

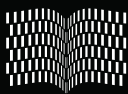


Rodrigo de Lemos

ENQUANTO O MUNDO SE DESFAZ:

Ler *A peste*, de Albert Camus,
em tempo de quarentena




Editora da
UFCSPA



ENQUANTO O MUNDO SE DESFAZ:

Ler *A peste*, de Albert Camus,
em tempo de quarentena

**Universidade Federal de Ciências
da Saúde de Porto Alegre**

Reitora

Lucia Campos Pellanda

Vice-reitora

Jenifer Saffi

**Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e
Assuntos Estudantis (PROEXT)**

Mônica Maria Celestina de Oliveira

EDITORA DA UFCSPA

Diretora

Ana Carolina da Costa e Fonseca

Vice-diretora

Ana Rachel Salgado

Conselho Editorial

Alberto Antônio Rasia Filho
Ana Carolina da Costa e Fonseca
Ana Luíza Pires de Freitas
Ana Rachel Salgado
Caroline Tozzi Reppold
Cláudia de Souza Libânio
Iago Gonçalves Ferreira
Márcia Vignoli-Silva
Paulo Guilherme Markus Lopes
Rodrigo de Oliveira Lemos

Revisão

Ana Carolina da Costa e Fonseca
Yuli Souza Carvalho

Diagramação e Capa

Eduardo Coimbra Farias (ASCOM/UFCSPA)

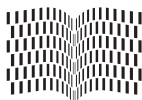
Imagem de Capa

Doctors in Manchuria wearing protective equipment
to defend against pneumonic plague (Anonymous,
Public Domain - *Pictorial History of 1913*)

Rodrigo de Lemos

ENQUANTO O MUNDO SE DESFAZ:

Ler *A peste*, de Albert Camus,
em tempo de quarentena



Editora da
UFCSPA

Porto Alegre
2021

É permitida a reprodução sem fins lucrativos apenas do texto escrito desta obra, parcial ou total, desde que citada a fonte ou sítio da Internet onde pode ser encontrada (www.ufcspa.edu.br/editora).

O presente livro foi avaliado e recomendado para publicação por pareceristas e aprovado pelo Conselho Editorial da Editora da UFCSPA para publicação.



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

L557e Lemos, Rodrigo de

Enquanto o mundo se desfaz : ler A peste, de Albert Camus, em tempo de quarentena [recurso eletrônico] / Rodrigo de Lemos. — Porto Alegre: Ed. da UFCSPA, 2021.

Recurso on-line (143 p.)

(Humanidades e Ciência)

Modo de acesso: <http://www.ufcspa.edu.br/index.php/editora/obras-publicadas>

ISBN 978-65-87950-46-4

1. Literatura brasileira. 2. Ensaio. 3. Camus, Albert (1913-1960). I. Título. II. Série.

CDD 869.4

CDU 821.134.3(81)-4

APRESENTAÇÃO DA COLEÇÃO “HUMANIDADES E CIÊNCIA”

A coleção “Humanidades e Ciência”, da Editora da UFCSPA, publica, de modo acessível, livros sobre temas, obras e autores importantes na área das Humanidades, em diálogo com a Ciência. Tais publicações dirigem-se a um público amplo, abarcando estudantes e professores de diversos níveis de ensino a leitores que, com ou sem formação acadêmica específica, procuram reflexões sobre temas que são tratados por disciplinas como Literatura, História, Filosofia, Ciências Sociais ou Artes, dotados de um impacto profundo na vida coletiva e individual.

Para tanto, a coleção disponibiliza livros gratuitamente, em formato digital, no *site* da Universidade Federal de Ciências da Saúde de Porto Alegre. É uma maneira de a UFCSPA, por meio de sua Editora, exercer responsabilidade social, partilhando frutos de trajetórias acadêmicas e intelectuais de professores, de pesquisadores e de estudantes atuantes nela ou em outras instituições de ensino superior. Também é uma forma de a academia contribuir para o fortalecimento do debate público, em um tempo e em uma sociedade como os nossos, em que temas de Humanidades são evocados, constantemente e com toda sorte de fins, na arena pública, no que se impõe, portanto, a necessidade da difusão do conhecimento relevante, responsável e seriamente refletido.

