consultar [Http://www.lehigh.edu/~ineng/syll/syll-metahistory.html](http://www.lehigh.edu/~ineng/syll/syll-metahistory.html). Web. 15 Sept. 2011.

11_ A título de exemplo, o poema sinfónico de Modest Mussorgsky, *Uma Noite No monte Calvo* (*Ночь на лысой горе*) pretende evocar um horrendo conjunto de espíritos demoníacos, onde figuraria o deus da pestilência.

12_ Ver Francisco Murari Pires, “Tucídides e a Peste”.

13_ Cito o título em inglês porque desconheço qualquer tradução da obra para português. Noto, igualmente, que a obra já foi traduzida com outros títulos como *The Outlaws of the Marsh*.

14_ A título de exemplo cito um excerto do *Anguttara Nikaya*, texto pertencente ao *Tripitaka* e por conseguinte canónico no budismo *Theraveda*: “ Oh Bhikkus, há duas espécies de doenças: as doenças físicas e mentais, e se, alguns homens conseguem viver por dois anos sem sofrerem de doenças físicas,

Oh Bikkhus, não há ninguém que não pareça sofrer constantemente de doença mental.” É certo que não se trata de uma referência a uma epidemia, mas a doenças em geral: em todo o caso note-se a forma como elas se tornam uma alegoria do sofrimento humano que o budismo considera ser característico de todo o ser humano que não procure o aniquilamento nirvânico.

15_ Quando soube da erradicação da Esquistossomose numa província chinesa, Mao Tsé Tong compôs um poema que se pode traduzir como “ O Adeus ao Deus da Peste”, falando da alegria que sentiu ao saber da notícia.

16_ Ao ser usada em romances de ficção científica como *I Am Legend (Eu Sou a Lenda)* de Richard Matheson, os seus leitores apercebem-se que, apesar dos avanços na ciência, e pesem as minhas palavras anteriores, o mundo moderno não está assim tão seguro ao ponto de afirmar que a epidemia nunca fará parte de uma sua realidade futura (mesmo que neste romance em específico ela surja associada ao aparecimento de criaturas semelhantes a vampiros, puro produto da imaginação).

17_ Veja-se Stephen Reckert, “O Signo da Cidade”, in *O Imaginário da Cidade*. Mostra o autor como, num antigo ideograma chinês para “cidade”, já este carácter defensivo se evidenciava num quadrado que lembra uma muralha.

18_ Precisamente porque a minha análise começa na Idade Clássica, achei por bem ao longo da dissertação usar os termos clássicos com que me deparei e que referi antes.

Tucídides e a Idade Clássica

“φθίνουσα μὲν κάλυξιν ἐγκάρποις χθονός,
φθίνουσα δ’ ἀγέλαις βουνόμοις τόκοισί τε
ἀγόνους γυναικῶν· ἐν δ’ ὁ πυρφόρος θεὸς
σκήψας ἐλαύνει, λοιμὸς ἔχθιστος, πόλιν...”

“Morrem os frutos da terra ainda encerrados nos rebentos,
Adoecem as manadas de bois,
E não vêm à luz os germes concebidos no ventre das mulheres.
A Peste, a mais odiosa de todas as deusas, brandiu o seu facho”
Sófocles, *Édipo Rei*

Lê-se na peça de Sófocles, *Édipo em Colono* (*Οἰδίπους ἐπὶ Κολωνῶν*), proferido pelo coro, um elogio da cidade de Atenas: “Chegaste, estrangeiro, da terra ao lugar mais excelente, a esta região de belos cavalos”¹ (qtd in Pereira: 284); mais adiante, a metrópole é descrita como uma “ dádiva de um deus excelso, glória máxima da terra”² (285). Isócrates, por sua vez, faz no seu *Panegírico* (*Πανηγυρικός*) uma completa apologia da mesma cidade, realçando a autoctonia dos seus habitantes, e o facto de esta ser um verdadeiro modelo em questões militares e políticas (cf. Pereira: 329).

Desde a época clássica prevalece, pois, a ideia de uma Atenas paradigma de um florescimento cultural, intelectual e político dignos de nota, que terão levado Péricles a apelidá-la de “A Escola da Grécia” (Tucídides, *História*; bk. 2, ch. 41): um exemplo de uma democracia onde cada cidadão assume um papel político na sua plenitude. Contudo, a esta suposta glória Ateniense não foram estranhos momentos de crise e declínio. Um deles foi a célebre guerra do Peloponeso (431 a.C. -404 a.C.) que marcou o fim do tempo de Péricles, o maior estadista da época, e que curiosamente decorreu num período que se situa entre a maturidade de Sófocles e Isócrates³.

Tucídides (460 a.c.-395a.c), um historiador ateniense de quem pouco sabemos, influenciado por Heródoto, achou por bem fazer um registo de acontecimentos tão marcantes, defendendo rigor e método na busca de fontes fidedignas e baseado igualmente no que ele próprio vivera. Foi assim que surgiu a *História da Guerra do*

Peloponeso (Ιστορία του Πελοποννησιακού Πολέμου), principal fonte do que hoje sabemos sobre este conflito entre Atenas e Esparta.

Destacam-se, entre as centenas de páginas que compõem a obra, as que descrevem o deflagrar de uma epidemia em Atenas e as suas fulminantes consequências. Esta doença contagiosa foi um golpe fatal para a aparente superioridade da cidade e suas pretensões de ganhar um conflito em que a vantagem naval estava anteriormente do seu lado. O segundo livro da obra, onde esta peste é descrita, tornou-se num dos mais citados e influentes, sendo esta, sem dúvida, a mais marcante narração de uma epidemia na literatura clássica.

Para melhor se compreender o texto de Tucídides, convém ter em conta o contexto em que este se insere. Antes dele, nenhuma obra descrevera tão pormenorizadamente os efeitos de uma peste, mas a referência a acontecimentos semelhantes não deixa de ser feita nos versos iniciais da *Ilíada (Ιλιάδα)*, em Heródoto (livro 7, onde é referido o deflagrar de uma epidemia em Creta aquando da chegada dos guerreiros vindos de Tróia), e, claro, em Sófocles na peça *Édipo Rei (Οἰδίπους Τύραννος)*, onde a peste serve de ponto de partida para o enredo⁴. O mais antigo destes textos, o poema épico cujo tema é a ira de Aquiles, tem início quando as preces do infeliz Crises persuadem Apolo a dizimar os Aqueus com as suas flechas, que, depois de afectarem os animais, vão atacando os homens um a um⁵. Igualmente de destacar, fora da área da literatura, são os diagnósticos de doenças nos tratados hipocráticos, parte dos quais redigidos antes de Tucídides. Permanece em aberto a questão de saber até que ponto o autor foi influenciado por estes textos, a que se voltará mais tarde.

A descrição da catastrófica doença é colocada logo a seguir ao discurso fúnebre proferido por Péricles aquando do final do primeiro ano de guerra. Neste passo da obra, contrastando com o que se segue, o famoso estratega elogia os que deram a vida em defesa da pólis, ao mesmo tempo que faz uma apologia desmedida da cidade de Atenas e da sua dignidade: a sua metrópole é um modelo para toda a Grécia devido aos avanços na criação de uma política responsável, ao desenvolvimento da estratégia militar e da jurisprudência, ao respeito que sempre prestou aos antepassados e às

oportunidades de lazer e cultura que proporciona aos seus cidadãos e disponibiliza a todos os que a visitam, até os inimigos.

O leitor mais desprevenido é apanhado de surpresa quando, nas páginas seguintes, se lê: “ Poucos dias depois da sua chegada [dos Espartanos] à Ática, a peste começou a manifestar-se no meio dos Atenienses” (2.47) ⁶. Para quem escreve uma obra baseada em acontecimentos recentes, dos quais uma grande parte dos leitores contemporâneos porventura ainda se lembrará, é perfeitamente natural que uma referência desta natureza seja introduzida no texto de uma forma tão suave, como se, de certa forma, já todos estivessem à espera de ler sobre isso. Tucídides prossegue dizendo que:

“Não havia memória de uma epidemia desta magnitude e com tão elevado grau de mortalidade. De nada serviram os físicos, ignorantes que eram da maneira adequada de tratar a doença. Ainda por cima, foram dos mais atingidos pela morte uma vez que eram as pessoas que mais vezes contactavam com os doentes. Nem houve arte humana alguma que conseguisse melhores resultados.” ⁷ (2.47)

Deve-se destacar, ainda que não seja importante para este trabalho, a perspicácia do autor ao aperceber-se da existência daquilo a que chamamos contágio, e que ainda demoraria séculos a ser verdadeiramente compreendido⁸. Algumas páginas adiante, vai ao ponto de constatar que os que sobreviviam à doença não voltavam a ser atacados por ela, adquirindo o que hoje chamamos de imunidade, se bem que, ao contrário do que alguns pensavam, poderiam continuar a adoecer por outras razões. É de facto curioso verificar até que ponto o poder de análise do historiador o colocou à frente dos seus contemporâneos.

As intenções e o método do autor parecem não deixar dúvidas quando escreve:

“Toda a especulação acerca da sua origem e das suas causas, se é que é possível encontrar causas capazes de produzir tão grande devastação, é assunto que deixo ao cuidado de outros escritores, sejam eles leigos ou profissionais, Por mim, narrarei simplesmente a sua natureza e explicarei os sintomas pelos quais esta epidemia possa ser reconhecida pelos estudiosos, se algum dia voltar a aparecer. Isso posso fazer com conhecimento de causa, porque eu próprio fui atingido pela doença e observei a sua evolução noutras pessoas”.⁹ (2.48)

Mais do que elaborar uma opinião sobre a doença, Tucídides parece querer ser apenas o observador imparcial que relata o que vê ou sabe ser fidedigno, o que durante muito tempo foi considerada característica de um bom historiador. Para além disso, o conhecimento do autor em relação ao que fala sai reforçado: ele foi um sobrevivente da doença, podendo melhor do que ninguém fazer um relato da sua deflagração.

Segue-se uma descrição dos sintomas da doença que se podia classificar como um diagnóstico: uma febre peculiarmente forte, inflamações nos olhos e na garganta, tosse e espirros, dores de estômago e vontade de vomitar, o surgimento de úlceras e pústulas, o aumento da temperatura corporal, uma sede impossível de saciar e, por fim, a descida da doença para os intestinos, o surgimento de diarreias, e uma consequente fraqueza geralmente fatal. Também característica da doença era a forma como afectou animais como os cães e as aves de rapina que porventura se alimentaram de cadáveres humanos.

Os passos mais impressionantes são, contudo, os que contam as consequências sociais da peste, em que se descreve o fim da anterior ordem estabelecida de que os atenienses tanto se orgulhavam. Reina agora a confusão e a desordem, é a vitória da barbárie sobre a civilização ou, se quisermos, do *Mythos* sobre o *Logos*¹⁰. A passagem torna-se mais chocante quando comparada com o anterior discurso de Péricles: as honras prestadas aos defuntos foram esquecidas e os cadáveres amontoavam-se uns em cima dos outros, o respeito para com os deuses foi igualmente ignorado, já que locais sagrados eram profanados com dezenas de corpos putrefactos. Acima de tudo o respeito pelas leis foi posto de lado: seguros de que não iriam sofrer as consequências dos seus actos, os cidadãos caíram num hedonismo desesperado. Todas as coisas censuráveis que dantes se faziam às escuras, faziam-se agora às claras e a desordem era total. De igual modo os recém-chegados à cidade que vinham do campo (trazidos para Atenas por ordem de Péricles) amontoavam-se em barracas por falta de espaço e tal facto só ajudava a propagação da peste.

Desesperados, os atenienses caem na superstição, pouco digna de um homem racional, para tentar explicar uma calamidade que não conseguiam perceber (do

mesmo modo que já tinham culpado os Espartanos pelo envenenamento de poços)¹¹. Uma antiga profecia que parecia avisar sobre uma guerra que devastaria Atenas com a ajuda de uma peste foi, segundo o autor, levada bastante a sério. E Tucídides termina: “foi esta a história da praga”¹² (2.55).

A análise textual que foi feita parece corroborar a ideia tantas vezes aceite de que Tucídides foi um observador imparcial como lhe competia e que a dificuldade em identificar a doença (que, como já foi explicado, não é aqui relevante) se deve a problemas de outra ordem. O autor parece manter sempre a objectividade e mesmo a referência à profecia é olhada com o espírito crítico de quem percebe a relatividade de interpretações proféticas que vão variando conforme a necessidade¹³. Sejam quais forem as conclusões que tirarmos, estamos de facto a lidar com uma obra muito diferente da *Ilíada* e da sua atribuição da origem da peste à intervenção divina.

Em todo o caso, é um dever do leitor moderno questionar o que nos últimos séculos foi tido por garantido: é fulcral que ele se interrogue sobre a verdadeira força dessa linha que supostamente separa a ficção da história. Séculos de pesquisas e elaborações de teorias que explicam qual a doença que assolou Atenas podem não ter passado de tempo perdido. No seu artigo intitulado “Plague Or Poetry? Thucydides on the epidemics at Athens”, Thomas E. Morgan parece chegar a essa mesma conclusão.

Morgan dedica um grande espaço a debater a influência dos textos hipocráticos sobre Tucídides: fá-lo por acreditar que um esclarecimento nesta questão pode elucidar-nos sobre até que ponto o trabalho de historiador foi o de um observador crítico e qualificado. Para Morgan, se a relevância de vocabulário especializado for provada tornar-se-á mais óbvia a existência de rigor científico nos métodos do autor. Cochrane acreditava na dívida de Tucídides para com os discípulos de Hipócrates e Page notou que muito do vocabulário usado no texto da obra original era comumente usado pelos médicos (cf. Morgan:199) é o exemplo de *πελιδνός* (lívido) e de *υπερυθρόν* (avermelhado). Parry, por outro lado, defende ser uma boa parte destas palavras de uso comum, em nada revelando uma particular dependência a textos de especialidade na matéria (199). Assumindo, como Morgan o faz, que a verdade se encontra num meio-termo (que Tucídides de facto sofreu a influência do

corpus hipocrático mas que esta mesma influência não deve ser sobrevalorizada), permanecem as dúvidas quanto às qualificações de Tucídides. Indo mais longe, atrevo-me mesmo pôr em causa a tentativa de alicerçar a veracidade do texto grego no conhecimento que o seu autor teria acerca de tratados médicos: mesmo que este ficasse provado, nada nos poderia garantir que o vocabulário desses tratados fosse usado com um objectivo de rigor na descrição de uma epidemia sobre a qual nada se compreendia. As dúvidas em relação a esta obra clássica tornam-se, portanto, cada vez maiores.

É altura, acredito, de definitivamente deixar de procurar a verdade no texto de Tucídides: tal tentativa apenas se revelará infrutífera e inútil. Não sendo à partida um texto de ficção, a história da guerra não deixa de poder ser lida como isso mesmo: uma sucessão de acontecimentos que podem ser interpretados sem a inquietante busca de veracidade, o relato de uma guerra do qual se pode desfrutar da mesma forma que da *Ilíada*. O próprio Tucídides admite ter forjado muitos dos discursos (tendo em mente, é certo, o que mais provável poderia ter sido dito por diferentes pessoas numa dada conjuntura) pela simples razão de que seria impossível para o autor lembrar-se de tudo o que tinha ouvido e que muitos deles haviam chegado ao seu conhecimento através de terceiros (1.22). Partindo desta confissão, Morgan (201) diz acreditar que outras partes da obra foram igualmente recriadas pelo autor, incluindo, obviamente, a narrativa da peste. É essa igualmente a minha opinião. Lembrando, mais uma vez, a definição de “*emplotment*” de Hayden White e a sua classificação da história como pertencendo à categoria da narrativa, surge como perfeitamente plausível a possibilidade de Tucídides ter também forjado o seu enredo no livro que escreveu. E é precisamente como uma construção narrativa que se vai de seguida analisar o texto.

Resta agora tentar perceber que efeitos se pretendiam com esta narrativa da peste. É fácil constatar a carga dramática que o livro ganha quando imediatamente a seguir ao glorioso discurso de Péricles é apresentada ao leitor a devastação de Atenas, para logo a seguir surgir novo discurso do estratega defendendo-se dos que o acusam de más decisões e reafirmando a glória de Atenas. Pouco depois menciona-se a morte deste e o sentimento de ruína torna-se ainda mais evidente com a cidade-estado a

perder o seu líder, a cabeça que governava o resto dos membros do corpo que era a pólis¹⁴. Que a menção destes eventos um depois do outro seja uma estratégia de narração (sobre os meses que passaram entre o discurso fúnebre e a epidemia não recebemos quase nenhuma informação) parece não haver dúvidas. Estudemos, portanto, mais atentamente, essa estratégia.

Num artigo intitulado “Pericles’ Policy and the Plague”, June W. Allison explora o par antitético formado pelo discurso e a descrição da peste. Que a ordem (*Logos*) da pólis dá lugar à irracionalidade (*Mythos*) e à destruição já foi referido, mas Allison vai mais longe ao constatar que palavras tão pertinentemente usadas no discurso de Péricles voltam a ser usadas na descrição da doença. É o caso de “Areté” (*ἀρετή*), que se pode traduzir por “coragem” e que, mais do que isso, refere todo um código de honra valorizado pelos gregos. Depois de usada por Péricles, a palavra volta a surgir para referir os que se atreviam a visitar os que tinham adoecido. Allison apresenta uma lista de vocabulário que, usado por Péricles em diferentes ocasiões (sobretudo no discurso de 1.140-144., no qual o estadista defende a continuação do cerco a Potideia que veio a dar origem à guerra), se volta a repetir na narração da epidemia. A lista dá especial relevância a duas palavras: *αἰτία* (que pode ser traduzida como “causa” ou nalguns casos “culpa”) e *ολοφύρσις* (palavra cujo registo mais antigo pertence a Tucídides e que pode ser traduzida por “luto” ou “lamentação”). Não é estranha a Allison a ideia de que neste jogo de palavras possa estar presente uma crítica a Péricles, como se lembrando que algumas das suas decisões contribuíram para o estado deplorável da cidade de Atenas. Assim, quando o estratega ordena que a população rural se refugie em Atenas, deixando para trás o gado e as propriedades, aconselha que se guarde o luto (*ολοφύρσις*) apenas para lamentar a perda de vidas humanas. Graças a esta decisão que, como se viu, contribuiu para uma propagação mais rápida da doença, algum tempo mais tarde o número de vidas humanas a lamentar (Tucídides repete a palavra *ολοφύρσις* decerto não aleatoriamente) seria consideravelmente grande. Torna-se pertinente pensar, em todo o caso, que atribuir a totalidade da culpa a Péricles por algo que este nunca poderia prever seria no mínimo injusto e irreflectido.

“What then is the purpose of the numerous recollections of Pericles' first speech in the plague description? They certainly remind us on some level that there was a connection between Pericles' policy and the plague, but stop short of explicit blame. They reflect, it seems to me, Thucydides' shrewd understanding of the interrelation of events and convey the underlying sense that a commander, however good his gnome, inevitably must bear some blame for a disaster, no matter how unforeseen, even if it is only for having put people in the wrong place at the wrong time.” (23)

Assim conclui Allison o seu artigo, atribuindo a Tucídides a intenção de, comedidamente, apontar o dedo ao estratega ateniense.

Pensemos agora em toda a tradição literária na qual Tucídides se insere. Pensemos, portanto, no que foi escrito antes dele, e influências que soariam familiares ao leitor da época. Pensemos em efeitos literários, independentemente da veracidade dos factos relatados. Tucídides diz ter sobrevivido à doença, estando mais apto, portanto, para a descrever. Num relato de total desordem, que poderia ser apelidada de um inferno na terra, a voz que nos fala é a de alguém que conheceu esse mesmo inferno na primeira pessoa: a ele desceu, dele regressou. Vem à mente a história de um Ulisses ou de um Hércules que igualmente visitaram o submundo. Evoca-se mesmo um Tirésias, profeta cego que o herói de *A Odisseia* conhece no Hades e que, curiosamente, na peça *Édipo Rei* (onde o papel da peste já foi referido) assume o papel do sábio cuja sabedoria é causadora de sofrimento por ser acompanhada de uma sensação de impotência para mudar as coisas (igualmente o papel frustrante de Tucídides). Trata-se de uma descida a um inferno alegórico que, ao invés de uma catarse, parece ser seguido de descrições de males intermináveis.

Pensando agora nas categorias literárias da tragédia antiga, convém lembrar a noção de *Pathos* (πάθος), o “sofrimento”, os momentos em que se pretende despertar a emoção da audiência, normalmente para que esta se lamente e se identifique com as desgraças de um herói trágico. Para Parry, a noção de *Pathos* assume um papel fundamental na história da guerra: “ War, Thucydides tells us clearly, consists of *Pathé*. It is in fact to be measured by suffering and destruction” (qtd in Morgan:205) A história da guerra pode ser então vista como um relato de desgraças que, à maneira de uma tragédia, procura manter as emoções do leitor bem vivas durante toda a obra. Trata-se do *Pathos* da guerra. Da mesma forma se poderia falar de um *Pathos* da peste, que

funciona por si mesmo mas que, obviamente, se encontra ligado ao da guerra. Como diz Parry: “The Plague is a *Pathos*, like war, and in fact, a partner of war” (205).

Morgan parece sugerir uma ligação entre o *Pathos* da guerra e o da peste, através da escolha de vocabulário. Tal ligação decerto teria um efeito ainda mais avassalador e trágico no leitor. Assim, palavras como *διαφθείρω* (corromper) ou *απόλλυμι* (destruir), geralmente usadas em contexto militar (e não médico), ao serem usadas no capítulo da epidemia, poderiam ligar subrepticamente as duas fatalidades. Também o uso do vocabulário referido por Allison, ao invés de ser visto como uma crítica velada a Péricles, pode afinal fazer parte de todo um estratagema para ir lembrando a ligação entre os dois *Pathe*. Certo que o vocabulário por ele apontado não é de cariz particularmente militar, mas nada estaria mais ligado à guerra do que os discursos de um dos seus principais estrategas.

Sobre o *Pathos* da peste diz Parry:

“The style of that description is observant and exact, but it is grammatical, dramatic and imaginative, controlled through out controlled by the writer’s determination to show the awful and overwhelming power of the sickness. The sentence construction is various, often containing powerful and unexpected verbs in emphatic positions, or after a climatic catalogue, revolving itself into an epigrammatic summation.” (206)

Para o autor da citação parece não haver dúvidas de que a descrição da peste, a despeito das suas pretensões realistas, foi escrita com uma grande dose de imaginação à mistura, pretendendo-se assim que o *Pathos* se tornasse mais intenso. Morgan lembra que o leitor da época não deixaria de ter em mente obras clássicas que versassem o assunto, nomeadamente a *Iliada* e sobretudo o *Édipo Rei*. Nesta última obra, quando Édipo, logo no início da tragédia, pergunta a um cidadão de Tebas qual a causa dos problemas da cidade, este descreve a destruição causada pelo deus da peste de três formas (ver epígrafe do capítulo): a devastação da terra fora da cidade, a morte dos animais e o seu efeito nos seres humanos (dizendo que as mulheres não conseguem dar à luz). Esta tripla forma de descrever os efeitos da peste (que não deixa de ser um *Pathos* da peste) decerto que prevalece em Tucídides, tratando-se de uma tradição que os seus contemporâneos iriam facilmente identificar. Na *História da Guerra* faz-se uma perfeita junção entre as calamidades da guerra e da doença: fora da cidade os campos são devastados por tropas Espartanas, dentro dos muros da cidade

os animais (sobretudo os cães) são atacados pela doença e, no que diz respeito à população, a sua tragédia já foi bastantes vezes descrita. A partir do momento em que nos apercebemos que muitos dos acontecimentos narrados podem ter sido forjados em nome de uma tradição literária qualquer tentativa de identificar a doença deixa definitivamente de ter cabimento. Durante muito tempo os médicos interrogaram-se sobre qual poderia ter sido a doença que, com todas aquelas características, fosse capaz de afectar igualmente os animais: no fim de contas pode não ter passado de uma invenção literária.

Poder-se-á questionar agora o porquê de continuar a ler-se uma obra de história que não cumpre uma das principais funções que atribuímos a obras do género: o máximo de credibilidade e veracidade possível. Antes de mais, convém lembrar, mesmo sem aprofundar o assunto que na época de Tucídides o sentido que dariam a uma palavra como “historiografia” seria diferente do actual. Num artigo intitulado “Thucydides and Defoe”, diz-nos Catherine Rubincam:

“At the time when Thucydides wrote His account of the Peloponnesian war the literary genres now called 'history' and 'historical fiction' had not been named nor had the boundary between them been clearly defined. It is symptomatic of this early stage in the development of historiography that the Pioneer greek historian, Herodotus, used the Greek term *Historie* in a range of senses, none of which exactly corresponds to our definition of history...” (197)

Acima de tudo, a distinção entre o verdadeiro e o ficcional feita actualmente, não se fazia na altura nos mesmos moldes. Decidido a permanecer fiel a uma verdade essencial (a verdade de que fala Aristóteles) o historiador então considerava legítima a invenção de pequenos pormenores que estivessem ao serviço dessa mesma verdade. Achar que esta recriação da realidade justifica a falta de qualidade e irrelevância de um texto histórico é algo de anacrónico.

O que resta ao leitor moderno, ignorante dos factos, é, no fim de contas, o mais importante: o texto. Sabendo da impossibilidade de apurar a verdade em escritos tão antigos, o leitor moderno tem ao seu alcance um conjunto de textos de que pode desfrutar em pleno, procurando novos sentidos que estes possam suportar, procurando mesmo as ocasiões em que os textos falam entre si (numa espécie de diálogo intertextual como o que acontece entre *Édipo Rei*, a *Ilíada* e *História da Guerra*

do Peloponeso). Quanto à verdade histórica, essa permanecerá o mistério que, no fim de contas, nunca deixa de o ser. E o *Pathos* da peste, mesmo visto à distância, não deixa de dar uma pequena ideia do que significaria para um grego a leitura da história da guerra¹⁵.

A influência de Tucídides, como já foi dito, fez-se sentir durante séculos e os seus maiores admiradores encontram-se entre os escritores latinos. Propõe-se agora uma análise de alguns desses escritores, tendo sempre em mente a forma como este *Pathos* da peste pode ou não ser encontrado neles: se esta descrição avassaladora de mortes e desorganização social surge representada e de que forma. Abordarei de seguida os seguintes textos: *A Natureza das coisas (De Rerum Natura)* de Lucrecio¹⁶; as *Geórgicas (Georgica)* de Virgílio¹⁷ e as *Metamorfoses (Metamorphoses)* de Ovídio¹⁸.

Titus Lucretius Carus (99a.c.-44a.c.), um dos grandes apologistas do Epicurismo na Antiguidade, tomou a cargo a tarefa de escrever *De Rerum Natura*, um extenso poema no qual sobressai a vontade de ensinar a viver sem temor dos deuses (que, diz ele, não existem) e da morte, para assim alcançar o máximo de felicidade possível na existência humana. Já quase no fim da obra, o poeta descreve a situação de uma cidade atacada por uma peste de uma forma tão semelhante à de Tucídides que muitos consideram a passagem como uma mera tradução do autor grego ou, como outros arriscaram, que esta foi copiada de uma tradução latina já existente e que, talvez por ignorância de Lucrecio, foram mantidas no texto interpretações erradas da versão original. Em todo o caso, as semelhanças entre os dois textos são a tal ponto óbvias que muitos comentadores chamam simplesmente ao excerto “A Peste de Atenas”.

Tal como em Tucídides, diz-se que uma epidemia veio do Egipto e que chegou à terra de Cécrops. Segue-se uma descrição dos sintomas, em muitos pontos semelhante à do autor grego:

“D’abord ils avaient la tête brûlante, toute en feu, les yeux rouges et brillants d’un éclat trouble. A l’intérieur du corps, la gorge toute noir distillait une sueur de sang; obstrué par les ulcères, le canal de la voix se fermait, et l’interprète de la pensée, la langue, était degouttante de sang, affaiblie par le mal, lourde à se mouvoir, rugueuse au toucher. Puis, par la gorge, la maladie envahissait toute la poitrine, et affluait et affluait en masse vers le cœur douloureux du malade; et dès lors toutes les barrières qui retiennent la vie s’effondraient.”¹⁹ (145; bk. 7)

Tal como em Tucídides, refere-se a sede insaciável sentida por muitos dos contaminados e o calor abrasador que o seu corpo irradiava. Tal como em Tucídides, a medicina é inútil para resolver o problema, os cadáveres amontoam-se sem cuidado, a desordem reina e é referida a morte de animais, sobretudo os cães. Tal como em Tucídides, refere-se a fatalidade do contágio. Um dos pormenores em que os dois textos se afastam é a referência, no texto do autor latino, à deflagração da doença no campo, enquanto que no do historiador apenas se refere os seus efeitos em Atenas.

Os últimos versos da obra são, à maneira de um *Pathos* no seu expoente máximo, de uma brutalidade avassaladora: os que vão queimar os cadáveres dos seus entes queridos recusam-se a abandoná-los, surgindo lutas sanguinolentas entre a população. Versos antes, Lucrécio refere a inutilidade da religião e dos deuses, quando cadáveres se amontoavam nos templos: “Car ni la religion, ni les puissances divines ne pesaient guère en un tel moment; la douleur presente était bien plus fort”²⁰ (150). A filosofia do poeta surge vincadamente neste excerto: os deuses, as forças divinas, não existem e em nada podem contribuir para a felicidade do ser humano, e é em alturas como esta que tal facto se torna bastante óbvio. Começa a ser perceptível que, independentemente do *Pathos* da peste também se poder aqui encontrar, a descrição da doença é usada com propósitos bem diferentes dos de Tucídides.

No que diz respeito à suposta objectividade histórica que ligamos a Tucídides (que já aqui foi refutada), aqui ela nem chega a ser mencionada. Não se pretende fazer um relato histórico e isso nota-se quando, logo no início, ao invés de Atenas, se denomina a cidade como a terra de Cécrops, um rei mítico de Atenas, sugerindo assim que no que se vai contar a veracidade não é o mais importante. Quanto ao *Pathos*, mesmo admitindo que existam no texto elementos que despertem emoções no leitor, a sua intenção parece ser outra. *De Rerum Natura* é uma lição sobre a felicidade humana, e é perfeitamente natural que este último capítulo da obra seja usado também com intenções didácticas. É importante notar como o relato do historiador grego influenciou Lucrécio, mas como, ao mesmo tempo, este soube utilizá-lo para criar novas formas de sentido.

No artigo "Placata posse omnia mente tueri", T.J. Stover refere que a peste representa o cúmulo da desmitologização presente em toda a obra. Depois de ter refutado a existência de qualquer deus ou força divina, o poeta mostra a natureza no seu estado puro, instável e imprevisível, tantas vezes cruel para o seu humano, mas ao mesmo tempo a única força que permite a existência da felicidade. Assim sendo, a descrição da peste seria algo como um teste ao leitor, uma tentativa de verificar até que ponto este está disposto a enfrentar a natureza (com seus altos e baixos) tal como ela é, e portanto conseguir alcançar a felicidade. Partindo deste ponto de vista parece tornar-se evidente que *De Rerum Natura* não é uma obra inacabada (como muitos pensaram) e que o seu fim abrupto, logo depois da peste, faz afinal todo o sentido, deixando no ar um desafio ao leitor.

H.S. Commager, Jr. no artigo "Lucretius' interpretation of the Plague" vai ainda mais longe, e sugere ser a descrição da peste uma lição de moral na qual a doença surge como uma alegoria dos desejos demasiado intensos que impedem a felicidade do ser humano não regido pelos princípios de Epicuro. Assim, essa sede intensa, impossível de saciar não é mais do que uma metáfora das paixões inconcretizáveis e que tantas vezes levam à morte, da mesma forma que os doentes morrem afogados na tentativa vã de dissipar a sua vontade de beber. É assim mais fácil de perceber porque foi usada uma referência à epidemia no campo: assim, esta torna-se mais facilmente uma metáfora da condição humana, independentemente do lugar e condição em que se encontrem. A peste é uma doença, a doença que é deixar-se levar pelos desejos e a única cura é a moral epicurista de felicidade regrada que os capítulos anteriores expuseram.

Um dos passos mais curiosos, bastante diferente de Tucídides, diz-nos que uma das cenas mais tristes de se ver era a dos doentes a perderem a esperança, logo de início se julgando mortos, contagiados pelo pessimismo dos outros. De destacar que a palavra contágio pode também ser usada metaforicamente como uma referência às influências negativas de outros seres humanos, e que este passo parece ser uma verdadeira apologia da ideia epicurista de que, numa vida fugaz, o prazer deve ser experimentado a cada momento que passa, mesmo que seja o derradeiro: é o que

Horácio haveria de tornar célebre com a expressão “Carpe diem”. Apesar disso, os que não percebem a essência deste prazer (acima de tudo regrado, algo de muito suave) e se agarram demasiado à vida, acabam por conhecer uma morte desonrada: os que temem por cobardia visitar os seus conhecidos que caíram doentes, acabam mais tarde ou mais cedo por ser também contagiados e morrem isolados, sem as devidas cerimónias.

No artigo já citado, Commager reflecte de que forma o uso de determinado vocabulário faz com que o que em Tucídides era uma descrição aparentemente científica se transforma num acontecimento com implicações morais. A crer na sua exposição, aquilo que para muitos foi fruto de uma má tradução pode afinal tratar-se de uma escolha totalmente consciente de palavras diferentes. Para citar um exemplo, descrevendo as consequências da doença, o poeta diz que os doentes eram tomados por um “anxius angor” (uma “angústia ansiosa”), uma expressão que não tem correspondente no texto original e que pode ser interpretada como exprimindo o medo da morte. Parece cada vez mais óbvio que a peste não é mais do que uma doença espiritual; este “anxius angor”, para um epicurista, seria sem dúvida um dos principais obstáculos à felicidade humana, e dela só se pode ser salvo pela doutrina de Epicuro. Como Commager diz “If, then, *Anxious Angor* is a mistranslation, it is a remarkable one” (106). Atribuir estes e outros casos de escolha curiosa de vocabulário a uma má leitura do grego seria subestimar as capacidades de Lucrecio e não compreender toda a carga didáctica que quis acrescentar à sua descrição, nunca pretendendo fazer dele um relato objectivo de um acontecimento verídico, cuja finalidade é ser reavaliado pela posteridade.

Foi curioso verificar como o autor latino que mais se aproxima de Tucídides nos pormenores descritivos é também o que mais dele se afasta a outros níveis: onde neste último o uso do *Pathos* procura efeitos literários, no primeiro os efeitos querem-se sobretudo didáctico-moralizantes. Os textos que se seguem aproximar-se-ão mais de Tucídides, pelo menos nas intenções estéticas.

Publius Virgilius Maro, ou simplesmente Virgílio, para além da célebre *Eneida*, deixou também um livro de versos sobre a vida rural e o conhecimento que dela tinha,

as *Geórgicas*. No final do terceiro livro (a obra está dividida em quatro), depois de conselhos sobre a criação de gado, surge-nos, a partir do verso 478, a descrição de uma peste que afectou um grande número de animais e que trouxe consigo a desordem a uma região algures na zona dos Alpes, nunca devidamente identificada. Apesar de ser um elemento estranho a este trabalho, a discussão sobre a possibilidade de o texto se referir a uma peste verdadeira nunca cessou completamente, embora Everard Flintoff, no artigo “ The Noric Cattle Plague”, diga que crê ter sido a história totalmente inventada pelo poeta com propósitos literários. Segue-se uma análise do texto que, mais uma vez, não tem em conta estas questões.

A descrição começa:

“Em tempos de que estamos já tão longe
Uma peste surgiu, uma doença
Que aos ares infectou o calor de Outono
E que fez perecer o manso gado
Como matou os animais bravios,
Às águas corrompendo, envenenado
Tudo o que era pastagem pelos campos.”²¹ (109, bk.3)

A desordem trazida pela peste é tal que afecta mesmo o equilíbrio dos elementos naturais: o ar, a água e a terra. Segue-se uma descrição da morte de animais tão diversos que dificilmente se pensa noutra coisa que não na fantasia. Morriam os cães (lembrando Tucídides) com raiva, morriam os touros, mesmo as focas e os peixes do mar. “ As próprias aves não se dão nos ares/ das altas nuvens caem já sem vida.” Os animais a que é concedida uma descrição mais pormenorizada da morte são o cavalo e o boi, pois são estes que desempenham um papel mais proeminente na sobrevivência do ser humano: sem eles o mundo é cada vez mais inseguro e desordenado. Muitas vezes, diz o poeta, os animais morriam ante o sacerdote, mesmo antes de serem sacrificados: outras vezes não se conseguia ler o futuro nas suas entranhas. O primeiro passo em direcção à catástrofe está dado: os ritos religiosos, tão importantes para a sociedade da época, não podem ser praticados devidamente.

Os versos seguintes contam uma tentativa de manutenção da normalidade no meio da desgraça: procuram-se animais diferentes para se puxar o carro no ritual de

Juno, os camponeses tentam semear a terra com as suas próprias mãos. Mas esta é apenas uma vã tentativa de evitar o caos. Logo a seguir lê-se:

“Também de nada serve trocar pastos,
O remédio a tomar piora o mal;
Os médicos discípulos de Quíron,
O filho de Fílira, ou de Melampo,
O filho de Amiáton, não mais trabalham,
Já se dão por vencidos.”²² (111)

Tal como em Tucídides, a medicina é impotente para resolver qualquer problema. A sabedoria de Quíron e Melampo, figuras ligadas às ciências medicinais e à cura de animais, de nada servem para resolver a situação. Uns versos antes dizem-nos: “Acabam as serpentes que às escamas/ eriçam por tomadas de pavor”. A referência à morte deste animal faz sentido se pensarmos que a serpente era o animal que acompanhava Esculápio, deus da Medicina. Simbolicamente conta-se a derrota da sua sabedoria. Em “Myth and Meaning in Virgil’s Plague of Noricum”, R.J. Clare vai ainda mais longe na interpretação do valor simbólico das referências a Quíron e Melampo. No original Virgílio fala no falhanço das “artes” destes dois. Lembra Clare que, para além da medicina, as duas figuras surgem também ligadas ao dom da profecia e à arte de ensinar. Por outras palavras, a ruína é total, o ser humano perde a capacidade de controlar o seu futuro, perde a capacidade de ensinar e conseqüentemente de manter a ordem social. É mais uma vez a vitória do *Mythos* sobre o *Logos*, é o *Pathos* da peste, associado à morte, à ruína da sociedade.

E essa desordem fundamental, que afectou mesmo os elementos naturais, é definitivamente expressa a seguir: Tisífone, uma das Erinias do submundo,

“É jogada com a sua lividez
Da treva estígia para a luz do sol,
Adiante de si leva a doença,
Adiante de si leva o terror,
Cada dia que passa a vê mais alto
Alevantar a fauce que é abismo.”²³ (112)

Nada simboliza melhor um mundo em desordem que uma deusa do submundo a emergir à superfície, a fazer mudar os hábitos estabelecidos, e a virar o mundo ao contrário. Como nota Clare, a justaposição dos nomes de Quíron e Melampo com o de

Tisifone lembra uma ideia de luta entre luz e trevas proporcionada pela peste, ideia reforçada por um uso de vocabulário de conotação militar, como é o caso da forma verbal “*saevit*” que é usado para referir a Erínia. Depois do que se disse mais atrás, é impossível não recordar Tucídides e o seu uso de vocabulário bélico para descrever a peste. Se aí o *Pathos* da peste e a guerra acabavam por surgir ligados, é essa, sem dúvida, uma das grandes características do autor grego que o poeta latino vai também usar. Não reescrevendo a *História da Guerra do Peloponeso*, como fez *De Rerum Natura*, o passo de Virgílio tem, ainda assim, características mais do que suficientes para ser considerado uma influência directa desse texto tão importante.

Trata-se de algo semelhante ao que acontece com Publius Ovidius Naso, ou simplesmente Ovídio, como é mais conhecido. Na sua obra *Metamorfoses*, um recontar de lendas e mitos num mundo em constante mutação, ganha especial interesse uma passagem do sétimo livro quando, depois da história de Céfalo a partir do verso 523, nos é narrada mais uma deflagração de uma epidemia. A narração é colocada na boca de Éaco, personagem mitológica, filho de Zeus e primeiro rei do povo dos Mirmidões, de quem Aquiles haveria também de ser líder:

“Abatera-se sobre o povo uma epidemia terrível devido á ira de Juno
Da iníqua Juno: ele execrava a terra que tem o nome da rival.
Enquanto o mal pareceu humano e senos escapava a causa
Nociva de tamanha mortandade, lutámos com a medicina;
As mortes superaram os meios que sucumbiram, vencidos.”²⁴ (185; bk.7)

Mais uma vez temos uma peste cujo carácter mortífero ultrapassa qualquer saber médico, que traz a mesma sensação de impotência. É bastante pertinente verificar como neste texto se sente a influência de quase todos os textos já referidos. Uma vez que se trata de uma narrativa mitológica, a causa da doença é, tal como na *Ilíada* atribuída à acção de um deus rancoroso. Tal como em Lucrécio, Éaco reflecte na inutilidade de se adorar os deuses em momentos de aflicção (ainda que depois acabe por mudar de opinião). As referências a Tucídides e Virgílio são ainda mais óbvias: a descrição dos sintomas é bastante semelhante à do autor grego, embora apresentada numa ordem diferente:

“Primeiro, os intestinos inflamam-se: sintoma das chamadas Ocultas no corpo são a vermelhidão e a respiração ofegante. A língua fica rugosa e incha, a boca, seca pelo vento quente fica aberta e, assim, escancarada, inspira o ar pesado. Não conseguem suportar o leito, suportar nenhuma roupa, E estendem os peitos nus sobre a terra, o corpo não arrefece, Com o chão, mas a terra é que arrefece com o contacto do corpo.”²⁵ (186)

É referida mais uma vez a existência do contágio:

“Quanto mais próximo alguém está de um doente, e mais Devotamente cuida dele, mais depressa a morte o atinge.” (186)

Também a sede dos doentes é incontrolável:

“Por todo o lado, olvidando A decência, agarram-se às fontes e rios e poços enormes. Nem a beber matam a sede antes de a vida se extinguir.”²⁶ (186)

Tal como em Tucídides refere-se a desorganização social, reflectida na forma desorganizada como tratam os cadáveres.

As semelhanças com Virgílio saltam também aos olhos: descrevem-se as mortes dos mais diferentes animais e o próprio Éaco lembra como um animal que estava prestes a sacrificar morre antes de lhe tocar, e como as suas entranhas se mostravam de tal modo afectadas que era impossível ler-se o futuro nelas.

A obra de Ovídio ganha, contudo, originalidade, quando, depois de uma descrição do que se passa entre o povo, ouvimos a voz do próprio Éaco a perguntar-se:

“Qual era então o meu estado de espírito? Qual deveria ser, Senão odiar a vida e ansiar por partilhar a sorte dos meus?”²⁷ (187)

É a primeira vez que uma narrativa da peste ganha um carácter individual, em que temos oportunidade de conhecer o que vai na mente de uma personagem que assiste impotente à desgraça do seu povo (em Tucídides ninguém é verdadeiramente destacado, o autor apenas afirma ter contraído a doença, mas nunca se auto-destaca aquando da descrição das calamidades de Atenas). Lembrando o *Pathos* da peste, é de

crer que este saia reforçado ao destacar-se uma personagem da multidão, tornando-se assim mais fácil o processo de identificação e lamentação pretendido.

As diferenças entre Ovídio e os restantes autores vão mais longe. Ao invés de ser uma angustiante descrição de calamidades sem solução, neste texto a narrativa da peste conclui com um final recompensador para Éaco. Através de um sonho, com o qual comunica com seu pai Júpiter, este implora pelo fim da peste e vê o deus transformar uma grande quantidade de formigas em seres humanos suficientes para substituírem os que morreram: forma-se assim o povo dos Mirmidões, do qual Éaco passará a ser o rei. Nesta narração a peste, para além da sua função enquanto *Pathos*, tem também uma função no desenvolvimento da narrativa cujo final é positivo (ao contrário do da história de Fan Zhongyan narrada na introdução).

A influência de Tucídides, da sua aparente objectividade realista, da sua componente poética atrás realçada, foi, pois, fundamental nos autores latinos, e haveria de se fazer sentir nos séculos vindouros. Para fechar o capítulo achei por bem analisar sucintamente um texto escrito já em finais da Idade Clássica (ou inícios da Idade Média) e cuja distância em relação a Tucídides é bem maior que a dos autores atrás referenciados. Estou a falar de Procópio (500-565), historiador que, acompanhando o general Belisário nas guerras levadas a cabo pelo imperador Justiniano do Império Bizantino, acabou por deixar um registo das mesmas em *A História das Guerras* (*Ἐπὲρ τῶν πολέμων λόγοι*). É nesta obra, mais precisamente no segundo livro, que se faz o registo de uma peste que atacou Bizâncio, que fez adoecer o próprio imperador e que, segundo os investigadores modernos, se tratou do primeiro surto de peste bubónica na Europa (a mesma doença que voltaria a atacar nos finais da Idade Média).²⁸

Tal como em Tucídides, a peste é inserida num contexto mais lato, de guerra, e tal como no autor grego começa por ser referida a progressão da doença, vinda do Egipto. Contudo, as semelhanças entre as duas obras parecem acabar aqui. Se a pretensa objectividade da primeira pode ainda enganar o leitor moderno, o relato de Procópio encontra-se repleto de elementos tão fantasiosos e patéticos que parecerão, decerto, estranhos para o público contemporâneo. Se o *Pathos* pretendido em *A História da*

Guerra é o mesmo que se encontra na tragédia clássica, já a intenção de Prócopio, claramente a de igualmente emocionar o leitor, é ainda assim mais extrema: ele quer causar temor ao leitor, um terror apocalíptico para o qual se cria uma realidade exagerada. Procópio diz ter a maléfica peste errado por todos os cantos do mundo, não deixando de atacar mesmo a mais remota caverna onde pudesse existir qualquer rasto de vida humana. Trata-se de um texto inspirado já não pelas normas clássicas, mas pela moral cristã, pela sua tendência para mostrar o quão frágil é a existência humana perante as forças que a ultrapassam.