Ana Carolina da Costa e Fonseca

Gabriel Geller Xavier

Rodrigo de Oliveira Lemos

AGRADECIMENTOS

Este livro não teria vindo a lume, não fosse o convite e o desvelo da professora de Filosofia da UFCSPA, Ana Carolina da Costa e Fonseca, que dirige a editora dessa universidade de forma incansável e entusiasmada, bem como a ação do Conselho Editorial, que aceitou esta publicação, e Olívia Barros, que lhe prestou todo o suporte. Devo também lembrar o professor de Literatura da UFRGS, Sergius Gonzaga, que, na qualidade de coordenador de Literatura e de Humanidades na Secretaria de Cultura da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, organizou, em junho de 2020, uma palestra comigo no projeto Universidade Aberta sobre *A peste*, contribuindo ao estudo, à divulgação e à discussão do livro de Camus em um contexto conflagrado, em que a narrativa sobre a peste ganha insuspeitadas ressonâncias

políticas. Uma menção especial merecem os fundadores do *site Estado da Arte* (revista virtual hospedada no *site* do jornal *O Estado de São Paulo*), Eduardo Wolf e Marcelo Consentino, assim como o editor Gilberto Morbach, que sediaram uma *live* comigo, conduzida com generosidade e brilhantismo por Gilberto Morbach, em julho de 2020, enquanto a pandemia ceifava um número crescente de vítimas e o cenário político se tensionava, o que permitiu comentarmos as relações entre revolta e absurdo, entre Sartre e Camus e, acima de tudo, sobre esse clássico da literatura moderna que é *A peste* e nosso tempo turbulento. Além disso, devo citar a equipe de administração da UFCSPA, pelo apoio à Editora, permitindo a redação e a divulgação de trabalhos como o que o leitor tem em mãos, e em especial a ex-reitora Miriam da Costa Oliveira, pela acolhida à Editora e às Humanidades em uma universidade especializada em saúde. Também expresso reconhecimento ao Laboratório de Análises Narrativas (LABAN - UFCSPA), na pessoa da coordenadora, a professora de Literatura Luciana Boose Pinheiro, e dos colegas desse grupo de pesquisa, por haverem contribuído à discussão e ao enriquecimento deste trabalho em disciplinas e em reuniões científicas, bem como à professora de Italiano da UFCSPA, Ana Boff de Godoy, que trabalhou comigo sobre a representação das pestes nas literaturas europeias (francesa e italiana). Finalmente, numa nota pessoal, agradeço ao João Pedro Signori, com quem

partilhei a peste e os dias da peste, e a paciência de meus pais, irmãos, familiares e amigos, quanto aos quais a prudência e o afeto ditaram o resguardo e a separação.

*A queste piagge
venga colui che d'esaltar con lode
il nostro stato ha in uso, e vegga quanto
è il gener nostro in cura
all'amante natura. E la possanza
qui con giusta misura
anco estimar potrà dell'uman seme,
cui la dura nutrice, ov'ei men teme,
con lieve moto in un momento annulla
in parte, e può con moti
poco men lievi ancor subitamente
annichilare in tutto.*

Giacomo Leopardi,
La ginestra o il fiore del deserto

*Chaque génération, sans doute, se croit vouée
à refaire le monde. La mienne sait pourtant qu'elle ne
le refèra pas. Mais sa tâche est peut-être plus grande.
Elle consiste à empêcher que le monde se défasse.*

Albert Camus,
Discours de Suède

SUMÁRIO

Apresentação da coleção.....	5
Agradecimentos.....	7
Recomeçar: refazer o mundo - <i>apresentação, por Eduardo Wolf</i>	15
Nota do autor	19
A peste volta à cidade	21
Uma crônica sobre o ano da peste	29
A atonia do tempo.....	43
Orã, cidade sitiada.....	51
O demônio da alegoria	67
Nosso arquidesastre.....	91
A peste como metáfora.....	109
Referências.....	129
Posfácio, <i>por Gilberto Morbach</i>	139

APRESENTAÇÃO

RECOMEÇAR: REFAZER O MUNDO

Eduardo Wolf

Professor de Filosofia na UnB

Fundador do Estado da Arte

Sob o gelo fino que fragilmente cobre as frias águas do lago da vida humana, jazem, por certo, formas de vida que desertaram de nossa experiência comum, tornadas impossíveis que foram pelos atropelos do progresso, pelas irrupções de bestialidades mortíferas ou pelo reles e metódico mecanismo de passagem do tempo que tudo rege – as águas, a vida, o gelo, nós, esta metáfora. Dentre as formas que eu muito gostaria de ver preservadas está a do intelectual humanista, capaz de formar-se

e de outros tantos formar em diálogo largo e fundo com uma letora de saberes; dono de navegação segura em mares variados; assíduo na intervenção nos assuntos públicos. *Enquanto o Mundo se Desfaz – ler A peste, de Albert Camus, em tempo de quarentena*, livro de Rodrigo de Lemos do qual extraio a metáfora desse “lago de gelo” de nossas existências, é produto de uma tal forma de vida, e a mim, confesso, serve-me de boa prova da necessidade de preservação dessa experiência vital.

Fosse esta obra um exercício de análise literária e filosófica do potente livro de Albert Camus publicado em 1947, *A peste*, e sua publicação já seria mais que bem-vinda. A sensibilidade de Rodrigo de Lemos na empresa do entendimento do objeto estético e literário é conhecida de todos os que já o leram e é o que dita o andamento de cada momento – cada seção, cada capítulo deste livro – da leitura que Lemos compartilha conosco. É assim que as informações históricas sobre a cidade palco da obra camusiana, Orã, vêm de par com as análises sutis da construção dos personagens do romance; que o conceito de absurdo em Camus, arredo e indomável em sua complexidade filosófica e existencial, comparece com justeza esclarecedora, tanto quanto a polêmica com Roland Barthes em torno da suposta evasão da História na obra – para a qual Camus tem resposta firme, de cuja compreensão amplificada nosso autor dá fartas provas.

Tudo isso seria a usual tarefa do exímio crítico e teórico da literatura que Rodrigo de Lemos, bem o sabemos, o é de há muito. *Enquanto o Mundo se Desfaz*, contudo, é mais que isto: é aquela intervenção nos assuntos da *polis* – os assuntos públicos no sentido mais nobre do termo – a que me referi desde o início, pois que arma uma leitura da alegoria camusiana e de sua filosofia mais alargada sob a rubrica de nossos “arquidesastres”, nos quais estão inscritos males que de muito ultrapassam o imediatismo das reações ao contexto específico da pandemia de Covid-19 – contexto da escritura desta obra –, ainda que assimilando-a e iluminando os desafios que ela soube lançar-nos à face com bruteza: nossa demasiada fragilidade, como a daquele gelo de que falamos; nossa relação com a natureza; e, não menos relevante, nossa consciência acerca de nossas instituições políticas, nomeadamente o que chamamos de democracia, e nosso dever sisífico, que inscreve em nós o “arquidesastre” fundante, de recomeçar o mundo sempre.

É só o que o impede de se desfazer de todo. E Rodrigo de Lemos fez aqui sua parte.

NOTA DO AUTOR

Redigido durante a voragem da pandemia, este ensaio não poderia deixar de carregar suas marcas e as limitações de um tempo louco. Eu me encontrava em severo isolamento quando o escrevi. Dispunha de uma edição francesa de La peste, aquela que está discriminada entre as referências, mas não de uma tradução brasileira. Desejava introduzir citações em língua portuguesa para me comunicar diretamente com o leitor; por isso, recorri à recente edição da Record, em versão digital; naqueles meses, lembremos, vigoravam restrições e recomendações rigorosas sobre a transmissão do coronavírus pelos objetos – afinal, como o Dr. Rieux descobre ao fim da narrativa, o agente da peste se esconde por muito tempo nas roupas e na papelada, e todas as encomendas, suspeitávamos, podiam ser veículos de enfermidade. Mesmo depois de as orientações quanto

à chamada contaminação por superfícies se tornarem menos estritas, optei por manter a versão digital como referência principal, malgrado a inconveniente ausência de numeração de páginas (compensada, é bem verdade, pela facilidade dos mecanismos de busca nos leitores digitais...); eis uma maneira de conservar vestígios do contexto em um ensaio que talvez não existisse em um cenário menos conturbado. A referência dessa edição brasileira de A peste (2017a) está elencada na bibliografia e não é assinalada a cada citação no corpo do texto. Todas as citações oriundas de outros escritos de Camus ou de outros autores são, por outro lado, acompanhadas de referências.