É curiosa a forma como é se descreve o início da doença. Diz o autor²⁹:

“Apparitions of supernatural beings in human guise of every description were seen by many persons, and those who encountered them thought that they were struck by the man they had met in this or that part of the body, as it happened, and immediately upon seeing this apparition they were seized also by the disease. Now at first those who met these creatures tried to turn them aside by uttering the holiest of names and exorcising them in other ways as well as each one could, but they accomplished absolutely nothing, for even in the sanctuaries where the most of them fled for refuge they were dying constantly.” (455; bk. 2, ch. 25)³⁰

Mais pertinente ainda do que este relato de superstições, distantes do racionalismo clássico, é a forma como a vitória do *Mythos* sobre o *Logos* se transfigura totalmente. Aqui, já não é o hedonismo inconsequente o que se apossa dos que vivem com a realidade da peste. Pelo contrário, mesmo o pior dos homens que, noutra situação não hesitaria em cair no pecado, faz tudo para velar pela segurança dos cadáveres e da manutenção da ordem estabelecida. Acabado o tempo da peste, voltam todos a ser o que eram.

É sem dúvida mais uma marca de intenções cristãs: o autor quer fazer crer que, na perspectiva de um julgamento final que se julga próximo o ser humano tem tendência para deixar o temor de Deus tomar conta de si. Por outro lado, de entre os textos já vistos, é igualmente o primeiro aspecto verdadeiramente positivo que surge numa descrição de epidemia. A propagação de uma doença já não é só desconstrução atroz, é também o ponto de partida para a construção de qualquer coisa antes não revelada³¹. Interessante será ver como, com o avanço da Idade Média, tanto o temor a Deus como esta oportunidade de reconstrução humana se vão encontrar lado a lado.

- 1_ No original: "εὐίππου, ξένε, τᾷσδε χώρας ἴκου τὰ κράτιστα γᾶς ἔπαυλα". (668-669)
- 2_ No Original: "δῶρον τοῦ μεγάλου δαίμονος, εἰπεῖν, χθονὸς αὔχημα μέγιστον" (610)
- 3_ Digo curiosamente pois este tempo de crise se situa, portanto, entre duas épocas em que foram escritos dois importantes elogios a Atenas: no fim de contas, qualquer cidade conhece tempos bons e maus que, muitas vezes, se vão sucedendo um ao outro sem que nada o possa impedir.
- 4_ Ver E. Coughanowr, "The Plague in Livy and Thucydides".
- 5_ Ver D.R.Blickman, "The Role of the Plague in the Iliad".
- 6_ Sempre que citar Tucídides usarei a tradução de David Martelo.
- 7_ No original: "οὐ μέντοι τοσοῦτός γε λοιμὸς οὐδὲ φθορὰ οὕτως ἀνθρώπων οὐδαμοῦ ἐμνημονεύετο γενέσθαι. οὔτε γὰρ ἰατροὶ ἤρκουν τὸ πρῶτον θεραπεύοντες ἀγνοίᾳ, ἀλλ' αὐτοὶ μάλιστα ἔθνησκον ὄσῳ καὶ μάλιστα προσήσαν, οὔτε ἄλλη ἀνθρωπεία τέχνη οὐδεμία". (2.47)
- 8_ Ver A.J. Holladay e J.C.F. Poole, "Thucydides and the Plague of Athens".
- 9_ No original: "λεγέτω μὲν οὖν περὶ αὐτοῦ ὡς ἕκαστος γινώσκει καὶ ἰατρὸς καὶ ἰδιώτης, ἀφ' ὅτου εἰκὸς ἦν γενέσθαι αὐτό, καὶ τὰς αἰτίας ἄστινας νομίζει τοσαύτης μεταβολῆς ἱκανὰς εἶναι δύναμιν ἐς τὸ μεταστῆσαι σχεῖν· ἐγὼ δὲ οἶόν τε ἐγένετο λέξω, καὶ ἀφ' ὧν ἂν τις σκοπῶν, εἴ ποτε καὶ αὔθις ἐπιτέσοι, μάλιστ' ἂν ἔχοι τι προειδῶς μὴ ἀγνοεῖν, ταῦτα δηλώσω αὐτός τε νοσήσας καὶ αὐτὸς ἰδὼν ἄλλους πάσχοντας." (2.48)
- 10_ Lembrar a dicotomia *Mythos/Logos* apresentada na introdução.
- 11_ Curiosamente, segundo Plutarco (46-126) na sua *Vida de Péricles (Βίοι Περικλής)*, o próprio chefe de estado, homem racional ao longo de toda a sua vida, quando cai vítima da peste, é ele próprio tomado de superstições que o levam a confiar em amuletos. A vida de um governador torna-se o símbolo do que aconteceu com a própria cidade.
- 12_ É assim que David Martelo traduz: "ταῦτα μὲν τὰ κατὰ τὴν νόσον γενόμενα". (2.55)
- 13_ O autor está consciente que a semelhança entre as palavras *λιμός* (fome) e *λοιμός* (peste) poderá noutro contexto, dar origem a uma interpretação totalmente diferente.
- 14_ É de Platão a comparação de uma cidade e seus componentes aos membros do corpo humano: os governantes são ligados à cabeça, os soldados ao peito, os artesãos ao abdómen.
- 15_ Convém referir que nesta época a ideia de leitor era bastante restrita: dever-se-ia falar antes em comunidades de leitores.
- 16_ Para o qual usarei uma tradução francesa de Alfred Ernout, visto não ter encontrado nenhuma tradução portuguesa autorizada.
- 17_ Para o qual usarei a tradução do Professor Agostinho da Silva.

18_ Para o qual usarei uma tradução de Paulo Farmhouse Alberto.

19_ No original: "principio caput incensum fervore gerebant
et duplicis oculos suffusa luce rubentes.
sudabant etiam fauces intrinsecus atrae
sanguine et ulceribus vocis via saepta coibat
atque animi interpres manabat lingua cruore
debilitata malis, motu gravis, aspera tactu.
inde ubi per fauces pectus complerat et ipsum
morbida vis in cor maestum confluserat aegris,
omnia tum vero vitae claustra lababant." (6. 1138-1146)

20_ No original: "nec iam religio divom nec numina magni
pendebantur enim: praesens dolor exsuperabat." (1265-1266)

21_ No original: "Hic quondam morbo caeli miseranda coorta est
tempestas totoque autumnu incanduit aestu
et genus omne neci pecudum dedit, omne ferarum,
corruptique lacus, infecit pabula tabo." (3. 478-481)

22_ No original: "Praeterea iam nec mutari pabula refert
artes nocent quaesitaeque; cessere magistri
Phillyrides Chiron Amythaoniusque Melampus." (548-550)

23_ No original "Saevit et in lucem Stygiis emissa tenebris
pallida Tisiphone Morbos agit ante Metumque,
inque dies avidum surgens caput altius effert" (551-553)

24_ No original: "dira lues ira populis lunonis iniquae
incidit exosae dictas a paelice terras.
dum visum mortale malum tantaeque latebat
causa nocens cladis, pugnatum est arte medendi:
exitium superabat opem, quae victa iacebat." (7.523-527).

25_ No original: "viscera torrentur primo, flammaeque latentis
indiciu rubor est et ductus anhelitus; igni
aspera lingua tumet, tepidisque arentia ventis
ora patent, auraeque graves captantur hiatu.
non stratum, non ulla pati velamina possunt,
nuda sed in terra ponunt praecordia, nec fit
corpus humo gelidum, sed humus de corpore fervet." (554-560)

26_ No original das duas últimas citações: "in partem leti citius venit, utque salutis
spes abiit finemque vident in funere morbi," (564-565)

"passim positoque pudore
fontibus et fluviis puteisque capacibus haerent,
nec sitis est exstincta prius quam vita bibendo" (567-569)

27_ No original: "Quid mihi tunc animi fuit? an, quod debuit esse, ut vitam odissem et cuperem pars esse meorum?" (582-583)

28_ Ver Josiah C. Russell, "That Earlier Plague".

29_ Uso aqui uma tradução para inglês da autoria de H.B. Dewing.

30_ Não consegui encontrar o original em grego pelo que me fico pela tradução.

31_ É perfeitamente natural que, influenciado por uma religião que apregoa o virar de costas ao mundo, o autor já não sentisse um temor tão grande perante a desintegração social, mesquinha quando comparada com o poder de Deus. É na salvação, na redenção pós-vida, que este está verdadeiramente interessado.

Boccaccio e a Peste Negra

“Vitalidade prodigiosa da arte italiana. Sobre esta profusão, esta afloração de obras-primas, desabou subitamente, em 1348, a catástrofe, a epidemia de peste negra.”

Georges Duby, *A Europa na Idade Média* 1980

“ Che più si può dire [...] se non che tanta e tal fu la crudeltà del cielo, e forse in parte quella degli uomini, che infra ‘l marzo e il prossimo luglio vegnente, tra per la forza della pestífera infermità e per l’esser molti infermi mal serviti o abbandonati né lor bisogni per la paura che aveono i sani, oltre a centomilla creature umane si crede per certo dentro alle mura della città di di Firenze essere stati di vita tolti”

“ A crueldade do céu, e talvez a dos homens foi tão rigorosa que a Epidemia grassou de Março a Julho com tanta violência, uma multidão de doentes foi tão mal socorrida, ou mesmo, em consequência do medo que inspirava às pessoas saudáveis, abandonada numa indignância tal, que se calcula com segurança em mais de cem mil o número de homens que perderam a vida dentro dos muros da cidade de Florença”

Giovanni Boccaccio, *Decameron*

O escritor florentino Leonardo Bruni (1370-1444) escreveu, por volta de 1403, no seu *Elogio da Cidade de Florença (Laudatio florentinae urbis)*: “ Que o Deus imortal me dê eloquência digna da cidade de Florença, sobre a qual irei falar [...] Florença é de tal natureza que não é possível encontrar cidade mais esplêndida e notável em toda a terra¹”. O autor prossegue elogiando a cidade pela sua beleza, pelos feitos dignos dos seus antepassados e, entre outros aspectos, pelo seu admirável código de leis.

Na época em que o autor viveu, Florença foi incontestavelmente uma das maiores contribuições para a evolução da cultura europeia. Um dos grandes epicentros do

Renascimento, a cidade haveria de assistir ao florescimento artístico e filosófico que o investigador contemporâneo de imediato associa com o tempo dos Meddici, com os nomes de Botticelli, Ficino, DaVinci ou Picco Della Mirandola. Um século antes de Bruni já artistas como Cimabue, Giotto e o poeta Dante haviam antecipado esta explosão cultural.

Em todo o caso, e como tantos relatos históricos confirmam, Florença conheceu igualmente épocas extremamente conturbadas (como é exemplo a do próprio Dante, que viu a cidade dividida por lutas intestinas entre guelfos e gibelinos). Uma dessas épocas foi sem dúvida a da peste que, a partir do ano de 1348, foi dizimando a Europa a uma velocidade assustadora e que ficou célebre pela designação de “Peste Negra”.

Uma das razões que torna a passagem da doença pela cidade num acontecimento tão notório (no fim de contas a peste dizimou centenas de cidades) é a descrição que Giovanni Boccaccio (1313-1375) haveria de fazer da calamidade nos anos que imediatamente se lhe seguiram. Pertencendo à geração que se seguiu a Dante, o escritor italiano ganhou um lugar de destaque nos livros de história da literatura graças à sua colectânea de contos, o *Decameron*, na introdução da qual se encontra a referida descrição da pestilência.

Para dar um fio condutor às várias novelas que vão sendo narradas, Boccaccio colocou um grupo de dez jovens personagens (sete do sexo feminino e apenas três do masculino) a tentar escapar à deflagração da epidemia refugiando-se num local isolado no campo, onde estas se poderão divertir a contar histórias da mais variada índole durante o período de tempo de dez dias (vindo daí o nome da obra, que significa *dez dias* em grego). Pode então dizer-se que a peste é o ponto de partida, o mote, para criar o cenário em que as cem novelas vão ser contadas. De resto, após a introdução, a peste quase nunca volta a ser referida directamente pelas personagens. Em todo o caso, acredito que a peste tem uma grande importância na obra e que funciona como muito mais do que um mero enquadramento. Far-se-á de seguida uma análise da introdução do livro.

Aproveito apenas para referir que este relato, ao contrário do de Tucídides, é passível de uma verificação histórica mais extensa devido à existência de inúmeros textos que corroboram a descrição de Boccaccio (mesmo que já tenha sido posta em causa a presença do escritor na cidade de Florença aquando da deflagração da doença). Mas, tal como no caso anterior, a presente análise situa-se a nível da construção literária e cultural do fenómeno da peste, no âmbito da qual se procura estudar a criação do simbólico e não averiguar da fidelidade do relato, o que deixo para os historiadores.

Logo desde o início, Boccaccio esclarece as suas intenções ao escrever a obra: pretende distrair e por conseguinte ajudar a tornar suportáveis os sofrimentos das mulheres apaixonadas que, ao contrário dos homens que também sofrem, não têm ao seu dispor meios como a caça, a pesca ou a falcoaria para as abstrair dos problemas. Num livro aparentemente dedicado ao sexo feminino, o autor diz ter consciência do quanto as suas primeiras páginas poderão ser desagradáveis. Para melhor enfrentarem as “poucas linhas” que formam a descrição da peste é dito às leitoras:

“Imaginais uma montanha cujas escarpas tenham surgido diante dos viajantes; junto dela, porém, há uma planície tanto mais bela e sedutora quanto maior for o cansaço da subida e da descida. E assim como à dor sucede o prazer, também as misérias se dissipam quando a alegria chega.”² (23)

Justificando a sua escolha pela absoluta necessidade de explicar a origem dos acontecimentos que depois se sucederão, dizendo mesmo que teria preferido escolher outro caminho, se pudesse, Boccaccio entra no assunto sem mais delongas: “ Já tinha chegado o ano de 1348 da fecunda encarnação do filho de Deus, quando a cidade de Florença, nobre entre as mais famosas de Itália, foi vítima da mortal epidemia.”³ (23) Quais foram as causas da peste, tenha sido esta um castigo de Deus ou influência dos astros, é uma questão que, tal como Tucídides, Boccaccio não aprofunda, fugindo mesmo à tentativa de dar uma opinião. São referidas algumas medidas de higiene que se revelaram totalmente inúteis mas que, por si só, parecem demonstrar a consciência de que o problema tinha uma origem natural que, descoberta, poderia travar a doença.

Segue-se uma descrição dos sintomas da doença:

“Na nossa terra, no início da epidemia, quer se tratasse de homens ou de mulheres, produziam-se certos inchaços nas virilhas ou nas axilas: alguns desses inchaços tornavam-se do tamanho de uma maçã vulgar, outros como um ovo, outros um pouco maiores ou mais pequenos. Chamavam-se-lhes usualmente bubões. E, no duplo domínio onde tinham aparecido de início, os bubões não tardaram, a fim de semear a morte, a crescer indiferentemente em qualquer parte do corpo. Mais tarde os sintomas mudaram e transformara-se em manchas negras ou lívidas que apareciam nos braços, nas coxas ou em qualquer outra parte do corpo, de umas vezes grandes e separadas, de outras muito juntas e pequenas. Tal como o bubão que fora de início, e continuava a sê-lo, o indício de uma morte certa, também as manchas o eram para aqueles em que apareciam.”⁴ (24)

A Ciência dos médicos revelava-se inútil, como já havia acontecido na época de Tucídides. Tal como o autor grego havia chamado a atenção para o problema do contágio também a Boccaccio o facto não passa despercebido. Mais grave ainda do que o contágio entre seres humanos era a propagação da doença através do simples contacto com objectos em que os doentes tivessem tocado. Mais uma vez lembrando Tucídides e a sua referência a cadáveres de animais espalhados nas ruas, Boccaccio diz ter um prodígio para contar:

“Tinham sido deitados na via pública os trapos de um desgraçado, morto pela epidemia. Dois porcos tropeçaram neles_ é o costume desses animais_ e começaram a despedaçá-los com os dentes e com as patas. Quase imediatamente, como que envenenados, ei-los ambos a darem sinal de vertigem e a caírem mortos sobre os trapos que, para seu mal, tinham arrastado consigo.”⁵ (25)

Temendo a morte próxima, cada um pensando na sua própria salvação, optaram alguns por viver de uma forma regrada, usufruindo de prazeres que nada tivessem de pecaminoso. Já outros caíram em excessos licenciosos, recorrendo à bebida e aos prazeres carnavais sem qualquer freio. Surge portanto a desordem social de que o autor grego também já falara; é no fundo, a vitória do *Mythos* sobre o *Logos*⁶, como já vimos tema recorrente em várias narrativas sobre a peste, e que se manifesta de formas semelhantes nestes dois escritores. Boccaccio descreve como eram esquecidas as leis humanas e as divinas, como a ordem familiar era posta de parte (no seu extremo mais horrendo, os pais tinham medo de visitar os próprios filhos), assim como as regras da moral⁷. Para além de tudo isto, o desrespeito para com os ritos fúnebres e as últimas vontades dos mortos revelam (como já havia acontecido em Lucrécio) uma total corrupção social e, no fundo, um desrespeito igualmente grande pelos vivos.

Mesmo fora da cidade a ordem deu lugar ao caos, nas pequenas aldeias ou casas isoladas os camponeses iam morrendo ou tornavam-se indiferentes às suas obrigações, deixando os animais errar ao acaso pelos campos. Como que a concluir a

descrição o autor espanta-se com a quantidade de pessoas que morreram na cidade (ver epígrafe), com o grande número de habitações que ficaram desprovidas de habitantes, terminando com o que se pretende que tenha um efeito de trágico:

“Quantos nobres senhores, belas damas e jovens graciosos, aos quais não só a Faculdade mas Galeno, Hipócrates e mesmo Esculápio teriam passado um atestado de saúde robusta, tomaram a refeição de manhã com os pais, os camaradas e os amigos, para à noite se sentarem, no outro mundo, a cear com os antepassados!”⁸ (29)

A partir de agora é o próprio narrador que admite ter repugnância em continuar a relatar situações semelhantes e promete, para o resto da obra, calar tudo aquilo que puder. A partir daqui arranca verdadeiramente a narrativa. Numa terça-feira, diz-nos Boccaccio, na igreja de Santa Maria Novella encontram-se sete jovens damas uma das quais, Pampinea, ante tantas mortes e tanta desordem, exorta as amigas a fazer como tantos outros já fizeram e abandonar a cidade enquanto é tempo de salvar a vida. Os tempos mudaram, muitas noções de certo e errado inverteram-se com a chegada da grande mortandade e aquilo que, umas semanas antes, pareceria reprovável seria agora, ao invés, reprovável não fazer. Assim, ficar na cidade quando todos os seus conhecidos dela fugiam seria agora censurável. Curioso reparar como, numa época de crise, a pragmática da sobrevivência pode construir um discurso de ética no qual se apoia para justificar as decisões tomadas.

Regressando à história, as damas planeiam então uma viagem para o campo a fim de escapar aos perigos da cidade. Convém, contudo, notar que não são esquecidas as regras mínimas do decoro. As personagens não esquecem que no futuro a sua conduta pode ser olhada com desconfiança: decidem não partir imediatamente e levar na sua companhia três rapazes de conduta insuspeita.

Como mais adiante aprofundarei, é pertinente notar como a peste pode ser um tempo de inversão de pólos que faz com que, temporariamente, o que dantes era errado se torne agora certo. Apesar disso, pelo menos em Boccaccio, não é um tempo de desordem absoluta, como bem se vê pela atenção das personagens às regras mais básicas da sociedade de então e pela sua consciência de que esta inversão de pólos pode ser apenas temporária. O próprio autor recusa-se a revelar o verdadeiro nome

das personagens, tendo consciência de que as suas acções vistas numa época de maior acalmia pudessem ser mal interpretadas.

Como já fui notando ao longo da descrição, as semelhanças deste texto com o de Tucídides saltam à vista: a referência à inutilidade dos médicos, a percepção da existência do contágio, a morte de animais da mesma forma que de seres humanos, o caos social expresso na desordem familiar, na prática do deboche, na falta de respeito para com os mortos. De igual modo o que em Tucídides se quer para efeitos dramáticos, aquilo que deve provocar sentimentos fortes no leitor, se reconhece novamente em Boccaccio. Onde o autor grego termina de um modo trágico e definitivo: “foi esta a história da praga”, também o autor florentino conclui num clímax emocional ao referir as imensas mortes na cidade e os que perderam a vida quando as nada o faria prever.

Resta agora saber de que modo são usados estes efeitos dramáticos no *Decameron*. Em Tucídides, como já foi explicado, o *Pathos* da peste surge ligado ao *Pathos* da guerra, quer por aparecerem os dois em simultâneo como uma desgraça conjunta, quer pela escolha, na descrição da doença, de vocabulário que lembra o contexto militar. Se no *Decameron* existe um *Pathos* da peste, de que significados se reveste ele?

Que ele existe parece não haver dúvidas: o próprio Boccaccio diz ter consciência do quanto as suas leitoras poderão ser afectadas pela crueza do texto: no fundo, tem consciência da forma como sentimentos como o sofrimento e a compaixão poderão ser despertados. Nesta obra já não será a guerra que na mente do leitor surge ligada à descrição da peste: no fim de contas não existe nenhuma referência a um conflito bélico na introdução da obra.

No seu artigo “Out of Bonds: Passion and the Plague in Boccaccio’s *Decameron*”, Jessica Levestein faz uma minuciosa comparação entre a descrição da peste e as novelas narradas no quarto dia do convívio dos jovens, dia esse dedicado ao tema das histórias de amor que tiveram um final infeliz. Algumas dessas novelas são assaz conhecidas pelo seu carácter trágico: na primeira delas o príncipe de Tancredo ao

saber que a sua filha tem um amante decide matá-lo, enviando a esta o coração do falecido numa taça. Esta prefere tomar veneno e morrer do que continuar a viver. A nona novela conta como Guiglielmo Rossiglione, ao saber da relação adúltera da sua mulher com Guiglielmo Guardastagno, assassina este para dar a comer o seu coração à esposa. Quando esta descobre a verdade, suicida-se saltando de uma janela⁹.

Em ambas as histórias as personagens apaixonadas são tomadas de um amor que vai além de todos os limites impostos pela sociedade, pelas regras de conduta aceites. E é precisamente esse esquecimento da ordem e regramento que leva ao final trágico e inevitável. Em última análise, contudo, são as decisões irreflectidas de suicídio, influenciadas pelo amor, que triunfam sobre todas as artimanhas elaboradas sobriamente pelo pai ou o marido desgostosos. É a loucura, a desordem, a irreflexão a levarem a melhor sobre a razão humana: agora noutro contexto, a vitória do *Mythos* sobre o *Logos*. Ou, como diz Levenstein: a vitória da *natura delle cose* (a natureza das coisas) sobre o *senno* (a razão humana). Estas duas designações usadas pela autora acabam por ter significados semelhantes aos vocábulos gregos que temos vindo a usar: o “seno” é a ordem social construída pelo ser humano alicerçada na razão, a verdadeira natureza das coisas é o lado não racional, impossível de controlar ou ordenar por muito que a sociedade crie essa ilusão. Levenstein tira as seguintes conclusões:

“The insistent opposition of *senno* and *la natura delle cose* and the inevitability of nature’s victory over human wisdom, then, unarguably, link the eros depicted in the fourth Day to the plague portrayed in the introduction. Both pestilence and desire invariably overpower human *ingegno* and in so doing they both consequently subvert legal codes and disrupt traditional family bonds.” (313)

A ligação entre a peste e o amor parece assim tornar-se evidente. A subversão que um acarreta é semelhante à da outra e, mesmo que subrepticamente, uma relação entre os dois vai-se tornando evidente na mente do leitor, como em Tucídides se evidenciava uma ligação entre a calamidade da guerra e a calamidade da peste. Poder-se-á falar então de um *Pathos* do amor que se interliga com o *Pathos* da Peste? A minha resposta é definitivamente sim. Para além do facto de aos dois temas ser dado um lugar de destaque em diferentes espaços da mesma obra (o que sugere uma ligação entre os dois) e de as características de um serem as características do outro,

muito do vocabulário escolhido por Boccaccio, assim como algumas metáforas, sugerem uma inevitável semelhança entre o sofrimento de amor e a desgraça causada pela peste, como já em Tucídides havia ocorrido, desta feita com vocábulos de origem militar. Basta apontar esta frase do *Decameron*: “A intensidade da epidemia aumentou pelo facto de os doentes contagiarem, no seu contacto diário, os indivíduos ainda sãos, tal como o fogo quando se aproxima de uma porção de matérias secas ou gordas” (24). O fogo, um lugar-comum tantas vezes usado para descrever os sofrimentos avassaladores causados pelo amor, é aqui igualmente usado para descrever a força implacável do contágio. Decerto que não se trata de uma escolha inocente.

Levestein prossegue notando semelhanças de vocabulário entre o *Decameron* e obras anteriores do mesmo autor (315). A palavra “enfiature”, usada com o sentido de “inchaço”, que o autor usa antes do vocábulo “buboni”, já havia igualmente sido utilizada em *Elegia di Madonna Fiammeta* num passo em que o surgimento da paixão de Fiammeta é metaforicamente representado num sonho em que a picada de uma cobra a deixa num estado de doença semelhante ao que viria a ser descrito no relato da peste.

As relações entre duas realidades à partida tão diferentes como a peste e o amor vão-se pois evidenciando. A peste é a doença que corrompe a sociedade, o amor é a doença que corrompe o indivíduo. Ambos são mais fortes que qualquer tentativa de cura humana, seja medicamentos para a peste, ou imposições cruéis para os apaixonados. A peste é a loucura social, o amor a loucura individual. E aquando da sua fuga de Florença, os jovens heróis da narrativa, para além de escaparem à peste, decerto procuram fugir também a um lugar onde a presente situação permite uma queda mais fácil na tentação amorosa, já que nem os monges enclausurados a ela são imunes. Ao invés de um desregramento total, ficam-se pela narrativa de histórias, nem todas de carácter honrado é certo, mas que não passam de uma narração de factos, sem consequências de maior.

Se o amor é um excesso caótico nos sentimentos das personagens, a peste é o excesso caótico em Florença. Em *The Elizabethan World Picture*, M. Tylliard explora o

universo do mundo Isabelino, chegando a conclusões que dizem respeito ao mundo renascentista em geral. Na altura temia-se o caos, a desordem absoluta, o excesso doentio de um dos componentes do universo que se uniam entre si. Acreditava-se também numa interligação entre todos os seres humanos e o mundo em que viviam, entre um microcosmos pessoal e um macrocosmos mais abrangente. A desordem no mundo repercutir-se-ia num indivíduo, acontecendo o mesmo no inverso. Assim, e se o amor e a peste são de facto desordem interligadas, controlar os instintos amorosos através da narração de contos seria um primeiro passo para controlar o deflagrar da epidemia. Poder-se-á, portanto, ler o *Decameron* como uma tentativa de mostrar o que se pode fazer por pôr fim a uma desordem natural, controlando a desordem dentro de cada ser humano.

Mas proponho agora uma análise que vai mais longe do que apontar um simples *Pathos* amoroso ou um *Pathos* da peste. Proponho analisar o modo como a introdução do *Decameron*, mais do que uma descrição sucessiva de sofrimentos infindáveis, é antes uma constante promessa de que esta descrição brevemente acabará.

Em Tucídides, as calamidades contadas eram ininterruptas, quando termina a descrição da peste o leitor sabe que a guerra continua presente e assim continuará até ao fim da obra. Pelo contrário, Boccaccio promete o deleite às suas leitoras assim que acabar a sua penosa tarefa inicial. A promessa de uma planície idílica no fim da subida da montanha escarpada permanece na nossa mente, facilitando assim a leitura de acontecimentos menos agradáveis. A descrição da peste é um caminho penoso, cheio de dificuldades e que incita ao surgimento de sentimentos de repugnância e tristeza. Contudo, sabemo-lo, espera-nos um local de chegada totalmente diverso, no qual os sentimentos despertados serão de uma ordem totalmente diferente.

Citando Karine Simoni no artigo "De Peste E Literatura: Imagens Do *Decameron* De Giovanni Boccaccio":

“Dessa forma, o relato da peste não tem um fim em si mesmo, mas é complementar a um projecto de vida no qual seja possível vencer o problema. A tal situação de destruição e morte, os protagonistas contrapõem uma existência fundada no princípio do prazer. Sobre essa relação de complementaridade, onde estão as duas situações, Boccaccio insiste nas linhas iniciais: um lugar belíssimo a muito agradável

não poderia ser atingido se não atravessando uma “montanha áspera e íngreme”, à desolação seguiriam a “doçura e o prazer”. (36)

Por tudo isto, e para além de um *Pathos* da peste, poderíamos falar de uma *Catarse* da peste: a descrição não pretende somente despertar as emoções do leitor, antes se pretende que o excesso dessas mesmas emoções tenha um efeito purgatório que permita o pleno desfrute do resto da obra. Dir-se-ia mesmo serem as primeiras páginas como que um teste, um desafio cujo prémio para os vencedores (os/ as leitores/as e as personagens) é poder ler ou ouvir as cem novelas narradas num ambiente idílico que, mesmo quando inclui o trágico, nos oferecem o refúgio da ficcionalidade e a consciência de que muitas vezes estas acarretam uma grande carga de preciosas lições.

Um excesso de emoções penosas dá pois lugar a um estado de coisas mais próximo da perfeição, a “uma existência fundada no princípio do prazer” como ficou dito na última citação. É frequente olhar-se para Boccaccio como um autor licencioso, tantas vezes próximo do obsceno, no qual este princípio do prazer assume proporções desregradas e pouco ortodoxas. Tal excesso encontra supostamente justificação no carácter apocalíptico da peste, que provou o quão fugaz pode ser a vida humana e que deu origem a uma tendência cada vez maior para valorizar a existência terrena. De facto é inegável que no *Decameron* “é significativa a constatação de que a humanidade se destaca cada vez mais da ideia do além e é orientada a valorizar a vida terrena e a obra do homem, para a qual reivindica autonomia de toda a inteligência celeste”. (Simoni:36) É verdade que na obra os religiosos são representados como pecadores¹⁰, os pretensos milagres são obra de seres humanos a tentar enganar incrédulos, e que, mais do que honestidade ou fé inquebrável, são-nos apresentadas as qualidades da manha e inteligência humana capaz de ajudarem um homem a desenvencilhar-se¹¹.

Por tudo isto se poderia pensar que o mundo de Boccaccio é de desregramento total, de valores absolutamente opostos ao teocentrismo da Idade Média, tão facilmente perceptíveis nas histórias narradas. É a criação de uma “comédia humana” que se contrapõe em tudo à “divina comédia” de Dante. Não é a Deus e ao seu paraíso que se pretende agora chegar, não se ascende dos infernos às alturas em busca de

salvação: o ser humano rodeia-se dos seus semelhantes e, sem se preocupar com o que está fora da sua comunidade nem ir a qualquer lado, desfruta dos divertimentos que consegue arranjar. É uma forma despreocupada de olhar para a vida que se opõe ao excesso de pietismo. Em todo o caso convém lembrar que, por baixo da superfície, a obra de Boccaccio é mais complexa e mais rica do que a de um simples epicurista despreocupado. Como Urbano Tavares Rodrigues faz questão de nos lembrar na introdução à sua tradução da obra: “ Por muito que no *Decameron* avultem, à primeira vista, os elementos sensual e cómico [...] Boccaccio não deixa de considerar a vida com um olhar profundamente sério” (10).

É importante verificar como o grupo que foge de Florença nunca cai no desregramento e na desordem: antes pelo contrário, criam um conjunto de regras que devem ser respeitadas rigorosamente de forma a que a sua pequena sociedade possa funcionar. Antes de cada dia é decidido um tema que todos irão ter de seguir, excepção concedida a Dioneo, sempre o último a narrar, e o único que tem a liberdade de escolher o tema que lhe aprouver. Igualmente a escolha de um presidente para cada dia é sempre respeitada, da mesma forma que o Domingo é sempre considerado como um dia demasiado solene para divertimentos como a narração de novelas. Por tudo isto se vê como a sociedade imaginada por Boccaccio, mesmo dando importância ao prazer terreno e fugindo do teocentrismo rígido, não deixa de assentar num conjunto de regras a serem cumpridas (prerrogativa de todas as sociedades) e não esquece totalmente valores antigos. De certa forma, era o que já se havia tornado evidente aquando da narração dos acontecimentos na igreja de Santa Maria Novella: a peste permite formas de agir anteriormente impensáveis, mas as personagens principais têm sempre consciência da existência de um mínimo de regras a cumprir. Boccaccio, ao contrário do que muitos críticos poderão pensar, nunca é verdadeiramente obsceno, relegando todo o conteúdo pecaminoso para um conjunto de narrativas que mesmo para as personagens principais será visto, não como algo a imitar, mas apenas para deleite ficcional.

A peste funciona assim como o caminho tortuoso e catártico que levará o leitor a uma sociedade próxima da perfeição, dir-se-ia mesmo quase utópica, já que só pode

existir por um tempo limitado, em alturas nas quais a civilização habitual não consegue funcionar devido a ameaças como a epidemia descrita. Analisado de uma forma mais geral, contudo, o mundo de Boccaccio pode ser visto como um retrato do que realmente se passava no mundo na altura.

A peste negra, com todas as suas desgraças, acabou por chamar a atenção para a importância do ser humano, para a sua felicidade terrena, e, ao fazer com que muitos se afastassem de Deus, contribuir para o aparecimento do antropocentrismo, nada mais nada menos do que a ideia fundamental do Renascimento (época de continuidade e ao mesmo tempo descontinuidade em relação à Idade Média) de que Boccaccio é um precursor. Mesmo se inadvertidamente, Boccaccio retratou num livro de contos o que nos tempos que se seguiriam haveria de acontecer um pouco por toda a Europa e que no livro acontece à pequena escala de um grupo de jovens personagens: uma nova forma de ver o mundo, uma nova ordem social que acabaria por surgir com a ajuda da peste e não se limitaria a vigorar um pequeno número de dias divertidos em que se narrassem histórias. Conhecendo a total aleatoriedade da peste e das mortes que fazia, vendo que Deus em nada parecia ajudar o ser humano e que a felicidade que estava à mão era a terrena, alguns dos contemporâneos de Boccaccio dispuseram-se a procurar um novo sentido para o mundo que não implicasse a sujeição total a um Pai Tirano nos Céus, e que trouxesse de volta o que da Idade Clássica havia sido esquecido.

Como se vê, como já referi a propósito de Procópio, a peste pode ser um ponto de partida para algo com conotações positivas: neste caso para a construção de uma sociedade menos rigorosa na sua homenagem ao divino, ou, por outras palavras, onde o divino começa a perder a centralidade, mas onde ainda faz parte de uma civilização com novas regras sociais.

Contudo, não pensemos que todos reagiram como Boccaccio: o conjunto de reacções provocadas por um acontecimento pode ser bastante diversificado. Procópio não esqueceu, na sua narração, de pender para um temor absoluto a Deus e aos seus mistérios insondáveis e muitas vezes cruéis, junto dos quais o ser humano nada é.

Igualmente na época de Boccaccio não faltaram os que, desesperados ou simplesmente desejosos de aterrorizar os crédulos, não se cansavam de exaltar o temor a um Deus tirano, único que deteria a salvação numa época de crise como aquela, e em reverência ao qual era necessária a expiação dos pecados mesmo que da maneira mais horrenda.

Citando o historiador Jean Favier na sua obra *De Marco Polo a Cristóvão Colombo 1250-1492 (De Marco Polo a Cristóvão Colombo)*:

“A desordem dos espíritos está à medida desta perturbação geral. Os homens do século XIV, sobretudo depois da Peste negra vivem na insegurança total. Não se está seguro nem de comer nem de viver ainda no dia seguinte. Da incerteza nasce a desconfiança. O Estrangeiro pode trazer a peste [...] Os homens do fim da Idade Média sabem que a morte está presente, que os vigia dia e noite [...] Para uns o medo é uma ocasião de voltar a Deus. O tempo do marasmo vê desabrochar o misticismo sob todas as formas. É intelectual, com os *Tratados da Arte de morrer* e, sobretudo, *A Imitação de Cristo*. É emocional com as grandes manifestações da piedade popular exacerbada pela pregação de elementos incontrolados do clero “mendicante”. Os flagelantes percorrem os campos, dilacerando o peito a golpes de correias na praça das aldeias, a fim de impressionar a sensibilidade humana e de chamar os cristãos à penitência. [...] Muito rapidamente este movimento dá lugar à histeria, e a hierarquia eclesiástica tem de intervir contra os agitadores, para evitar que a sua pregação aumente ainda mais o numero de vagabundos. O clero contra aqueles que pregam a penitência e o retorno a deus é uma outra fonte de escândalo para as almas simples.” (120-124)

Ainda hoje, mesmo para o não especialista na matéria, se mantém a imagem dos flagelantes como o melhor exemplo do fanatismo religioso, suas causas e consequências desastrosas.

Far-se-á, de seguida, uma rápida análise de outros textos que também se relacionam com a deflagração de epidemias e que remontam, uns, à época de Boccaccio, outros a épocas já bastante posteriores. Com esta análise, que incluirá também gravuras e pinturas, pretende ver-se até que ponto Boccaccio foi revolucionário no que escreveu.

Por alturas da deflagração da peste, o monge irlandês John Clyn (1286? -1349?) haveria de escrever na sua introdução a uma crónica sobre a Irlanda:

“So that notable deeds should not perish with time, and be lost from the memory of future generations, I, seeing these many ills, and that the whole world encompassed by evil, waiting among the dead for death to come, have committed to writing what I have truly heard and examined; and so that the

writing does not perish with the writer, or the work fail with the workman, I leave parchment for continuing the work, in case anyone should still be alive in the future and any son of Adam can escape this pestilence and continue the work thus begun. “ (“John Clyn”. Wikipedia)

Este texto, de considerável fama, parece ser o oposto total de uma obra como a de Boccaccio. Nesta há esperança, vontade de reconstrução. Aqui, mesmo o que à partida pode ser visto como um sinal de construção positiva (o registo para a posteridade) é ensombrado pela possibilidade de a raça humana já se ter entretanto extinguido. O tom final é de medo, de desespero trágico, e no meio de tanta desolação é natural que um monge como Clyn só encontrasse consolo na majestade do Criador no qual acreditava. Duas atitudes se nos deparam em textos diferentes: uma positiva, alicerçada na esperança e no lado cómico da vida, outra trágica, na qual tudo é dúvida, pelo menos no que diz respeito ao mundo terreno.

Contemporâneo de Boccaccio, Petrarca (1304-1374), não obstante, parecia, no ano de 1348, estar a sofrer devido a “uma enorme e terrível solidão” que pairava em toda a parte e à qual não consegue escapar. Petrarca vira a peste levar muitos dos seus amigos e, acima de tudo, Laura, a mulher que havia celebrado nas suas rimas. Mantém por isso a sua dor num plano individual e bastante angustiante. Citando o artigo “Boccaccio, Petrarca e i cronisti: immagini della peste” de Ilaria Tufano:

“Per Boccaccio l’epidemia del 1348 è una catastrofe 'sociale', invece Petrarca mostra di non prendere in considerazione né il suo ruolo di punizione divina né quello di sovvertitrice dei costumi, ma si limita a mettere in primo piano la reazione del singolo individuo di fronte alla peste. L’epidemia ha sterminato il mondo intero, ma è la azione nella sua piccola, privatissima sfera, ciò di cui egli pare maggiormente soffrire. I suoi sparsi commenti sul contagio si risolvono soprattutto nelle lamentationes sulla morte degli amici, e sulla ineluttabilità delle loro assenze, e sulla sua solitudine di sopravvissuto. Com’è noto, Laura stessa, anzi il suo bel velo mortale, sarà in questa circostanza strappata al poeta: l’evento determinerà la volontà di raccogliere gli *sparsa fragmenta anime* nel 'libro di rime'.”¹² (79)

Lê-se, na primeira das epístolas *Familiares* escritas pelo autor:

“Quid vero nuc agimus, frater? Ecce iam fer omnia tentavimus et nusquam requies. Quando illam expectamus? ubi eam querimus? Tempora, ut aiunt, inter digitos effluxerunt; spes nostre veteres cum amicis sepulte. Millesimus trecentessimus quadragesimus octavusannus est, qui nos solos atque inopes fecit; neque enim ea nobis abstulit, que Indo aut Caspio Carpathio ve mari restaurari queant:

irreparabilis sunt ultime iacture; et quodcumque mors intulit, immedicabile vulnus est.”¹³ (qtd in Tufano: 80)

Esta forma desolada de olhar para a epidemia encontra um paralelo no poema “Le Jugement du Roi de Navarre” de Guillaume de Machaut (c.300 – 1377) se bem que aqui tenhamos uma descrição das consequências da peste num nível mais alargado. Poeta e compositor de importância inegável, Machaut escreveu este poema como continuação a um escrito seu anterior e nele tem lugar o julgamento que decidirá sobre quem sofre mais: a dama viúva ou o cavaleiro atraído. Antes de estes acontecimentos serem contados, o narrador, refugiado no campo, descreve as calamidades da época, nomeadamente a peste negra.

A peste é um castigo justo de um Deus superior, quanto a ela nada se pode fazer:

“Quant Dieux vit de sa mansion/ Dou monde la corruption,/ Qui en tout partout estoit si grans, N’est merveilles s’il fust engrans/ De penre crueuse vengeance/ De cette grant desordenance; Si que tantos sans plus attendre,/ Pour justice et vengeance prendre/ Fis la mort issir de sa caige/ Plainne de foursen et de raige” (*Oeuvres*, 74)

A desolação torna-se notória quando se sente o vazio deixado por tão grande número de mortos e, mais uma vez, pela dificuldade em enterrar os cadáveres com as devidas cerimónias. As mortes são descritas simplesmente como “merveilleuses”, ou seja, dignas de causarem espanto:

“Tant en occist et dévoura/ Que tous les jours à grant monciaus/ Trouvoit on dames, jouvenciaus, / Junes, vielz et de toutes guises/ gisant morts parmi les églises; / Et les jetoit on en grands fosses/ Tous ensemble et tous mors de bosses. /Car on trouvoit les cimetières/ si plaines de corps et de bieres/ Qui convint faire de nouvelles/ Ci há merveilleuses nouvelles./ Et si ot mainte bonne ville/ qu’on ni veoit ne fils, nr fille/ Femme, ne homme venir, n’aler/ Non n’i trouvoit à qui parler; / Pour ce qu’il estoient tuit mort de celle merveilleuse mort.” (74)

Contar o número de mortos numa tal calamidade será para sempre impossível:

“Et qui se vorroit entremettre/ De savoir, ou d’en escript mettre/ le nombre de céus qui morurent/ Tou ceux qui sont, et ceux qui furent/ Et tous ceulz qui sont à venir/ Tan s’en sceussent encombrer/ Car nulz n eles porroit nombrer/ Ymaginer, penser, ne dire/ Figurer, monstrier, ne escrire.” (75)

A desordem é total, já que nada do que outrora se sabia se pode agora considerar como certo, nem usando a escrita, o pensamento ou mesmo a imaginação. Posteriormente, na sua obra *O Livro do Dito Verdadeiro (Le Livre du Voir Dit)* Machaut voltará a referir, ainda que vagamente, a existência de uma grande mortandade que acaba, algumas vezes, por dificultar o seu encontro com a mulher amada (457). Com referências à literatura de línguas assim diferentes, não há espaço para dúvidas quanto ao impacto da denominada peste negra.

Mas como nota Favier (121), uma das piores características desta doença epidémica foi a de ir ressurgindo em novas vagas, de tempos a tempos, mantendo-se este estado de coisas até ao século XVII. Embora já isento do mesmo grau de espanto, os séculos seguintes continuariam a conhecer o medo da ameaça da peste e tal continuaria a reflectir-se na literatura. Curiosamente, também a influência do modelo literário de Boccaccio haveria de se manter durante séculos após a sua morte.

Assim, algumas décadas depois da composição do *Decameron*, o poeta Inglês Geoffrey Chaucer (1343-1400) haveria de conseguir garantir o lugar nos manuais de literatura com a obra universalmente conhecida *The Canterbury Tales*, igualmente um conjunto de contos ligados por uma moldura comum (todos são narrados numa viagem de peregrinos) desta feita escritos em verso.

De destacar a influência de Boccaccio em “Knight’s Tale” que abre a obra e, mais uma vez, a referência a uma epidemia, mais precisamente em “Pardoner’s Tale”. Neste conto, cujo enredo principal tem origem oriental, vemos três debochados afogados no álcool tentando esquecer a morte de um amigo pela peste que tem assolado a região. Mais uma vez, um conjunto de personagens que, em épocas como esta, prefere cair no exagero hedonista. Pouco depois, os três amigos decidem matar a Morte que tem devastado a região (que aqui surge personificada) e logo se põem a procurá-la. Mas cedo esquecem a missão a que se dedicaram quando encontram um tesouro que decidem dividir. Contudo, a ganância individual de cada um destes bandidos leva-os a engendrar planos de traição que têm como consequência a morte dos três. Ironicamente, os três de facto encontram a morte que vieram matar.

Não é difícil ver aqui a referência à peste como outra metáfora das paixões e desejos humanos mais baixos e perigosos. A peste devasta a região no começo da história, a peste é uma alegoria da corrupção do ser humano, e é esta corrupção que leva à morte das personagens: de certa forma foram vítimas da doença.

Alguns séculos mais tarde, Gonçalo Fernandes Trancoso (1520-1596), autor português, haveria de escrever *Contos e Histórias de Proveito Exemplo*, cuja principal fonte é ainda Boccaccio e a tradição por ele iniciada. E como nota João Palma-Ferreira as semelhanças com o *Decameron* não são meramente formais, já que ambos os autores experienciaram “o mesmo trágico motivo para as (as respectivas obras) elaborar” (XVII). Como o escritor haveria de referir no prólogo do livro, o facto de ter testemunhado a peste de Lisboa de 1569 haveria de deixar nele marcas profundas:

“Ficando eu nesta cidade de Lisboa o ano de 1569, a tempo que por causa da peste [...] quase todos os seus moradores a despovoaram, vi tantas coisas que provocam os ânimos e a tristeza, que quem quisera escreve-las teria matéria para escrever um grande e mui lastimoso livro [...] neste tempo de tanto trabalho me tocou o Senhor, alcançando-me tanta parte, que perdi no terrestre naufrágio uma filha de vinte e quatro anos, que em amor e obras me era mãe; um filho estudante; um neto moço do coro da sé. E, para mais lástima, perdi a mulher, que por suas virtudes era de mim amada, o que foi causa de grande tristeza [...]” (XV-XVI)

Tal como em Boccaccio, partindo de uma situação de epidemia catastrófica, Trancoso escreve um conjunto de contos cujas implicações morais são influenciadas por essa mesma peste. Onde Boccaccio era por vezes profano e aparentemente imoral, o autor português vai contudo ser sempre um moralista: todas as histórias contêm uma lição de ética que se espera ser útil aos leitores, em todos o mal é castigado e a virtude recompensada. Quando Boccaccio se vai aproximando do ser humano, Trancoso nunca esquece a fé em Deus e nos santos¹⁴. Em tempos de desorganização social o autor procura reforçar a ideia do bem e relembrar a segurança que com a força de Deus se encontra. A experiência de Trancoso pode também ter sido catártica mas levou-o a conclusões diferentes das do autor italiano, não deixando de ser notável, contudo, a influência do mesmo: alguns dos contos são mesmo uma reescrita de fontes decameronianas.