A PESTE VOLTA À CIDADE

O desastre coletivo projetou o nome de Albert Camus de volta ao primeiro plano da atualidade literária. É uma atribuição dos autores clássicos esta, a de formar uma espécie de repositório em que a humanidade, ferida ou eufórica, vem buscar formas e fórmulas para festejar suas esperanças ou lamentar as calamidades que a acometem. A história de *A peste*, de Camus, é chamada agora a ocupar essa posição. Como não lembrar, no momento que é o nosso, esse relato sombrio e angustiante de uma *cidade em uma longa quarentena, sitiada de dentro, por um inimigo interior*, ou seja, pela difusão de uma enfermidade arrasadora, que acena à sociedade dos homens com a imagem da morte e da mortalidade?

Vemo-nos confrontados à nossa condição fundamental, e isso não apenas porque também nos golpeia uma catástrofe sanitária. Afinal, há tantas diferenças quanto semelhanças entre a nossa pandemia e o cenário descrito em *A peste*.

No caso brasileiro, não é um mero clichê observar que a realidade desafia a ficção. Camus imaginou autoridades políticas e sanitárias morosas na reação ao Mal; que algumas dessas mesmas autoridades se fizessem cúmplices do espraio da doença – qual fantasia de escritor seria tão louca a ponto de conceber um enredo de solução tão extrema?... Ainda assim, observemos: separam-nos dos habitantes de Orã não apenas nossas mazelas nacionais; o aspecto geral do grande palco do mundo se alterou profundamente entre os tempos em que se passa a ficção de Camus e os atuais.

Isso porque, com efeito, não se trata nos anos de 2020 de uma cidade fechada apenas, como a Orã de Camus. Estamos em pleno cataclisma global e em um mundo globalizado. Unem-se cidades, países e regiões inteiras em um movimento comum de encerramento em si. Ao mesmo tempo, acompanhamos de perto e no detalhe a propagação da enfermidade entre outros povos, mesmo entre os vizinhos mais distantes. A sensação de condôminos em um mesmo prédio, às voltas com os mesmos problemas, só sai reforçada pela emergência da catástrofe. Ainda estamos por ver se – ou o quanto – a resposta de cada um dos

moradores em cada um dos apartamentos será individualizada ou condominial.

Tampouco estamos confinados em um ambiente comum. Em Camus, é o espaço da cidade que é sitiado. Os oraneses não são limitados às suas residências. Se não podem adentrar ou deixar sua cidade, ainda podem adentrar ou deixar suas casas – o que assinala alguma (relativa) liberdade de movimento físico, embora *intramuros*. Quanto a nós, estamos isolados – ou sempre a ponto de o sermos – ainda mais estritamente, no âmbito doméstico, em um espaço privado. Da quarentena de Orã nos anos 1940 à atual quarentena global e irrestrita, é como se paradoxalmente as fronteiras do isolamento se tivessem ainda mais cerrado. A própria noção de distanciamento social, em aparência menos radical do que a do isolamento no espaço da casa, pode sugerir um enclausuramento maior na esteira da experiência epidêmica contemporânea, agora do indivíduo no próprio corpo – espaço privado a um *raio de distância segura* dos corpos alheios.

E, no entanto, nem a concepção atual do que seja a privacidade do espaço se pode dizer a mesma do que era o caso no tempo de Camus. O ambiente íntimo contemporâneo é permeado de dentro por aquilo que seria entendido outrora como o exterior: pela presença obsedante do outro, por meio das tecnologias da comunicação digital e a partir de telas de

computador, de celular. A solidão total se faz rara em nosso isolamento.

É assim que a separação física dos homens de hoje é, sob certo aspecto, mais radical do que a experimentada pelos personagens de Camus. Podemos prover necessidades e manter a trama de pequenas ações que fazem a normalidade quotidiana a partir do sofá. E, ato contínuo, nossa presença aos outros e a presença deles a nós são constantes. Participamos da esfera pública, mesmo no isolamento, por meio da onipresença das novas ágoras (fragmentadas e cacofônicas, decerto), que são as redes sociais, com seus fluxos de texto e de imagens em tempo contínuo. Esse duplo movimento contraditório – de uma separação ainda mais aguda e de uma comunhão ainda mais total – talvez surpreenderia o autor que deu ao mundo *A peste*, no ano já distante de 1947.

TANTAS ORÃS

Em que pese tudo o que nos distancia da Orã de Camus, quanto ao ambiente e à própria noção de quem somos e do que somos uns para os outros, a sua narrativa experimentou um renascimento no interesse do público – talvez porque fala ao leitor como se falasse dele mesmo, para além de diferenças contextuais.