Finda a análise destes textos, pretendo agora estender o meu campo de estudo às artes visuais, como, de resto, referi já na introdução. Não pretendo aqui alongar-me a justificar o meu procedimento, uma vez que acho que uma análise de registos escritos ficaria incompleta sem um complemento de outras formas de representação da peste. Se a compreensão das imagens da época contribuir igualmente para a compreensão da representação literária da peste, julgo importante fazer-lhes referências. Estes textos e imagens foram produto da mesma época, da mesma cultura. Se pensarmos que esta mesma cultura era extremamente visual mais lógico ainda se torna o uso da artes pictóricas neste trabalho.

Citando mais uma vez Favier:

“O horror penetra no universo artístico, com os dragões alados, as quimeras cuspidas de fogo e os animais híbridos que Jerónimo Bosch pintará para aumentar o terror da Tentação de Santo António. [...] A morte sempre presente, alimenta uma nova corrente artística que, para além do século XV, se prolongará até ao coração do século XVI [...] Desenvolve-se a arte macabra. A morte do Cristo e a descida ao túmulo são os temas sistematicamente explorados [...] À procura do belo sucede-se a do trágico [...] Chega-se aos derradeiros fins do homem. Raramente encarada pelos artistas italianos a morte personificada irrompe na arte francesa, flamenga e germânica. Os primeiros gravadores em madeira exploram na Alemanha o tema brutal do espectro armado da foice ou do cadáver comido pelos vermes enquanto pintores e escultores multiplicam através da Europa as danças macabras, onde se vêem indiferentemente encadeados, numa roda sem fim, os nobres e os burgueses, os reis e os camponeses e, sobretudo, os clérigos.” (121-125)

Num mundo rodeado pela morte, esta não pode deixar de ensombrar a arte. Surgem as imagens da morte personificada a matar indiferentemente, as danças macabras mostram o quão indiferente esta pode ser, os esqueletos abundam, montados a cavalo ou com uma foice na mão, a morte joga xadrez numa gravura de Albertus Picor (uma imagem que perduraria até ao século XX) ¹⁵. É a irrupção do macabro: das inúmeras referências à vida além tumulo, ao grotesco fim do ser humano, destinado a apodrecer.

Uma questão fundamental é a da verdadeira natureza destas produções artísticas. O que sentiria um contemporâneo a olhar para gravuras como essas. Subjacente a esta arte pode estar uma atitude de desespero, de horror perante o nada que nos espera. Pode ser antes uma atitude de resignação perante uma fatalidade impossível de ser

mudada. Pode ser uma mera representação de uma realidade circundante: na época o convívio com a morte seria uma coisa banal. Provavelmente o confronto com a ideia de que todos morrem fosse incapaz de provocar a mesma sensação de medo que numa sociedade em que a morte se transforma numa ameaça tanto mais terrível quanto mais distante, quanto mais afastada do que é quotidiano e do que estamos habituados a ver. Pode ainda ser uma pertinente forma de lembrar o quão importante é desfrutar de uma vida que está destinada a acabar de uma forma tão indigna. De certa forma, pode ser um incentivo ao prazer terreno enquanto este ainda é possível. Diz o historiador Georges Duby, na obra *A Europa na Idade Média*, a propósito da arte italiana:

“O patético franciscano insinuara-se na grande arte desde o princípio do século XIV: as crucificações de Assis são trágicas; suscitam a compaixão ao mostrarem-nos corpos atormentados. Depois da peste, estes corpos não tardam a converter-se em cadáveres, que, pela sua putrefacção e ar de chacota, convidam a um gozo desenfreado da vida.” (186).

Philippe Ariès é o autor de *Sobre a História da Morte no Ocidente desde a Idade Média*. Na obra, o historiador escreve sobre as diferentes formas de que a morte foi sendo olhada desde o início da época medieval, na qual esta era uma parte integrante e domesticada da vida, até à morte temida no século XX. Ao escrever sobre a arte macabra do século XIV, Ariès diz não ser esta um monumento trágico à morte ou à vida no além. Na época, a morte ainda não era olhada com o medo e horror que o mundo contemporâneo lhe devota. Para Ariès, este tipo de arte era antes uma forma de mostrar apego a uma vida que é amada, pese a consciência da sua brevidade, e que vê a sua frustração máxima na transformação de um corpo humano em algo de podre.

Esta arte pode ter sido, portanto, um incentivo ao usufruto do que é terreno através de uma exposição da podridão. Da mesma forma que as personagens de Boccaccio tomaram as suas decisões depois de serem expostas a um espectáculo de mortes, também parte do público tomaria as suas conclusões depois de observar as imagens. A arte faria parte do processo catártico que resultaria num novo estado de coisas se um indivíduo assim o decidisse. Tratar-se-ia, é claro, de um estado de coisas totalmente diferente do autor do *Decameron*, como adiante veremos melhor.

Igualmente importante é analisar a arte sacra que foi sendo feita nos séculos que se seguiram à peste. No artigo “Manipulating the Sacred: Image and Plague in renaissance Italy”, Louise Marshall defende que esta arte nada tem do desespero que à partida se esperaria numa época de tamanha mortandade. Antes pelo contrário, a maioria das pinturas e gravuras de santos que se encontram em igrejas pretendem acima de tudo confortar o espectador: apresentar o sagrado, os santos padroeiros e a virgem como um ponto de apoio tanto na vida após a morte como no presente estado terreno de sofrimento. Os artistas da época não cortaram com a tradição passada, não criaram algo novo, antes aproveitaram o que já tinha sido feito, adaptando-o a um novo contexto.

Surgem inúmeras pinturas de São Sebastião (ver anexo 1), santo protector nos tempos de peste (não se sabe ao certo porquê), focando ao máximo o sofrimento deste, de forma a fazer parecer que está mais perto da condição vivida pelo espectador. Os olhos do santo parecem focar o espectador. A ligação cria-se mais facilmente. O crente procura apoio nestes quadros. Não são produtos do desespero, antes da esperança. Os exemplos não terminam aqui: São Roque de Montpellier é pintado a interceder pelos indefesos mortais junto de um Deus pronto a fazer desabar a sua vingança pestilenta sobre o mundo pecador (ver anexo2), a Virgem Maria é, por sua vez, pintada a acolher nos seus braços todos os que nela acreditaram (ver anexo 3).

Philip Alcabes em *Dead* (36) refere o conjunto de painéis pintado por Matthias Grunewald (1470-1528) conhecido por *Isenheim Alter* (ver anexo 4), originalmente pintada para o mosteiro de Isenheim, pertencente á ordem dos monges antoninos. Embora a pintura não tenha directamente a ver com a peste ou qualquer doença sabe-se que os monges a mostravam a quem quer que estivesse doente. Um dos painéis é particularmente interessante: à esquerda temos a imagem de São Sebastião (mais uma vez), no centro uma imagem de Jesus Cristo crucificado, e à direita está santo Antão. A imagem do sofrimento do santo (tão comumente ligado à peste) é sucedida pela do sofrimento do próprio Cristo talvez como forma de lembrar que comparado com a experiência assustadora do redentor, qualquer dor humana parece pequena. Indo

mais longe, podemos ver aqui uma estrutura que, agora num contexto cristão e com um fim em mente bastante diferente, não deixa de relembrar o processo catártico que já notámos em Boccaccio. O sofrimento do ser humano doente (que o doente identifica na imagem de São Sebastião) é seguido por um sentimento de tal forma exacerbado que, findo este, surge-nos Santo Antão, promessa de paz, felicidade e sabedoria que se pode encontrar na religião e mais concretamente na ordem dos antoninos.

Este quadro convida a um caminho semelhante em alguns aspectos ao de Boccaccio: um caminho positivo no fim do qual também é prometida uma planície cheia de beleza, ultrapassada a montanha escarpada que é a doença. Da mesma forma que nas outras imagens mencionadas, procura-se a superação da peste: é o mesmo que se procura no *Decameron*. Mas as diferenças entre a obra italiana e as pinturas referidas são óbvias: o que se promete nestas já não é a construção de uma nova ordem social, uma felicidade terrena com o ser humano como medida das coisas. Promete-se precisamente o extra-terreno alicerçado no divino, e somente a quem nele acredita.

Grande foi a contribuição de Boccaccio: tão única foi, tão marcante no seu tempo que, mesmo séculos depois, muitos havia ainda que se aproximavam mais do pensamento medieval do que este, como o prova a arte pictórica que foi sendo produzida até à época de Grunewald. Como já vimos, também Gonçalo Fernandes Trancoso, a despeito da influência da obra do autor italiano, em pensamento mais se aproximava da geração que viveu antes do autor do *Decameron*. Também Clyn desesperava: longe de pensar em criar uma nova forma de ver a sociedade, não sabia sequer se a humanidade sobreviveria. Chaucer narrou um conto em que a peste personificada não deixava escapar com vida um grupo de debochados. A história lembra, pois, uma ideia medieval de castigo divino. Já Machaut espanta-se com o horror da peste. Não encontra forma de a ela fugir. É nesta altura que se nota definitivamente o pioneirismo de um autor como Boccaccio, disposto a trazer o humano para mais próximo do humano, não esquecendo totalmente o divino, mas não

deixando de prometer aos leitores um futuro onde é possível um prazer regrado mas terreno. Boccaccio haveria de ser considerado profano, e a sua leitura desaconselhada, mas séculos depois, e uma vez que a humanidade não se extinguiu, uma das suas obras surge-nos como o retrato de uma época conturbada durante a qual foi encontrada a melhor solução possível para a resolução de um problema tão terrível: uma construção de novos valores que não deixa de lado alguns dos valores antigos.

1_ Uma vez que não tive acesso ao texto original em latim, traduzo a partir de uma versão inglesa encontrada em <http://www.york.ac.uk/teaching/history/pjpg/bruni.pdf>. Web. 15. Sept 2011

2_ Sempre que citar Boccaccio usarei a tradução de Urbano Tavares Rodrigues.

Lê-se no original:

“ Questo orrido cominciamento vi fia non altramenti che a’ camminanti una montagna aspra e erta, presso alla quale un bellissimo piano e dilettevole sia reposto, il quale tanto più viene lor piacevole quanto maggiore è stata del salire e dello smontare la gravezza. E sì come la estremità della allegrezza il dolore occupa, così le miserie da sopravvenente letizia sono terminate.”

3_ No original: “Dico adunque che già erano gli anni della fruttifera incarnazione del Figliuolo di Dio al numero pervenuti di milletrecentoquarantotto, quando nella egregia città di Fiorenza, oltre a ogn’altra italica bellissima, pervenne la mortifera pestilenza.”

4_ No original: “Ma nascevano nel cominciamento d’essa a’ maschi e alle femine parimente o nella anguinaia o sotto le ditella certe enfiature, delle quali alcune crescevano come una comunal mela, altre come uno uovo, e alcune più e alcun’ altre meno, le quali i volgari nominavan gavoccioli. E dalle due parti del corpo predette infra breve spazio cominciò il già detto gavocciolo mortifero indifferentemente in ogni parte di quello a nascere e a venire: e da questo appresso s’incominciò la qualità della predetta infermità a permutare in macchie nere o livide, le quali nelle braccia e per le cosce e in ciascuna altra parte del corpo apparivano a molti, a cui grandi e rade e a cui minute e spesse. E come il gavocciolo primieramente era stato e ancora era certissimo indizio di futura morte, così erano queste a ciascuno a cui venieno.”

5_ No original: “che, essendo gli stracci d’un povero uomo da tale infermità morto gittati nella via publica e avvenendosi a essi due porci, e quegli secondo il lor costume prima molto col grifo e poi co’ denti presigli e scossigli alle guance, in piccola ora appresso, dopo alcuno avvolgimento, come se veleno avesser preso, amenduni sopra li mal tirati stracci morti caddero in terra.”

6_ Consultar a Introdução deste trabalho.

7_ “Qualquer que fosse a elegância, a beleza e a categoria social de uma dama atingida pela doença, esta não tinha o menor escrúpulo em ser tratada por um homem, fosse ele quem fosse, novo ou velho, e de lhe mostrar sem a menor vergonha, todas as partes do seu corpo, tal como o teria feito a uma mulher” (26)

Lê-se no original:

“ Che niuna, quantunque leggiadra o bella o gentil donna fosse, infermando, non curava d’avere a’ suoi servigi uomo, egli si fosse o giovane o altro, e a lui senza alcuna vergogna ogni parte del corpo aprire non altramenti che a una femina avrebbe fatto”

8_ No original: “Quanti valorosi uomini, quante belle donne, quanti leggiadri giovani, li quali non che altri, ma Galieno, Ipocrate o Esculapio avrieno giudicati sanissimi, la mattina desinarono co’ lor parenti, compagni e amici, che poi la sera vegnente appresso nell’altro mondo cenaron con li lor passati! “

9_ A narrativa baseia-se numa lenda relativa a Guillem de Cabestany, trovador catalão cuja morte supostamente se revestiu de acontecimentos semelhantes. No século XX, Ezra Pound haveria de referir esta lenda no seu Canto IV dos *The Cantos*.

10_ Como na segunda novela do quarto dia em que um frade se faz passar pelo anjo Gabriel para conseguir os favores sexuais de uma rapariga.

11_ Como é o caso da primeira novela narrada, na qual um pecador dos mais convictos convence um confessor, na sua hora da morte, de que toda a vida foi um santo e no decurso da qual “ Boccaccio se diverte e se compadece com o protagonista; não se escandaliza porque o mundo caminha nesse sentido.” (Simoni, 2007: 36) É verdade também que o desejo sexual parece não conhecer freios nas personagens de muitas das novelas (como é o caso da, que popularizou a expressão “ meter o diabo no inferno”).

12_ Apresento uma tradução da minha autoria:

“Para Boccaccio a epidemia de 1348 é uma catástrofe “social”, por sua vez, Petrarca mostra não tem em conta nem o seu papel de punição divina nem o de subversão dos costumes. Limita-se a colocar em primeira plano a reacção de um único indivíduo ante a peste. A epidemia exterminou o mundo inteiro, mas é a sua acção na pequena esfera privada de Petrarca que lhe parece causar mais sofrimento. Os seus comentários dispersos sobre o contágio aparecem sobretudo nas suas lamentações pela morte dos amigos, pela inevitabilidade da sua ausência e pela solidão dos sobreviventes. Como se sabe, a própria Laura, com o seu belo véu mortal, será nesta circunstância arrebatada ao poeta: tal acontecimento determiná-lo-á a recolher as *sparsa fragmenta anime* no seu “livro de rimas”.”

12_ Apresento uma tradução da minha autoria:

“O que podemos fazer agora, irmão? Já tudo tentámos sem descanso. Quando procurar? Onde procurar? O tempo, diz-se, fugiu-nos entre os dedos com a esperança dos nossos amigos sepultos. Mil trezentos e quarenta e oito é o ano que nos fez ficar sós; tirou-nos os que não podem regressar, como regressariam do Mar Cáspio ou do Indo. O último repouso é irremediável, quando a morte vem, a ferida é incurável. “

14_ Dir-se-á que em Portugal o pensamento medieval permaneceu muito tempo entranhado na consciência da população. O primeiro acontecimento em território nacional que fez questionar a infalibilidade do divino foi, já em 1755, o Terramoto de Lisboa.

15_ Veja-se a sua influência no realizador Ingmar Bergman e no seu filme “ O Sétimo Selo”.

Daniel Defoe e a Peste em Londres

“ That every house visited be marked with a red cross of a foot long in the middle of the door, evident to be seen, and with these usual printed words, that is to say, “Lord, have mercy upon us”, to be set close over the same cross , there to continue until lawful opening of the same house.”¹

“A plague is a formidable enemy, and is armed with terrors that every man is not sufficiently fortified to resist or prepared to stand against”²

Daniel Defoe, *A Journal of the Plague Year*

No dia 7 de Junho de 1665, como haveria de registar no seu célebre diário³, Samuel Pepys ficou extremamente transtornado quando viu, “much against my will”, duas ou três casas em Drury Lanes marcadas com uma assustadora cruz vermelha e a sinistra inscrição “ Lord Have mercy upon us” (120). Foi, diz o próprio, o primeiro cenário deste género que teve a infelicidade de presenciar e que, decerto, se iria repetir inúmeras vezes nos meses seguintes. A perturbação de Pepys apenas se atenuou depois de ter inalado uma boa porção de tabaco⁴.

A cruz que o autor tinha visto pintada tinha um significado muito mais sinistro do que a morte de alguns indivíduos: era a própria cidade de Londres que se encontrava ameaçada. Chegando a Londres provavelmente a partir da Holanda, onde alguns casos haviam sido registados em 1664, uma feroz epidemia de peste negra haveria de deflagrar na cidade no ano em que Pepys escreveu o referido excerto do seu diário e perdurar na memória colectiva como uma das mais mortíferas que a capital inglesa alguma vez enfrentou. Como medidas preventivas foram tomadas muitas decisões não isentas de contestação: uma delas, a mais marcante, o encerramento total de todas as casas em que se registassem casos de infecção, sendo que os familiares de um doente, ainda que estivessem sãos, ficavam igualmente impossibilitados de sair, desta forma condenados a uma morte quase certa. Pintadas nestas casas estavam a cruz e a inscrição que Pepys observou e que, compreensivelmente, o abalaram tanto.

Numa época de grande perturbação social, são importantes os testemunhos directos dos que habitaram na cidade durante o período: é extremamente curioso ver até que ponto a peste pode ser ou não uma preocupação constante nas suas vidas. É aqui que ganham relevância os diários de Samuel Pepys (administrador naval na época) ou de John Evelyn⁵. Pode ver-se uma catástrofe social a ganhar dimensão pessoal, por exemplo, quando Evelyn (403) diz, no dia 28 de Agosto, que, preocupado com o crescente nível de mortalidade, enviou o resto da família para casa do irmão, em Wotton, mas decidiu permanecer na cidade contra todos os riscos, resolvido a não abandonar o seu trabalho e a não deixar de confiar em Deus.

No fim de contas, é verdade que a ocorrência da peste em Inglaterra tinha já um longo historial. Já o venerável Beda (672/673-735)⁶ referira a chegada de uma terrível pestilência durante o século VII⁷ na sua *História Eclesiástica de Inglaterra (Historia ecclesiastica gentis Anglorum)*. Sobre o flagelo de 1348 já se falou bastante, inclusive das referências à mortandade feitas por Chaucer em *Canterbury Tales*⁸. Séculos mais tarde, como refere Peter Ackroyd na sua biografia de Shakespeare (2005: 114), o autor de *Hamlet* haveria de encontrar em Londres uma atmosfera pestilenta que haveria de deixar marcas em muitas das suas peças, mesmo que não haja nenhuma referência directa a uma epidemia nas suas obras. No artigo “The Plague in Literature”, Thomas E. Keys, dá um excerto de *King Lear (Rei Lear)* como um exemplo do uso metafórico da peste:

“I Prithee, daughter, do not make me mad:
I will nor trouble thee, my child, farewell.
We’ll no more meet, no more see one another;
But yet thou art my flesh, my blood, my daughter;
Or rather a disease that’s in my flesh,
Which I needs call mine: thou art a boil: thou art a boil,
A plague-sore, na embossed carbuncle,
In my corrupted blood.” (2.4. 227)

Na época Isabelina os surtos eram frequentes: Shakespeare e os seus actores sabiam que durante o verão seria extremamente provável não poderem trabalhar na cidade devido a uma nova epidemia e ao encerramento dos teatros, muitas vezes motivados não só por questões de higiene, mas por muitos considerarem o pecaminoso mundo artístico como a verdadeira causa da peste, terrível castigo divino

num mundo onde o microcosmos individual e o macrocosmos eram vistos como uma continuidade⁹. Chegou a ser sugerido por especialistas que William Kempe, célebre actor cómico shakespeariano, foi uma das vítimas de uma violenta epidemia em 1603. A influência da peste é inegável e esta é referida directamente, se não em Shakespeare, pelo menos em Ben Johnson, na sua peça *The Alchemist*, cujo enredo tem início quando o nobre Lovewit se vê forçado a fugir de uma epidemia em Londres e a refugiar-se no campo. Com uma história tão marcante, não é de admirar que Peter Ackroyd, em *London: The Biography*, tenha referido que os incêndios e a peste sejam as forças que desde o início se ligaram à cidade (27).

É de notar, contudo, que, não obstante esta longa lista de calamidades, a peste de 1665 se mantém na imaginação popular como a mais terrível: foi uma das que originou maior número de vítimas, é a mais recente e é também aquela de que existem mais registos. Como se não bastasse, no ano seguinte, um grande incêndio haveria de deflagrar e dar mais um duro golpe numa cidade já fragilizada. Na imaginação popular o incêndio e a peste haveriam de permanecer interligados na sua capacidade destrutiva, fazendo com que cada tragédia, mesmo que analisada isoladamente, evocasse imediatamente os estragos causados pela outra.

Nenhuma das obras que retratou a peste de Londres haveria de ganhar uma importância tão grande como *A Journal of The Plague Year* de Daniel Defoe (1659-1731). Figura que se convencionou designar como o criador do romance inglês, Defoe é também o autor de *Robinson Crusoe*, *Moll Flanders* ou *Roxana*, romances em que, para o leitor mais incauto, a ficção pode parecer uma evocação de memórias reais. Escrevendo depressa e aparentemente sem um plano previamente definido, Defoe produziu um conjunto de obras cuja classificação num único género pode parecer difícil para o leitor moderno. Convém, contudo, lembrar que, na época, seria este um problema que nem sequer se levantava, pura e simplesmente porque não havia um conceito de ficção que permitisse diferenciar vários tipos de obras segundo a sua veracidade ou fidelidade ao real.

No caso de *A Journal* a questão ganha contornos ainda mais complicados: escrito em 1721, o livro é um relato contado na primeira pessoa por um tal de H.F. que esteve presente em Londres aquando da epidemia, altura em que Defoe não teria mais do

que seis anos. Anthony Burgess, numa introdução ao livro diz que “ The casual reader of [...] *A Journal of The Plague Year*, uninformed as to Daniel Defoe’s date of birth or His literary aims and methods, may be forgiven for thinking it a genuine book of memoirs” (6). A obra está, de facto, construída de forma a fazer crer ao leitor que se trata de um relato autobiográfico, de uma experiência realmente vivida pelo narrador. Qualquer um, desconhecendo as circunstâncias em que foi escrita, pode julgar que este é um livro de memórias fiável, quando a verdade é que uma boa parte da informação que Defoe usa é impossível de ser comprovada como verdadeira. Novos problemas de veracidade se levantam. Mesmo tendo dito estar decidido a pôr de lado este tipo de questões, julgo, neste caso concreto, ser pertinente abordar mesmo que rapidamente, a problemática da classificação deste relato: no fim de contas trata-se de uma das dúvidas mais levantadas pela obra.

Incluindo dados estatísticos tirados das listas de mortes semanais das paróquias da cidade e acontecimentos que o leitor facilmente toma por verdade poder-se-ia dizer ser esta uma obra de história. Mas o relato na primeira pessoa, feito por uma personagem ficcional que tantas vezes conta pormenores do que supostamente presenciou faz com que muitos não hesitem em a classificar como ficção. Como já expressei o meu ponto de vista na introdução, e apesar de acreditar ser mais correcto classificá-la como um produto híbrido entre a ficção e a história, analisarei o texto enquanto narrativa, sem me preocupar excessivamente com a veracidade dos factos. Defoe, no fim de contas, desenvolveu técnicas narrativas de criação de verosimilhança, probabilidade e credibilidade; nos romances, aplicou-as a uma história ficcional; em *A Journal*, aplicou-as a uma história que era verídica: é isso que vou ter em conta. Não me ocuparei, portanto, a especular onde Defoe foi buscar a grande quantidade de relatos que vai contando, se as suas fontes foram fidedignas ou mesmo se este H.F. não será na verdade baseado em Henry Foe, tio de Daniel, como já foi por vezes sugerido.

Desde o já distante ano de 1665, uma grande quantidade de obras referentes à peste havia sido publicada: *London’s Dreadful Visitation* (1665), *God’s Terrible Voice in the City* (1667) e *Loimologia* (1672), tratado do Dr. Nathaniel Hodges. O autor teria, portanto, uma grande quantidade de bibliografia disponível, com especial destaque

para o último dos referidos que disponibilizava uma vasta informação referente ao número de mortos e medidas tomadas para travar a doença.

Segundo Frank H. Ellis (76) os propósitos de Defoe em publicar o livro em 1721 foram dos mais oportunistas: com estes propósitos o autor ter-se-ia apressado a escrever um livro por vezes incoerente e repleto de repetições aborrecidas. Nesse ano a peste grassava em Marselha, a possível vinda de um novo surto assustava a população de Londres e, numa altura como esta, uma obra como a de Defoe venderia bastante. Em todo o caso, e independentemente do eventual mercenarismo do autor, parece transparecer da obra um genuíno sentimento de preocupação em ajudar a evitar que a cidade de Londres vivesse um momento de trauma de tamanha dimensão.

Tal como já Tucídides fizera, o narrador de *A Journal* diz logo no início pretender que o seu relato seja uma ajuda para os que no futuro tiverem de enfrentar semelhante tragédia. Assim, no meio das inúmeras histórias curtas narradas, H.D faz ouvir a sua opinião e, a crer que o objectivo de Defoe fosse de facto auxiliar a sua cidade, serão estas também as opiniões de Defoe. O narrador mostra a sua desconfiança em relação aos curandeiros que usam uma suposta magia ou arte hermética, critica os que renegam Deus em tal altura, e acima de tudo dá a sua opinião relativamente ao encerramento de casas, a mais importante das medidas tomadas.

H.D. permanece céptico em relação à verdadeira utilidade de tal medida: no fim de contas, ela apenas condenou irremediavelmente uma grande quantidade de pessoas saudáveis e originou inúmeros planos de fuga por parte de pessoas desesperadas. Num dado ponto refere a existência de poucas casas de quarentena destinadas aos doentes, mas mais tarde acaba por concluir que, tivessem estas estado preparadas e os doentes sido para lá transportados, apenas teriam espalhado ainda mais a doença, pelo que esta também não era uma medida viável. Como única vantagem do encerramento de habitações, o narrador aponta a redução do número de pessoas que, no mais extremo furor da doença, teriam corrido pela cidade num frenesim louco, assustando os transeuntes que com elas se cruzassem. Parece que o narrador vai apontando os pontos negativos e positivos desta medida, com especial desatque para os negativos, mas sem nunca apresentar uma alternativa definitiva e

viável. O objectivo parece ser querer alertar para os problemas sem apresentar uma solução para estes, o que, no fim de contas, seria impossível para uma única pessoa.

Também se aponta por diversas vezes aquele que é um dos maiores perigos da peste: a impossibilidade de saber ao certo quem está doente e quem não está, uma vez que uma pessoa infectada pode não ter consciência do facto e espalhar a doença entre os seus conhecidos sem disso saber. Com todos os avisos e opiniões dados pelo narrador, não será de espantar que o livro tivesse sido visto como um manual de sobrevivência (ou o mais próximo possível) por uma população que temia uma ameaça que se ia tornando cada vez mais provável.

A escolha de uma personagem que vai narrando os acontecimentos não deixa de ser interessante: um relato assim, mais humano, decerto conquistou a compaixão do leitor de então muito mais facilmente do que se fosse esta uma obra composta por secas referências históricas impessoais. Este narrador acaba por ser o ponto de referência do leitor, o seu guia numa Londres ameaçada, dir-se-ia o Virgílio que nos conduz aos infernos da cidade pestilenta e da qual não sai fisicamente afectado. Ele é o homem que viu o horror e sobreviveu para poder fazer um relato destinado ao comum dos mortais. Se Tucídides diz ter sido contagiado e sobrevivido, já este H.D. parece permanecer incólume durante toda a pestilência: tal facto faz com que o leitor confie nele instintivamente e certo é que logo desde o início da obra vai sendo preparado para o ver como alguém de algum modo especial e ajudado por uma força sobre-humana¹⁰. Quando as notícias sobre as primeiras vítimas de peste começam a surgir e uma boa parte da população pensa em fugir da cidade, também ao narrador se coloca esta questão de resposta difícil: H.D. tem negócios na cidade e não os quer perder¹¹. A solução surge através de um rasgo momentâneo, mas intenso, de fé: o narrador apercebe-se de que o seu Criador, se assim o quiser pode trazer-lhe a morte mesmo que fuja, e mantê-lo vivo mesmo ficando na cidade se lhe aprouver. Com um tal nível de introspecção religiosa o leitor vai-se habituando à ideia de que o narrador é um escolhido de Deus, e não estranha o facto de este sobreviver sem grandes problemas. Ao longo da obra ainda haveremos de ver H.D. arrependido por momentos da louca decisão que tomou e decidido a sair o menos possível de casa durante os

tempos¹², mas depois do que lemos sobre ele no início mantemos sempre dele a imagem de um homem de fé inabalável.

Quanto a tentar encontrar uma explicação para a epidemia, o narrador diz por várias vezes não conhecer o suficiente sobre as ciências medicinais para arriscar uma opinião. Em todo o caso, a sua desconfiança em relação a videntes, mágicos e curandeiros afins é notória. Critica os que fazem dinheiro à custa da credulidade dos simples, vendendo falsos elixires ou fórmulas mágicas como o ABRACADABRA. Atribui à doença uma causa física mesmo que não saiba ao certo qual seja, sendo mesmo possível, diz ele, que a doença se propagasse através do ar como muitos achavam. Em todo o caso, e apesar de se sentir incomodado pelo excesso de superstição, H.D. não deixa de acreditar estar realmente uma mão divina por trás da origem da doença. Dir-se-ia que atribui à doença uma causa natural mas alicerçada numa decisão divina. O texto de Defoe parece situar-se a meio caminho entre o teocentrismo medieval e o cientifismo do século XIX: encontra-se aqui um pouco dos dois. Vivendo numa época de transição de paradigmas, o autor às vezes hesita, parece não estar certo quanto a muitos pontos: se por um lado critica os que vêem na doença um castigo divino, não deixa de procurar apoio num Deus superior; se acredita que é possível travar a peste com medidas humanas, às vezes parece querer dizer que estas são ineficazes (como vimos mais atrás). A obra de Defoe é um perfeito exemplo de um ser humano apanhado a meio de um processo de descentralização do divino que ainda não se concluiu.

Para mostrar como H.D. ainda se encontrava ligado a uma força divina nada melhor do que referir um episódio que tem lugar numa taberna e que facilmente fica na memória do leitor. O narrador encontra um grupo de boémios embriagados que, no meio da maior mortandade, resolvem passar os dias num hedonismo extremo não se esquecendo de proferir grande quantidade de blasfémias. Fazem estes parte do grupo que já Tucídides e Boccaccio referiam: os que esquecem todos os valores sociais e divinos e caem no excesso sem pensar no dia de amanhã. Indignado com esta atitude, é o próprio H.D. que os recrimina e condena por suas más acções. O narrador, logo depois, diz não compreender uma atitude como aquela numa época em que a mão vingativa de Deus se encontra mais activa. Ele acredita, pois, que a peste pode ser,

entre outras coisas, um castigo divino e que a verdadeira fé num Senhor bom e poderoso pode ajudar a que a ela se sobreviva. Quando se lê que um dos boémios que bebem na taberna morre pouco tempo depois, vai-se criando no leitor, mesmo que inconscientemente, um maior respeito pela justiça divina alicerçado nas declarações do narrador.

Como já havíamos visto em Tucídides e Boccaccio, bem como noutros textos, é comum uma descrição da peste vir acompanhada da vitória do *Mythos* sobre o *Logos*. Esta ideia vai decerto ser mais realçada e mais complexa num texto deste género já que, pela primeira vez neste trabalho, não estamos a lidar com o excerto de um texto maior, mas sim com uma obra toda ela dedicada ao tema da peste.

Onde mais facilmente se detecta a vitória do irracional é na mais fácil propensão à credice, da qual já falámos, e nos estilos de vida dissolutos adoptados pelos boémios como os do episódio da taberna. Detecta-se também no surgimento do medo, do receio que um ser humano tem de se aproximar de outro. Segundo diziam alguns, o lado pior de um ser humano vinha ao de cima quando este estava infectado. Um doente, dizia-se, corria pelas ruas da cidade num ataque de fúria com o objectivo de contagiar o maior número possível de pessoas. Aparentemente, um homem chegou a beijar transeuntes só dizendo depois que tinha a temida doença. Histórias deste género excitavam a imaginação popular e espalhavam o terror, se bem que o narrador não pareça dar-lhes muito crédito. Talvez ainda crente na bondade humana prefere atribuir os poucos casos que sabe serem reais a um estado de extrema irracionalidade e não a uma maldade consciente.

A vitória do *Mythos* sobre o *Logos*, a ruptura com a vida comum da cidade de Londres, o desabar das estruturas sociais, revelam-se em Defoe de uma forma nunca antes descrita¹³: em vez de numa multidão confusa e transtornada é no silêncio excessivo que se nota o quanto a cidade mudou. Apologista do estilo de vida moderno e fervilhante das grandes cidades, Defoe não teria melhor maneira de evidenciar as consequências da peste do que referir a ausência de pessoas nas ruas, a ausência do ruído que, num meio urbano, faz parte da vida de todos os dias. Desde o início da doença, a população, refugiada no campo ou nas suas habitações, quase desaparece dos espaços públicos, fazendo de Londres algo próximo de uma cidade fantasma.

Também revelador de um estado de desorganização é a forma como, tantas vezes cruelmente, se lida com o encerramento de casas e, em prol de um colectivo ameaçado, se secundariza o individual. Em consequência desta crueldade ou do puro interesse são muitos os guardas de casas que se deixam subornar ou simplesmente se descuidam. Muitos são também os retidos que, no meio do seu desespero, recorrem a medidas pouco ortodoxas para poderem escapar. Chegam mesmo a ser referidos casos de guardas e enfermeiras que trataram os doentes com tal crueldade e falta de cuidados que merecem ser apelidados de homicidas, casos que, mais uma vez, H.F. acredita não serem muitos.

Para além disto, a quantidade de crimes cometidos era consideravelmente maior: proporcionados por um estado de audácia e indiferença por parte dos que o cometem e uma igual indiferença (ou simplesmente uma maior capacidade de perdão) por parte dos que os sofrem. A facilidade com que, por exemplo, os roubos são cometidos é narrada num episódio contado pelo próprio narrador como se tivesse acontecido com ele mesmo. Ao passar perto de casa do irmão, que, como sabemos, não está presente, H.F. vê um grande grupo de pessoas a dispor de um conjunto de chapéus que o seu familiar guardava com fins comerciais. A princípio surpreso por tal acontecimento, o próprio narrador admite que algumas das pessoas que vê não têm, de todo, o aspecto de ladrões. Iguamente surpreendidas pelas repreensões deste, as pessoas presentes dizem, de facto, nada estarem a roubar, tendo encontrado as portas da casa abertas. Movido pela compaixão que desponta em tempos de crise e (o que é admitido sem hipocrisias) pelo receio de se aproximar demasiado de pessoas de cuja saúde ele nada pode saber ao certo, H.F. prefere deixar estas pessoas partir, mas não sem antes lhes ter censurado tal conduta numa época em que a morte e o julgamento poderiam estar tão próximos. Assim se vêm as consequências sociais da peste: as pessoas honestas tornam-se criminosas sem consciência do crime que cometem, é a própria cidade que falha na sua função de demarcar concretamente os limites do que se deve ou não fazer. E a atitude do narrador é também reveladora: em tempos como este, poucos se preocupariam em ser verdadeiramente rigorosos nos castigos e perdoam com facilidade.

De igual modo se vêm as consequências negativas da peste no recrudescimento da actividade comercial. Numa Londres em ascensão enquanto potência comercial, esta era fundamental para o seu desenvolvimento e tal facto era particularmente percebido e celebrado por Defoe, homem do seu tempo, educado para perceber o quão importantes são as relações de compra e venda num mundo urbano contemporâneo. Devido ao medo do contágio, as exportações de Inglaterra vieram a diminuir durante uns tempos. No fim de contas, outros países recebiam que, do mesmo modo que a peste chegou a Londres da Holanda, chegasse agora à sua terra natal. Este foi, sem dúvida, um dos acontecimentos que mais notoriamente afectou a capital de Inglaterra.

Contudo, julgo que em nenhum outro ponto se vê melhor a desordem social do que na interrupção do ciclo de vida e morte, nascimentos e óbitos, sobretudo nos pontos em que este ciclo se reveste de características sociais. São referidas historias de mães infectadas pela doença, que contagiam inadvertidamente os seus recém-nascidos e nalguns casos o oposto. Algumas há que morrem antes mesmo de terem dado à luz, com o filho ainda no ventre. Mais grave ainda do que tudo isto: algumas mães, tomadas de loucura, chegavam a pôr termo à vida dos filhos com as suas próprias mãos. Quanto aos funerais, se é que assim se lhes pode chamar, limitam-se ao lançamento de cadáveres numa vala comum onde, privados mesmo dos últimos serviços religiosos, os seus nomes vão acabar por cair no esquecimento. O ciclo de nascimentos e mortes, correctamente transposto em regras socialmente aceites e cumpridas, conhece aqui uma interrupção que, por si só, evidencia o estado da cidade: se os rituais associados ao nascimento e morte não podem ser devidamente realizados também o não poderá ser tudo o resto. Da mesma forma que, séculos mais tarde, em “The Waste Land”, T.S. Eliot colocaria um cenário de interrupção nos ciclos de vida e morte alicerçado num pano de fundo que é a cidade de Londres em colapso, também o relato de Defoe parece, à primeira vista, ser um relato pessimista em que a cidade de Londres se vê sem saída. O sofrimento e o pessimismo aparentemente evidentes na obra surgem, em toda a sua força, na inscrição encontrada num portão no campo, feita por alguém que tinha acabado de ver morrer o companheiro:

O mIsErY!
We boTH ShaLL Dye,
WoE, WoE.¹⁴(165)

Tal epitáfio é revelador do estado de espírito que vigorava no ano de 1665; a morte era quase uma certeza, o sofrimento ainda o era mais.

Falando em sofrimento, convém comentar agora o *Pathos* presente nesta obra. Como em Tucídides e Boccaccio, decerto este não deixará de se evidenciar na escrita de Defoe: vai agora procurar saber-se se esta obra tem alguma característica que faça encontrar algo de semelhante ao *Pathos* da guerra ou do amor. Lembre-se que este acontecimento traumático que foi a epidemia do ano de 1665 foi imediatamente seguido, um ano depois, por um incêndio de dimensões catastróficas. Como refere Paula Backscheider em *Daniel Defoe: Ambition & Innovation*, os dois acontecimentos ficaram de tal forma interligados no (in)consciente da população que:

“The initial images of the plague are those of the behavior of fire; the plague flickers, darts into flame, fades, flickers, and slowly spreads. The plague is described in fire images such as 'raging'. The portents noticed by the people are the same before both events, H.F. says; both 'defy' all remedies, and people react in similar ways_ some run, some pray, some plunder.”(139)

O fogo estava de tal maneira vivo na mente das pessoas que Defoe achou fazer todo o sentido colocar personagens a gritar “fire” quando vitimadas pela peste e pôr na boca de John (uma das poucas personagens que surge identificada) as palavras: “ must go out of my house if it is on fire”, comparando assim a sua situação à de quem é vítima de um incêndio.

Tal como a guerra se interligava com o sofrimento causado pela peste em Tucídides, tal como em Boccaccio os males do amor parecem ser semelhantes aos da peste, também aqui surge uma ligação, inclusivamente através do vocabulário usado, com o Grande Incêndio de 1666. Não se pode, contudo, pensar-se em falar de um *Pathos* do incêndio: as referências à catástrofe são, regra geral, subreptícias e só muito poucas vezes ao longo da obra surge algum passo que remeta directamente para esta calamidade. Não se trata de um acontecimento que se desenrola ao mesmo tempo

que a peste como a guerra, ou um tema que será exaustivamente abordado, como o amor no conjunto de novelas italianas.

Já no seu artigo “ Defoe and the Disordered City”, Maximillian E. Novak sublinha o quanto o narrador procura dar destaque aos sofrimentos vividos pelos habitantes da cidade, e, mais concretamente, os mais desfavorecidos. No fim de contas, “it was a London from which the rich had fled, and H.F. must be the first fictional writer whose sympathies embrace even the swarming poor of the city” (241). Assim, uma boa parte das histórias referidas por Defoe são protagonizadas por membros das classes mais baixas, por gente sem propriedades, às vezes sem trabalho e reduzidos à mendicidade. É aqui que o autor se distingue, então, de outros escritores como Samuel Pepys que, não obstante o seu mal-estar inicial acaba, ao fazer um balanço, por concluir que 1655 foi um dos anos mais felizes da sua vida, esquecendo, assim, o sofrimento por que tantas pessoas desfavorecidas estavam a passar nesse mesmo momento (cf. Novak: 243). H.F. não só não esquece o seu sofrimento como apoia as medidas tomadas pelo Lord Mayor e pelas pessoas abastadas mais caridosas com o intuito de dar dinheiro e trabalho a quem dele precisa. No fim de contas, Defoe toma em conta o que dissera Nathaniel Hodges décadas antes: “ It came by some to be called the *Poors Plague*” (qtd in Novak:241). Membro da burguesia, é natural que o autor desse menos destaque a pessoas da aristocracia¹⁵, a classe social a que pertencia Pepys, e uma maior importância aos da sua classe e aos que se encontravam abaixo dela: os mais necessitados de todos.

Conjecturo a possibilidade de ligar o *Pathos* da peste com o *Pathos* da pobreza. É certo que os sofrimentos da peste se misturam com os sofrimentos causados pela pobreza e, de certa maneira, agrava-os. Mas, como já se disse, em *A Journal*, a classe burguesa desempenha um papel quase tão grande como o das pessoas mais pobres: as inúmeras histórias contadas ora podem referir um pobre vagabundo que vive nas ruas, ora uma abastada família de comerciantes. No fim de contas, este *Pathos* da pobreza, apesar de existir, não é o que prevalece portanto. Mais do que uma classe social, é toda a cidade de Londres quem verdadeiramente sofre.

Começa-se então a perceber onde *A Journal* quer verdadeiramente chegar: sendo um verdadeiro amante dos meios urbanos e das possibilidades que estes traziam

(inexistentes num meio rural) é natural que Defoe desse um lugar de destaque à própria cidade de Londres; é como se esta fosse uma personagem (e diga-se, a principal) e as várias histórias referidas não são mais do que vivências de um colectivo que só ganha sentido quando visto como sendo um constituinte da cidade. Muitas personagens são referidas sem que qualquer descrição ou característica delas seja apresentada, sobre muitas é apenas mencionada a sua profissão (ou seja, a sua função no meio do colectivo): conhecemos a história de um homem que, infectado pela peste, entra na casa de um amigo correndo o risco de infectar toda uma família; a história de um doente que, enlouquecido, foge do quarto onde está enclausurado e se atira a nadar freneticamente no rio Tamisa, estranhamente acabando por sobreviver; a história de um criado que, buscando o solvimento de uma dívida, encontra o devedor a poucos minutos da morte. Estas histórias são dadas como exemplo das muitas que vemos serem narradas ao longo das páginas de Defoe e cuja enumeração mais exaustiva seria inútil.

Estamos, pois, perante uma descrição em que os indivíduos só ganham importância pela sua inserção num colectivo urbano. O seu sofrimento é parte do sofrimento da cidade. Esta é que é a verdadeira vítima da peste, o silêncio que se espalha pelas ruas de Londres não é mais do que um indício do estado moribundo deste ser vivo (pois estamos perante uma personificação). Uma nova ideia de *Pathos* vem à mente: estamos perante o *Pathos* da cidade, o sofrimento que só nos surge como fazendo sentido na sua dimensão de trauma colectivo, o sofrimento de um conjunto de pessoas que, inserindo-se na cidade de Londres, fazem parte e dão vida a uma entidade capaz de ser igualmente afectada. Apesar de alguns dos textos anteriores preferirem o colectivo ao individual, a verdade é que nenhum deles chegou a criar uma construção da cidade nos moldes em que Defoe o faz, tornando o meio urbano praticamente num ser vivo.

Julgo ser pertinente, contudo, questionar até que ponto é que algumas personagens não saíam um pouco da multidão e se evidenciarão como indivíduos. Questionar se porventura haverá aqui algum *Pathos* individual; se, mesmo fazendo parte de um colectivo, algumas das personagens ganham destaque suficiente para se falar num sofrimento pessoal.

É referido o nome de John Hayward que, numa dada altura, trabalhou como cocheiro e que viu um pobre habitante da cidade ser colocado ainda vivo no carro que transporta os mortos para o local de enterro, levantando-se depois e saindo como se nada fosse. Contudo, não é apenas por se referir um nome que uma personagem ganha uma verdadeira individualidade. No fim de contas, este John Hayward é referido apenas na sua função de cocheiro, o lugar que ocupa na cidade, e como testemunha de um dado acontecimento, no fim de contas fazendo parte de um conjunto de espectadores de acontecimentos que a cidade proporciona, como o é o próprio narrador.

Falando deste narrador, vemos como ele, regra geral, não é mais do que um mero espectador, um receptáculo de sensações urbanas ou, menos individualizado ainda, um mero relatador de histórias que ouviu a terceiros. A sua importância por vezes reduz-se à de um visualizador ou de um ouvinte como quando escreve:

“I wish I could repeat the very sound that I heard from some poor dying creatures when in the height of their agonies and distress, and that I could make him that reads this hear, as I imagine I now hear them, for the sound seems still to ring in my ears”.¹⁶ (120).

Pouco sabemos sobre ele, além da sua profissão, das referências à família e de algumas opiniões que manifesta (que não serão mais do que as do próprio Defoe como já ficou dito). Ainda assim, o seu sofrimento individual também acaba por, ainda que por momentos, abalar o leitor: trata-se do momento, já comentado, em que este duvida seriamente sobre o destino a tomar, fugir ou ficar na cidade, e acaba por escolher confiar na sua fé. Individualizam-se por momentos as suas hesitações, os seus receios, o leitor sente-se mais próximo dele. Mas convém lembrar que cedo H.F. se remete para a sua função de observador e narrador distante, por vezes invisível, e que, por isso mesmo, ainda restam dúvidas sobre até que ponto este momento na narração pode ser considerado um exemplo de *Pathos* individual.

Num dado momento, H.F., arrisca um passeio pelas periferias da cidade onde encontra um pobre homem que, estando todos os membros da família contagiados, vive refugiado num barco ao mesmo tempo que tenta arranjar o mínimo de dinheiro indispensável à sobrevivência dos seus entes queridos. O narrador fica a tal ponto comovido com a história deste que decide ajudá-lo com todo o dinheiro que tiver

consigo. Perante tal acção de caridade o seu beneficiário não consegue arranjar palavras de agradecimento e o próprio H.F. diz estar certo ter sido aquele o dinheiro mais bem empregue em toda a sua vida. Trata-se de uma história aqui colocada para mostrar como, mesmo no meio de tanta calamidade, ainda se consegue encontrar lugar para algumas boas acções e que a compaixão nunca morre verdadeiramente. Por momentos, um ser humano é-nos apresentado como individualizado da multidão, a sua história conta-a ele ao próprio narrador e, por isso, o leitor sente o seu *Pathos* de uma forma mais próxima, mais humana se quisermos. Mas a verdade é que nunca esquecemos que esta personagem faz parte de uma multidão, de um colectivo que o ultrapassa e que a sua história, no fundo, é semelhante a muitas outras que neste preciso momento ocorrem na cidade. Não se trata, portanto, de uma verdadeira individualização de uma personagem. Para se ser mais correcto, falar-se-ia de um *Pathos* individual que se insere, sempre, num *Pathos* colectivo. No fim de contas, é isto que ocorre sempre que, no meio de referências a inúmeros casos cujas personagens permanecem anónimas, uma delas surge um pouco destacada da população de Londres, sem todavia ganhar uma verdadeira individualidade fora da turba urbana. O individual funciona apenas sinedoquicamente como parte de um todo.

Existe outro momento no romance em que personagens concretas surgem mencionadas: refiro-me à história de John, seu irmão e seu amigo de que agora se vai brevemente falar. Três personagens surgem destacadas mas de novo sem uma verdadeira individualidade. Do pouco que sabemos sobre elas o que mais interessa é a sua profissão que, graças às competências nestas adquiridas, os irá a ajudar a sobreviver. O narrador diz não saber, nem lhe interessar particularmente, o facto de a história ser verdadeira ou não: ela é contada de modo a servir de exemplo e mostrar o que fazer a quem se vir em semelhantes circunstâncias. Trata-se de uma parábola secular.

Quando a peste assola a cidade de Londres, John e Thomas, dois irmãos preocupados com a sua sobrevivência, chegam à conclusão de que a única maneira de salvarem as vidas é sair do espaço urbano. Com a ajuda de Richard, um amigo, reunindo tudo o que precisam, põe-se a caminho. Chegados ao campo, acabam por estabelecer relações cordiais com um grupo de pessoas que, concluem, estão na

mesma situação que eles. Mais tarde, travam relações bem menos amistosas com a população de aldeias que, por medo, não queria permitir a sua passagem. Não recorrendo a violência, John e os amigos têm, contudo, de recorrer à ameaça. O grupo sobrevive assim durante uns tempos e, findo o auge da peste na cidade, regressam a Londres e nunca mais deles ouvimos falar.

Trata-se de uma história que vale pelo exemplo que dá, um manual de sobrevivência em tempos de ruptura num meio urbano, cuja catástrofe leva à necessidade da fuga. Ao invés de promover um exílio idílico no campo, como Boccaccio, para Defoe o meio rural acaba por ser um local de refugio temporal ao qual se recorre apenas quando estritamente necessário. Longe de uma cidade, os nossos heróis aprendem a construir algo que se aparenta o mais possível à vida urbana: aprendem a sobreviver com os utensílios que têm, arranjam aliados e inimigos como nos primórdios da história das cidades. Findo o período traumático as personagens regressam à cidade que, crê Defoe, é onde elas pertencem. Trata-se esta de uma história que funciona como uma guia, não como um veículo de emoções, pelo que não existe aqui um *Pathos*.

Regresso agora em jeito de conclusão, ao tema da vitória do *Mythos* sobre o *Logos* e ao suposto pessimismo presente na obra. Muito se tem escrito sobre esta obra de Defoe que tem por fundo a cidade de Londres num tempo traumático. Que o relato pareça em muitos pontos pessimista e chocante é mais do que compreensível: qualquer relato de uma epidemia, minimamente realista, terá que referir mortes inúmeras e situações macabras. O que verdadeiramente importa é reflectir sobre a impressão final que Londres nos deixa. Como apologista que era dos meios urbanos modernos, o autor dificilmente nos deixaria um relato verdadeiramente negro e pessimista sobre Londres.

A morte, o silêncio nas ruas de Londres parece ser uma coisa transitória, à qual há uma esperança de sobreviver, notória desde o início quando H.F. se apoia na sua fé em Deus. Ao longo do período de peste, a desorganização social nunca chega a ser tão grande que nunca se façam os enterros (mesmo que de uma forma pouco habitual), e, como refere o narrador, sempre que um corpo já sem vida caía na praça do mercado não seria preciso esperar muito tempo até este ser levado. Defoe exalta as

capacidades de união e sobrevivência do meio urbano, mesmo em períodos como este. A vitória do *Mythos* sobre o *Logos* não é completa nesta obra. O que podia ser interpretado como um relato de acontecimentos macabros e sem esperança pode ser, afinal, visto como uma ode às potencialidades da cidade de Londres, sempre pronta a renascer das cinzas, e cujo lado melhor e mais humano sobressai nos piores momentos: como quando se refere que, atingido o auge da peste e estando tanta gente á espera de morte certa, já ninguém receia juntar-se a uma multidão numa igreja, misturando-se com pessoas cuja crença religiosa ainda há algum tempo seria motivo de querelas.

Nos últimos parágrafos da obra, H.F. diz o que tem a dizer sobre a regeneração da cidade de Londres. As multidões regressam, o silêncio e o medo desaparecem, muitos dos que se portaram indignamente durante a epidemia podem agora ser punidos, os médicos que fugiram da cidade vêm agora a sua reputação manchada. A cidade reconstrói-se do seu trauma e como ponto negativo destaque-se, contudo, o receio manifestado pelo narrador de que a população depressa esqueça, ingrata, o temor a Deus que lhes fora incutido. Em todo o caso, a ideia que prevalece é a de uma fé nas capacidades regenerativas da cidade, um optimismo que ajuda a explicar porque foi tão difícil encontrar uma categoria de *Pathos* nesta obra: apesar de ele existir, o objectivo principal é que ele seja suplantado. Difere Defoe de Tucídides ou Boccaccio: no autor grego à cidade, apanhada a meio de uma guerra, não são dadas hipóteses de reconstrução; em Boccaccio esta reconstrução é feita fora da cidade; aqui é a própria cidade que se reconstrói a si mesma, voltando a ser o que era antes da peste para o melhor e para o pior: o único ambiente em que Defoe apreciava viver, uma grande cidade cheia de vida e movimento.

O final do livro é de esperança na sobrevivência e de fé em deus. Contrastando com a inscrição que servia de epitáfio a uma vítima da peste que foi mostrada atrás, surgem os versos finais atribuídos a H.F. :

A dreadful plague in London was
In the year sixty-five,
Which swept an hundred thousand souls
Away: Yet I alive. ¹⁷(255)

1_ Acrescento uma tradução da minha autoria:

“Que cada casa contaminada seja marcada com uma cruz vermelha, do tamanho de um pé, no meio da porta, facilmente visível, e com as seguintes palavras pintadas na referida cruz: “ Senhor, tem piedade de nós”, que se manterão até à abertura da casa com autorização legal.”

2_ Na tradução:

“A peste é um inimigo formidável, armado com terrores a que um homem não está suficientemente preparado para resistir ou lutar.

3_ Um dos mais célebres diários da literatura inglesa. Nele existe também referências ao Grande Incêndio de 1666 e suas catastróficas consequências.

4_ Convém lembrar que, numa época em que nada se podia saber ao certo sobre uma epidemia, muitos acreditavam na capacidade preventiva do tabaco.

5_ John Evelyn, escritor, sempre teve a fama do seu diário eclipsada pelo de Pepys, apesar de este último só ter sido publicado sete anos depois do seu, já em 1825.

6_ Beda, monge de célebre erudição, é conhecido por ser um dos pioneiros da historiografia inglesa.

7_ Ver J. R. Maddicott, “Plague in Seventh-Century England”.

8_ Consultar o capítulo “Boccaccio e a Peste Negra”.

9_ Consultar o capítulo “Boccaccio e a Peste Negra”.

10_ Esta é uma das estratégias usadas por Defoe para dar credibilidade à sua história: valer-se de um narrador fiável.

11_ Note-se que na vida real esta foi a questão também colocada a John Evelyn.

12_ São momentos de dúvida passageira. Logo a seguir vemo-lo novamente a percorrer a cidade no seu papel de *Flâneur*.

13_ Pelo menos nos autores que temos vindo a referir.

14_ Na tradução:

“Ó Miséria!

Ambos morreremos,

Dor, dor.”

15_ Há até uma crítica contida à aristocracia que fugiu da cidade e deixou o Lord Mayor, um burguês, a tomar conta da cidade.

16_ Na tradução:

“Gostaria de poder repetir os sons exactos que ouvi de alguns pobres moribundos quando no auge da sua dor e agonia, e de poder fazer o leitor ouvir, como agora ouço ao imaginá-lo, de tal a maneira o som se repercute nos meus ouvidos”.

17_Na Tradução:

“Uma terrível peste em Londres esteve
 No ano de sessenta e cinco,
Que levou cem mil almas
 Contudo, eu vivo.”

Considerações finais sobre a Peste

“Car il savait ce que cette foule en joie ignorait, et qu'on peut lire dans les livres, que le bacille de la peste ne meurt ni ne disparaît jamais, qu'il peut rester pendant des dizaines d'années endormi dans les meubles et le linge, qu'il attend patiemment dans les chambres, les caves, les malles, les mouchoirs et les paperasses, et que, peut-être, le jour viendrait où, pour le malheur et l'enseignement des hommes, la peste réveillerait ses rats et les enverrait mourir dans une cité heureuse.”

“ Porque ele sabia o que esta multidão eufórica ignorava e que se podia ler nos livros: o bacilo da peste não morre nem desaparece nunca, pode ficar dezenas de anos adormecido nos móveis e na roupa, espera pacientemente nos quartos, nas caves, nas malas, nos lenços e na papelada. E sabia que viria talvez o dia em que, para desgraça e ensinamento dos homens, a peste acordaria os seus ratos e os mandaria morrer numa cidade feliz.”

Albert Camus, *A Peste*

O filme chama-se *Nosferatu: Phantom Der Nacht*, realizado em 1979 por Werner Herzog. Num dos seus momentos mais marcantes, vemos a heroína, Lucy Harker, caminhando pelas ruas de uma pequena cidade alemã assolada por um mortífero surto de peste, trazido pelos ratos que acompanham o temível vampiro interpretado por Klaus Kinski. No seu momento de desespero, Lucy depara-se com um grupo de pessoas celebrando um banquete sumptuoso com vestes e grinaldas que lembrariam os idílios de um *Decameron*, ao mesmo tempo que uma sinistra multidão de ratos percorre a mesa do repasto, sem que ninguém se pareça incomodar com isso. Um dos banqueteadores levanta-se e convida Lucy a participar: todos os que se sentam naquele mesa contraíram a peste e, num gesto de hedonismo desesperado, procuram

apenas retirar um pouco de prazer dos escassos momentos de vida que ainda lhes restam, já não se importando minimamente com a presença dos roedores. Recusando o convite, Lucy afasta-se desesperando cada vez mais.

Já no filme original de 1922, o clássico mudo de Murnau *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, os ratos e a peste surgiam como aliados do vampiro (então interpretado por Max Schreck) na batalha do Bem contra o Mal, no fundo o verdadeiro tema do filme (ou, se se preferir, a batalha entre Luz e Trevas, ou ainda, levando mais longe a interpretação, a batalha entre o *Logos* e o *Mythos*¹). O *remake* dá um destaque ainda maior ao motivo da peste.

De facto, a cena descrita é um dos mais perfeitos exemplos da representação do tema da ligação entre a vida e a morte que ameaça: os mais suculentos frutos, os mais belos manjares surgem ao lado dos ratos portadores da peste e, mais ainda, de uma fila de caixões que talvez só esperasse a morte dos convivas. E, ao contrário do original de Murnau, a vitória da Luz sobre as Trevas não é certa: Lucy dá a vida para que Van Helsing possa matar o maléfico conde Drácula, mas entretanto já o seu noivo Jonathan Harker, transformado em vampiro, se prepara para continuar a ajudar a propagação da peste.

Poderia à partida ser estranho que a peste fosse ainda usada nas artes e na literatura num mundo contemporâneo em que a ameaça de uma epidemia de dimensões como as narradas em Boccaccio parece não ser mais do que um terror infundado, um produto de pesadelos irracionais. No artigo "The City and the Plague in the Age of Enlightenment" Daniel Gordon nota, não sem um certo espanto, que uma tradição de romances sobre a peste floresceu em França só depois daquele que foi o último grande surto de peste negra na Europa (a peste de Marselha de 1721). Tal facto, no fim de contas, não é tão estranho assim: como já foi abordado na introdução, e sem grande necessidade de analisar a fundo a questão, numa época de melhores condições sanitárias e médicas, em que o medo de uma epidemia parece mais remoto, é mais plausível que o público encontre prazer na fruição de uma obra de arte que mostra um perigo que dificilmente virá a enfrentar. Contudo, e tal como já foi dito também, esta fruição não deixa de ser acompanhada por um medo real, mesmo que

inconsciente, de vir a ter de se enfrentar a ruptura social (mesmo que por outras razões que não a peste) , de se enfrentar, mais uma vez, a vitória do *Mythos* sobre o *Logos*.

Não foi por acaso que, em 1947, Albert Camus, influenciado ainda pela referida tradição de romances sobre a peste, publicou a sua grande alegoria absurdista sobre a condição humana, o romance *A Peste (La Peste)*. É certo que a peste aqui funciona como uma grande metáfora, não é a referência a um acontecimento real ou que pretende passar por tal. Em todo o caso, o simples facto de Camus ter escolhido uma catástrofe deste género para tão profunda análise da existência humana demonstra o quão pertinente esta continua a ser na mente contemporânea, o que justifica completamente uma breve análise da obra.

Na pequena cidade de Oran, a vida decorre normalmente e pessoas como o esclarecido Bernard Rieux (médico que, no final da obra, se descobre ser o narrador) fazem o seu trabalho como sempre até que, inexplicavelmente, uma multidão de ratos mortos é encontrada na rua. Pouco tempo depois, surgem os primeiros casos de uma doença que o Dr. Rieux não tarda em identificar como sendo a peste bubónica. No início, ao invés de ataques de pânico, a população refugia-se no quotidiano, na vida a que está habituada, para fortalecer a ideia de que num mundo tão ordenado jamais poderá vir ter lugar a derrocada social que é a vitória do *Mythos*. Quando a calamidade se torna por demais evidente fecham-se as portas da cidade, e é proibida a entrada ou saída de pessoas. A separação é insuportável para os que têm familiares fora da cidade: o próprio Dr Rieux havia visto a sua mulher partir para ser internada num sanatório. Raymond Rambert é um jornalista que, apanhado de surpresa numa visita à cidade, se vê obrigado a partilhar a sorte dos seus habitantes apesar de, inicialmente, ter arriscado algumas tentativas de fuga. Mas escapar da peste é impossível, todos estão sujeitos a ela em Oran.

A peste é, pois, causadora de separação, de distância entre os seres humanos. Se, como diria Sartre², o homem está condenado à solidão, a permanecer um enigma fechado e distante mesmo para os seres mais próximos de si, vemos aqui o primeiro exemplo da tragédia do ser humano alegoricamente representada através da narrativa

da pestilência. Esta não é mais do que uma metáfora da “doença” que é ser-se humano, eternamente em angústia, eternamente à procura de cura, eternamente só e eternamente livre de tentar fugir da sua situação mesmo quando tudo impossibilite a fuga.

Ao longo da obra, vamos conhecendo novas personagens, novas situações: alguns preferem refugiar-se no hedonismo inconsequente, outros desesperam profundamente. Por sua vez, o Dr. Castel trabalha incansavelmente para descobrir um antídoto, infelizmente sempre ineficaz. Joseph Grand nunca desiste de escrever um romance cuja primeira frase vai remodelando continuamente, continuando o seu projecto mesmo com o deflagrar da peste. Já Cottard, uma das personagens mais interessantes da obra, não só parece esquecer o seu sofrimento inexplicável e anterior à peste (chegara a tentar suicidar-se), como pela primeira vez na vida parece uma pessoa feliz, afável e sociável. No fundo, deseja secretamente que a peste nunca acabe. Cottard é como os seres humanos que, vítimas de uma angústia incompreensível, deixam de sentir a sua solidão quando esta mesma angústia é partilhada por todos. Cottard, na realidade, beneficia com a peste.

O padre Paneloux não perde a fé em Deus mesmo num momento como este, num dos seus sermões exalta os pecadores a arrependem-se dos seus pecados e a não perderem a esperança no salvador. O discurso deste homem de fé contrapõe-se ao horror sentido por Rieux quando assiste à morte do filho bebé do Sr. Othon. Trata-se de uma cena particularmente difícil, carregada de um *Pathos* mais forte do que os encontrados em qualquer outra obra analisada, uma vez que o sofrimento é colocado numa criatura tão inocente como uma criança extremamente pequena. Para o médico, qualquer possibilidade de crença num criador bondoso e protector cai definitivamente por terra depois de ter assistido a cena tão horripilante. Vemos como a epidemia pode levar a conclusões éticas e religiosas tão diferentes como o ateísmo de um homem de ciência e a crença de um homem de fé³.

Note-se como, pegando no relato de uma epidemia se apresentam um conjunto de possíveis reacções que espelham os caminhos que o ser humano pode escolher para enfrentar o absurdo da sua existência: a fé, a incredulidade, a esperança, a

felicidade, o pessimismo, a procura de solução, a aceitação resignada desta mesma condição cujo fim é sempre a morte. A peste é uma desculpa, um ponto de partida para mostrar as reacções de um conjunto de pessoas que, de uma maneira ou de outra, parecem incentivar o leitor a tirar as suas próprias conclusões. Se quisermos apontar o *Pathos* que aqui vemos, dir-se-ia ser este o *Pathos* da condição humana, o mais arrebatador de todos. Também o mais pessimista, pois na conclusão da obra (ver epígrafe), enquanto toda a cidade festeja ingenuamente o fim da epidemia, surge-nos a voz clarividente do Dr Rieux, fazendo saber ao leitor que a ameaça da peste nunca cessaria totalmente e que o bacilo da doença talvez estivesse à espera da próxima oportunidade para voltar a surgir. Com isto, lembramo-nos que essa mesma condição humana, de que a peste é a metáfora, não muda: as nossas dúvidas e receios permanecerão os mesmos enquanto a ameaça dessa peste metafórica não desaparecer. Quando a epidemia não está presente, podemos procurar refúgio no quotidiano e tentar esquecer que a doença existe. Mas quando ela chega, com todo o sofrimento que traz uma situação-limite, não se pode ignorá-la; chega a altura extrema em que a capacidade do ser humano é testada e se revela a verdadeira natureza deste: o seu potencial para o bem e para o mal.

Antes de passar a considerações finais será útil dar uma panorâmica geral de outras representações de epidemias feitas nos últimos duzentos anos, período de tempo no qual a peste negra já não foi um problema grave mas no qual ocorreram inúmeras outras doenças como a cólera. Por exemplo, Alessandro Manzoni, escritor italiano, é o autor de *Os Noivos (I Promessi Sposi)*. Sendo uma narrativa histórica passada em Milão no século XVII, mas escrita no século XIX, o relato da epidemia que assolou a cidade em 1630 não é uma alegoria, mas a narração de um acontecimento verídico cujas fontes históricas se encontram nos escritos de Ripamonti. Escrita na perspectiva de alguém que, dados os avanços científicos do seu século, dispõe de uma análise privilegiada, a obra condena o excesso de superstição e as negligências inconscientemente cometidas, como foi o caso de uma procissão com o fim de apaziguar a peste, ajudando no fim de contas a propagar a doença. A superstição é, sobretudo, condenada numa obra autónoma de Manzoni, *A História da Coluna Infame (Storia della Colonna Infame)*, que relata como, devido a uma suspeita de

envolvimento em artes mágicas que deram início à epidemia, várias pessoas foram sujeitas às torturas da Inquisição, acabando por ser executadas. Mais uma vez, as fontes de Manzoni são os escritos de Giuseppe Ripamonti, autor de *De peste Mediolani quae fuit anno 1630*.

Falando no seu papel na narrativa propriamente dita, a peste vai permitir que Renzo, o protagonista injustamente exilado da sua cidade natal, a esta regresse na esperança de reencontrar Lucia, a mulher com quem deseja casar. Tendo contraído a doença e sobrevivido, Renzo passeia-se à vontade pelo meio de ruas infectadas, tomando contacto com os marginais que se aproveitam da peste para cometerem acções menos honestas. Tal como Cottard, tal como estes marginais, Renzo vê a peste trazer-lhe novas oportunidades de felicidade, o caminho para um final feliz, do mesmo modo que, no reverso da medalha, em *The Water Margin*⁴, a epidemia havia levado a um final infeliz para as personagens envolvidas na história. Renzo encontra Lucia no Lazaretto atingida pela doença mas à beira da recuperação total, enquanto que Don Rodrigo, o vilão da história que havia separado os noivos egoisticamente, não consegue sobreviver. É como se uma justiça divina, que não é totalmente excluída pela perspectiva científica, como já acontecera em Defoe, fizesse sentir a sua mão sobre as personagens, recompensando os bons e castigando os maus. Poder-se-ia dizer que a epidemia é aqui, tal como no *Decameron*, uma catarse que dá lugar à felicidade, se bem que aqui esta não se concretize num conjunto de banquetes hedonistas num ambiente idílico. No fim de contas, a banalidade do dia-a-dia fará com que Renzo duvide da beleza de Lucia, que anteriormente não punha em causa. Trata-se em todo o caso de um final feliz para as personagens, sem grandes rasgos de sentimentalismo. O *Pathos* e a desordem são também momentâneos e levam a um novo estado de coisas: se não social pelo menos para as personagens principais.

Por vezes, vê-se, pois, a peste a ser retratada já não tanto como um *Pathos* em si (mesmo que este esteja sempre presente), mas desempenhando uma função no desenvolvimento da narrativa, permitindo dar lugar a novos acontecimentos, oferecendo novas possibilidades às personagens. Igualmente em *The Painted Veil* de Somerset Maugham, um médico que se sabe atraindo pela mulher parte com esta para uma aldeia isolada, foco de uma epidemia de cólera, onde a morte é quase certa,

como forma de vingança. No final do romance é ele quem acaba por ser vítima da doença. A epidemia pode servir para que um autor tire conclusões sociais, religiosas ou políticas: no seu livro de viagens *Eothen*, publicado em 1844, Alexander Kinglake descreve uma peste que vítima a cidade do Cairo, à qual a população reage com um fatalismo tipicamente muçulmano, vivendo a vida regularmente, confiando nos desígnios do criador, quaisquer que eles sejam. O autor deixa-se influenciar um pouco por este ponto de vista mas, no fundo do seu pensamento, permanece a ideia de que este comportamento é um resquício de uma mentalidade bárbara, e que a superioridade de uma nação europeia se denota no modo mais realista como esta reagiria.

A peste pode assumir o papel de representação de um estado de espírito ou pensamento de uma personagem ou mesmo de um determinado lugar. Vejamos o que se passou com a cólera: avançando pela Europa a uma velocidade preocupante, a doença foi provavelmente a mais perigosa do século XIX. Contagando multidões sem que se soubesse como, portadora de suores, vômitos e diarreias que eram muitas vezes mortais, a sua passagem por Paris foi extremamente violenta. O poeta alemão Heinrich Heine haveria de recordar a sua estadia na capital francesa nesta época: “There is a stony stillness as of death in every face. For many evenings very few people were seen on the Boulevards, and they hurried along with hands or handkerchiefs held over their faces. The theatres are as if perished and passed away.”⁵

Em *Morte em Veneza (Der Tod in Venedig)* o escritor Gustav von Aschenbach passa férias na cidade italiana quando esta é atacada por um surto da doença, mas o protagonista não pensa em sair: concebera uma atracção irresistível e inexplicável por um jovem polaco que julga chamar-se Tadzio. Disposto a persegui-lo silenciosamente, o escritor mergulhara num estado de decadência irracional, de sentimento exagerado que reprimira durante o resto da sua vida. E a cólera acaba por tornar-se uma metáfora do seu estado de espírito doentio, da mesma forma que vamos ganhando consciência que, metaforicamente, é a própria cidade de Veneza que também está doente, como a Londres de Defoe, com o seu ar pestífero e as suas ruas cada vez mais vazias. É também um *Pathos* da cidade o que aqui se vê, só que desta vez (ao contrário de Defoe), também individualizado no sofrimento do protagonista. No final da novela

(pois é de uma novela que se trata), Aschenbach morre, provavelmente vítima da doença, enquanto contempla Tadzio. Décadas mais tarde, Gabriel Garcia Marquez, no seu *Amor em Tempos de Cólera* (*El Amor en los Tiempos del Cólera*), haveria também de comparar a doença ao estado de alma do protagonista Florentino Ariza, durante toda a vida apaixonado pela mesma mulher: de certa forma o amor é descrito como uma doença e as semelhanças com o *Decameron* são notórias. Eis que surge de novo o *Pathos* do amor.

Já a varíola surge no romance *Nana* de Emile Zola como a doença que vitima a personagem principal⁶. No romance de Zola, a prostituta Nana, Anne Coupeau, definha num quarto de hotel com o rosto desfigurado, enquanto os antigos amigos que se vão atrevendo a entrar no quarto lembram a sua beleza de outrora. Nas ruas de Paris uma multidão furiosa clama pela guerra contra Berlim (a mesma que haveria de pôr fim ao Segundo Império de Napoleão III), gritando: “ A Bismarck! A Berlim!”. Pela descrição dir-se-ia que a população está também tomada de uma febre, de uma doença de que o caso de Nana é só um exemplo. A própria cidade de Paris está doente e a sua beleza de outros tempos, como a da personagem, está prestes a ter um fim. Eis o *Pathos* da cidade e o *Pathos* da guerra a surgir pela primeira vez juntos.

Percorrer assim, tão à pressa, exemplos na literatura tão diversos na estética e na época pode parecer despropositado, mas lembre-se que apenas se procurou fazer um rápido levantamento de textos que abordem o tema da peste e ver até que ponto se encontram neles as mesmas características que nos principais textos abordados: em todas as descrições há um *Pathos*, mesmo que, por exemplo em *Os Noivos*, este seja ultrapassado; em todos há a desordem, mesmo que esta seja apenas individual (como nas personagens de Garcia Marquez) ou também colectivo (como em Zola).

No trabalho que levei a cabo, ambicioso para a sua pequena dimensão, percorri centenas de anos de literatura, arriscando, por diversas vezes, a que o resultado fosse demasiado superficial ou que perdesse um fio condutor que me guiasse por épocas tão diferentes e textos dos mais díspares, que são o resultado de um determinado contexto e que, por conseguinte, pode ser perigoso comparar. Mas prossegui no meu estudo, decidido a descobrir semelhanças e diferenças em obras tão diferentes,

determinado a debruçar-me apenas sobre a construção de narrativas de peste, e não sobre a veracidade dos factos.

Estudei a importância do *Pathos*, do que é suposto emocionar, despertar a compaixão do leitor. No fim de contas, num relato onde sofrimentos de ordem física e psicológica são esperados, é totalmente natural que a função de perturbar o leitor esteja presente. O *Pathos* desperta-se sobretudo ao nível da descrição da dor física, dos corpos doentes, como os descrevem Tucídides e Boccaccio sucintamente mas com grande impacto. Mesmo no *Pathos* da existência humana, de Camus, no qual a peste é uma alegoria, vemos a descrição dos sofrimentos finais de um bebé que não podem deixar de chocar quem a lê.

Para além deste sofrimento físico, existe o sofrimento social: assistir à derrocada de uma civilização, ao *Mythos* vencendo o *Logos*. Descobre-se, finalmente, uma relação entre os três conceitos usados: quanto maior a desordem, a vitória do *Mythos*, maior o *Pathos* presente. Em Tucídides, o *Pathos* é avassalador: a peste é uma componente do *Pathos* da guerra, guerra essa que durou décadas e fez a desordem social durar muito para além do fim da peste. Em Boccaccio a derrota do *Logos* é momentânea, depressa se constrói uma nova ordem: por conseguinte, mais do que de um *Pathos*, falamos aqui de uma Catarse. Em Defoe, a vitória do *Mythos* nunca é completa, a cidade consegue manter o mínimo de ordem e funcionamento: daí vem a menor importância do *Pathos* e a dificuldade que tivemos em classificá-lo como se fez com os outros dois autores.

Tucídides narra uma epidemia finda a qual a cidade não pode retomar a ordem pretendida: a guerra continua. Boccaccio narra uma epidemia que dá origem a um novo estado de coisas, a uma nova ordem (na obra e na vida real). Defoe pretende que a ordem estabelecida não seja interrompida ao avisar sobre a peste de Marselha, relatando uma epidemia anterior. As diferenças entre o propósito de cada obra são notórias.

E no fundo, se o público moderno sente alguma fascínio pelas narrativas de epidemias, é um fascínio em que, mesmo que momentaneamente, o medo da desordem, do fim da vida habitual, se mistura com um *Pathos* irreal, porque a peste é, como já foi dito, uma realidade agora mais distante. Em todo o caso, é normal que se tema a vitória do *Mythos*, que se tema o momento em que “Darkness and Decay and the Red Death held illimitable dominion over all.”

1_ Curioso como no filme existe, lembrando Boccaccio, uma ligação entre a desordem do amor e a desordem da peste. Apaixonado, o terrível vampiro perde o bom senso e deixa-se apanhar pela aurora cujos primeiros raios o vitimam. O Conde Orlock, portador de peste, morre levando a mão ao peito: lembrando que foi o coração (metáfora do amor) o culpado pela sua perda, do mesmo modo que a doença fora culpada pela morte dos habitantes da pacata cidade a que o ser maléfico chegara.

2_ Leia-se Sartre e note-se o pessimismo angustiante da sua filosofia de liberdade e responsabilidade.

3_ Embora num romance totalmente diferente deste, já Machado de Assis havia escrito, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, um pequeno capítulo no qual uma epidemia de febre amarela dá lugar a duas conclusões tão diferentes por parte do protagonista e do seu amigo Quincas Borcas. Ao primeiro resta o desespero, o pessimismo e a incredulidade no carácter verdadeiramente feroz da doença: “doeu-me um pouco a cegueira da epidemia que, matando à direita e à esquerda, levou também uma jovem dama [...] não cheguei a entender a necessidade da epidemia.” (p.217). Já o amigo faz uma leitura totalmente diferente que se coaduna com a sua filosofia de vida, próxima do estoicismo clássico: “Quincas Borcas, porém, explicou-me que as epidemias eram úteis à espécie [...] fez-me notar que, por mais horrendo que fosse o espectáculo, havia uma vantagem de muito peso: a sobrevivência do maior número” (218; Ch. CXXVI).

4_ Consultar a introdução da tese.

5_ Consultar <http://www.lindahines.net/blog/?p=281>. Web. 15 Sept 2011

6_ O Poeta Verlaine haverá de escrever sobre a epidemia: “As pessoas da minha idade lembrar-se-ão que essa epidemia grassava então em Paris, e deveria persistir até à guerra [a guerra de 1870 com a Prússia] e à comuna”. (94)

Bibliografia:

Ackroyd, Peter. *London : the Biography*. London: Vintage, 2001.

Ackroyd, Peter. *Shakespeare: A Biografia*. Trans. Telma Costa. Lisboa: Teorema, 2005.

Alberts, Robert C. et al. *Desastres Que Mudaram O Mundo*. Lisboa: Selecções Do Reader's Digest, 1989. 80-83.

Alcibes, Philip. *Dread*. New York: Public Affairs, 2009. Print.

Allison, June. "Pericles' Policy and the Plague." *Zeitschrift für Alte Geschichte*, Vol. 32, No. 1 (1st Qtr., 1983), pp. 14-23

Ariès, Phillipe. *Sobre a História Da Morte No Ocidente Desde a Idade Média*. Trans. Pedro Jordão. Lisboa: Teorema, 1975.

Assis, Machado De. *Memórias Póstumas De Brás Cubas*. Porto: Lello & Irmão, 1984.

Backscheider, Paula R. *Daniel Defoe: Ambition & Innovation*. Lexington, Ky: UP of Kentucky, 1986.

Blickman, D. R. "The Role of the Plague In Iliad." Review. *Classique Antiquité* (1987): 1-10.

Boccaccio, Giovanni. *Decameron*. Trans. Urbano Tavares Rodrigues. Lisboa: Relógio D'água, 2006.

Boccaccio, Giovanni. *Decameron*. Torino : Einaudi, 1999.

Bronte, Charlotte. *Jane Eyre*. Ware [Hertfordshire]: Wordsworth Editions, 1992. Print.

Burgess, Anthony. Introduction. *A Journal of the Plague Year*. London: Penguin, 1966. 6-20.

Camus, Albert. *A Peste*. Lisboa: Livros Do Brasil.

Camus, Albert. *La Peste*. Paris: Les Éditions Gallimard, 1947.

Chaucer, Geoffrey. *The Canterbury Tales*. London: J.M.Dent, 1958.

Clare, R. "Chiron, Melampus and Tisiphone: Myth and Meaning in Virgil's Plague of Noricum." *HERMATHENA* 158 (1995): 95-108.

Commager, H. S. "Lucretius' Interpretation of the Plague." *Harvard Studies in Classical Philology* 62 (1957): 105-18.

Cotterell, Arthur, and Rachel Storm, eds. *The Ultimate Enciclopeida of Mythology*. London: Hermes House, 2006.

Coughanowr, E. "The Plague in Livy and Thucydides." *L' Antiquité Classique* LIV (1985): 152-58.

Craik, E. M. "Thucydides on the Plague: Physiology of Flux and Fixation." *Classical Quaterly* 51.1 (1984): 102-08.

Davies, Douglas J. "A Peste." *História Da Morte*. Trans. Maria Augusta Júdice. Lisboa: Teorema, 2009. 189-90.

Defoe, Daniel. *A Journal of the Plague Year*. London: Penguin, 1966.

Dols, Michael. "Plague in Early Islamic History." *Journal of the American Oriental Society* 1st ser. 5 (1968): 174-84.

Dostoeievski, Fiodor. *Os Demónios*. Lisboa: Relógio D' Água, 2010.

- Duby, Georges. *A Europa Na Idade Média*. Trans. Maria Assunção Santos. Lisboa: Teorema, 1989.
- Duby, Georges. *A Idade Média, Uma Idade Do Homem*. Trans. Maria Assunção Santos. Lisboa: Teorema, 1988.
- Ellis, Frank H. "REVIEW ARTICLE DEFOE'S JOURNAL OF THE PLAGUE YEAR." *The Review of English Studies* 15 (1991): 76-82.
- Evelyn, John. *The Diary*. Ed. William Bray. Vol. 1. London: Dent, 1930. Favier, Jean.
- Favier, Jean. "Marasmo E Perturbações." *De Marco Polo a Cristóvão Colombo 1250-*
of English Studies 15 (1991): 76-82.
- Foley, Barbara. *Telling the Truth*. London: Cornell UP, 1986.
- Gordon, Daniel. "The City and the Plague in the Age of Enlightenment." *Yale French Studies* 92 (1997): 67-87.
- Homero. *Ilíada*. Trans. Frederico Lourenço. Lisboa: Livros Cotovia, 2003.
- Jonson, Ben. *The Alchemist*. London: & C Black, 1983.
- Kinglake, A. W. *Eothen*. London: Longmans, Green And, 1935.
- Lesky, Albin. "Tucídides." *História Da Literatura Grega*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1995. 486-514.
- Levenstein, Jesica. "Out of Bounds: Passion and the Plague in Boccaccio's Decameron." *Italica* (1976): 313-35.
- Lopes, Fernão. *D. João I*. Vol. XXI. Matosinhos: QN, 2004. Print. História De Portugal.

- Lucrécio. *De La Nature*. Trans. Alfred Ernout. Paris: Les Belles Letres, 1948.
- Lynch, Patricia Ann, and Jeremy Roberts. *African Mythology A to Z*. Infobase, 2010.
- Machaut, Guillaume De. *Le Livre Du Voir Dit : (Le Dit Véridique)*. Paris: Librairie Générale Française, 1999.
- Machaut, Guillaume De. *Oeuvres*. Genève: Slatkine Reprints, 1977.
- Maddicott, J. R. "Plague in Seventh-Century England." *Oxford University Press and The Past and Present Society* 156 (1997): 6-156.
- Mann, Thomas. *Morte Em Veneza*. Trans. Sara Seruya. Porto: Público Comunicação Social, 2002.
- Manzoni, Alessandro, Trans. José Colaço Barreiros. *História Da Coluna Infame*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1991.
- Manzoni, Alessandro. *I Promessi Sposi*. Firenze: Vallecchi, 1942.
- Marquez, Gabriel Garcia. *O Amor Nos Tempos De Cólera*. Trans. Margarida Santiago. Lisboa: Assírio & Alvim, 1991.
- Maugham, W. Somerset. *The Painted Veil*. London: William Heinemann, 1935. Print.
- Morgan, T. E. "Plague Or Poetry? Thucydides on the Epidemic at Athens." *Transactions of the American Philological Association* 124 (1994): 197-209.
- Mumford, Lewis. *The City in History*. New York: 1981, MJF Books.
- Novak, Maximillian E. "Defoe and the Disordered City." *PMLA* March 92.2 (1977): 241-52.

- Ovídio. *Metamorfoses*. Trans. Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Livros Cotovia, 2007.
- Pacaut, Marcel. "A Idade Média Até Ao Final so Século XIII." *A Europa, Das Origens Ao Começo Do Século XIV*. Trans. Álvaro Salema. Vol. 1. Lisboa: Europa-América, 1980. 229-78. História Geral Da Europa.
- Palma-Ferreira, João. Preface. *Contos E Histórias De Proveito Exemplo*. By Gonçalo Fernandes Trancoso. Lisboa: Imprensa Nacional_Casa Da Moeda, 1974.
- Pater, Walter. *Marius, The Epicurean*. London: Macmillan, 1927.
- Pepys, Samuel. *The Diary*. Vol. VI. London: Harper Collins, 1971.
- Pereira, Maria Helena Da Rocha, comp. *Hélade*. Porto: Edições Asa, 2003.
- Petrarca, Francesco. *Le Familiari : [libri I-XI]*. Urbino: Argalia, 1974.
- Plutarco. *Life of Pericles*. Bristol: Bedminster, 1987.
- Poe, Edgar Allan. "The Masque of Red Death." *The Complete Illustrated Works*. London: Bounty, 2004. 757-63.
- Poe, Edgar Allan, and João Costa. "A Máscara Da Morte Vermelha." *Outros Contos Fantásticos*. Lisboa: Guimarães Editora, 2003. 85-93.
- Poole, J.C.F., and A.J. Holladay. "Thucydides and the Plague of Athens." *Classical Quarterly* (1979): 282-300.
- Porter, Katherine Anne. *Pale Horse, Pale Rider, Three Short Novels*. New York: Harcourt Brace and Company, 1939.

- Procópio. Trans. H. B. Dewing. London: London S. Heinemann, 1914.
- Reckert, Stephen. "O Signo Da Cidade." *O Imaginário Da Cidade*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989, 1989. 9-28.
- Rodrigues, Urbano Tavares, and Boccaccio. "Prefácio." Introduction. *Decameron*. Lisboa: Relógio D'água, 2006. 9-12.
- Rubincam, Catherin. "Thucydides and Defoe: Two Plague Narratives." *International Journal of the Classical Tradition* 11 (2004): 194-212.
- Russell, Josiah C. "That Earlier Plague." *Demography* 1st ser. 5 (1968): 174-84.
- Shi Nai'an. *Outlaws of the Marsh*. Beijing: Foreign Languages, 1980.
- Sófocles. *Édipo Rei*. Trans. Agostinho Da Silva. Lisboa: Inquérito, 1990.
- Stover, T. J. "Placata Posse Omnia Mente Tueri: "Demythologizing" the Plague in Lucretius." *LATOMUS* 58.1 (1999): 69-76.
- Trancoso, Gonçalo Fernandes. "Contos E Histórias De Proveito Exemplo." Lisboa: Imprensa Nacional_Casa Da Moeda, 1974. 222-24.
- Tucídides. *História Da Guerra Do Peloponeso*. Trans. David Martelo. Lisboa: Edições Silabo, 2008.
- Verlaine, Paul. *Confissões*. Lisboa: Relógio D'água, 1994.
- Virgílio. *Geórgicas*. Trans. Agostinho Da Silva. *Obras De Virgílio*. Lisboa: Temas E Debates, 1999.

Zavarzadeh, Mas'ud. *The Mythopoeic Reality*. University of Illinois, 1976.

Zola, Emile. *Nana*. Trans. Carlos Loures. Lisboa: Europa-América, 1973. 300-12.

BIBLIOGRAFIA ONLINE:

"John Clyn." *Wikipedia*. Web. <http://en.wikipedia.org/wiki/John_Clyn>.

Keys, Thomas E. "The Plague in Literature." Web.

<<http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC194297/> Web. 16 Sept. 2011

Pires, Francisco Murai. *Tucídides E a Peste*. Diss. Universidade De São

Paulo. [Http://contextohistorico.blog.terra.com.br/files/2009/12/a-pestetucidides-e-nosferatu.pdf](http://contextohistorico.blog.terra.com.br/files/2009/12/a-pestetucidides-e-nosferatu.pdf). Web. 16 Sept. 2011.

Simoni, Karine. "De Peste E Literatura: Imagens Do Decameron De Giovanni

Boccaccio." *Anuário De Literatura* 2007: 31-

40. [Www.periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/download/5447/4882](http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/download/5447/4882).

Web. 16 Sept. 2011.

Sófocles. *Οΐδίπους ἐπὶ Κολωνῶν*. Web. <http://el.wikisource.org/wiki/Οΐδίπους_ἐπὶ_Κολωνῶν>.

Tucídides. *ΘΟΥΚΥΔΙΔΟΥ ΙΣΤΟΡΙΩΝ*. Web.

<http://el.wikisource.org/wiki/Ιστορία_του_Πελοποννησιακού_Πολέμου/B>.

Tufano, Ilaria. "Boccaccio, Petrarca E I Cronisti: Immagini Della Peste."

1996. [Http://www DISP.let.uniroma1.it/fileservices/filesDISP/TUFANO.XP.pdf](http://www DISP.let.uniroma1.it/fileservices/filesDISP/TUFANO.XP.pdf). Web. 16

Sept. 2011.

FILMOGRAFIA:

Nosferatu, Eine Symphonie Des Grauens. Dir. Friedrich Murnau. 1922.

Nosferatu: Phantom Der Nacht. Dir. Werner Herzog. 1979.

Anexos



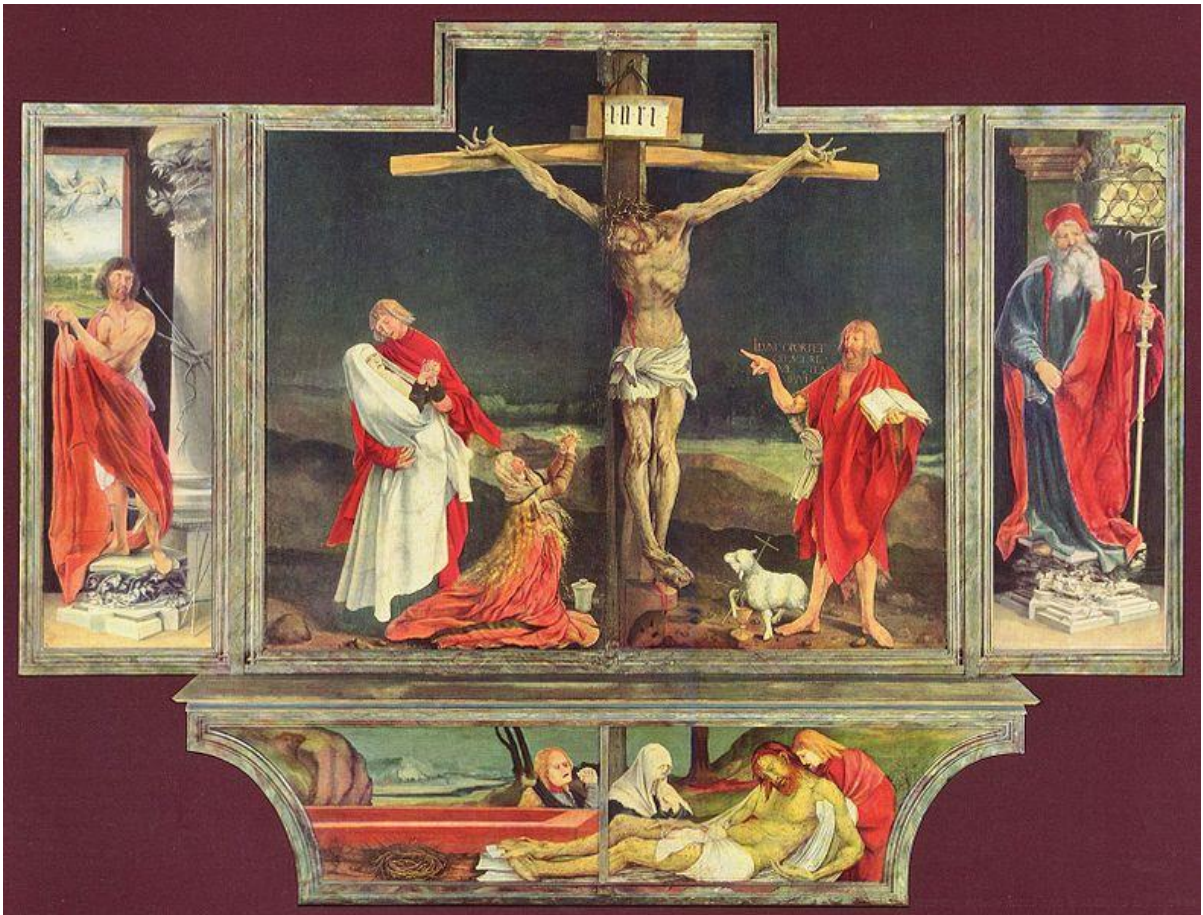
Anexo 1_ *Martirio di San Sebastiano* de Sandro Botticelli



Anexo 2_ São Roque intercedendo junto da Virgem.



Anexo 3_ Nossa Senhora da Mesericórdia protegendo Perúgia.



Anexo 4_ *Isenheim Altarpiece* de Mathias Grunewald