Com efeito, a sensação é a de que, muito mais do que por aproximações contextuais, *A peste* atrai leitores e comentaristas

no anos de 2020 porque intui e exprime um sentimento quanto à condição humana que a vida fora do livro não cessa de nos lembrar, notadamente em momentos dramáticos como o da pandemia, mas não somente. Trata-se de uma experiência subjetiva que Camus explicitou em linguagem próxima à da Filosofia em ensaios como *O mito de Sísifo* (1942) e *O homem revoltado* (1951). Durante a confrontação a uma situação-limite coletiva, a consciência redescobre essa condição humana basilar como o verdadeiro desastre, o arquidesastre, subjacente a todos os outros e latente em todos nós. Voltaremos a tal noção.

A própria narrativa de Camus surge para a aclamação pública na vizinhança de uma crise civilizacional maior, na esteira da Segunda Guerra e da Ocupação nazista na França – eventos históricos específicos dos quais a peste camusiana já foi vista como alegoria. Trata-se aí de uma catástrofe, de natureza política, que estaria no contexto de origem da obra, mas a dimensão política não é a única que se lhe pode associar. Um exemplo: mais recentemente – naquele tempo, talvez agora tão estranho e distante, anterior à pandemia –, o romance viu sua popularidade saltar no Japão, no início dos anos 2010. Nos meses seguintes ao acidente na usina nuclear de Fukushima, os japoneses acorreram às livrarias para encontrar, no velho Camus, uma imagem do desalento de uma sociedade atingida por uma desgraça quase grande demais para as palavras; ao mesmo tempo, também descobriram nessa ficção uma

representação pungente daquele laço de solidariedade que surge entre os homens quando o sentimento do arquidesastre emerge nas consciências (LE MONDE, 2020).

É sem surpresas que um fenômeno semelhante se tenha observado em países severamente castigados pelo coronavírus. Na França, as vendas do livro foram multiplicadas por quatro entre o início de 2019 e o de 2020. Na Itália, um dos primeiros epicentros europeus do flagelo, *A peste* entrou para a lista dos mais vendidos durante os piores meses da pandemia. No Brasil, a procura triplicou no site da Amazon no mês de março de 2020, e a editora Record observou um aumento expressivo nas vendas (LE POINT, 2020; PINTO, 2020).

É como se a sensação de limite na vida de todos os dias pedisse uma saída pela literatura, não na busca de uma simples evasão, mas de formas estéticas que permitam viver o invivível e compreender o incompreensível. O ensaio que o leitor tem em mãos pretende valer-se da súbita popularidade desse clássico redescoberto para introduzir aspectos do pensamento de Camus e dos traumatismos históricos que lhe servem de pano de fundo; finalmente, a partir da sua narrativa e do seu pensamento, procura lançar luz sobre questões éticas e existenciais a que nos vemos confrontados em época de quarentena e de pandemia – em suma, de afastamento imposto e generalizado, também de uma consciência partilhada do arquidesastre que é o lote dos mortais.

Para tanto, as páginas que se seguem propõem-se a ser um guia e uma luzerna para os numerosos leitores que, sob o impacto dos acontecimentos, decidiram se embrenhar para além dos muros da cidade sitiada de Camus – tanto para aqueles que já se aventuraram por seus caminhos quanto para outros tantos que os desbravam pela primeira vez. Como a doença invade Orã e a vida de seus habitantes? Como estabelece seu próprio tempo, cria seu próprio espaço, fornece alegorias quanto a questões morais, políticas e existenciais que Camus abordou igualmente e por outras vias em seus ensaios? Como elas se relacionam com as emergências políticas e sanitárias da nossa própria época de ruptura?

Iniciemos a jornada. Demos, agora, um passo nos bulevares e nas vielas da Orã camusiana flagelada pela pestilência. Acompanhemos a mecânica da doença, seus primeiros movimentos, sua disseminação e sua partida, tão absurda quanto sua chegada. Consideremos os homens num tempo fraturado pela catástrofe, numa longa suspensão dos fins humanos que os exilam da consciência absurda, sua pátria original. Percorramos a topografia da Orã real para compreendermos, a contraluz, a geografia da Orã imaginada, seus muros inexistentes e seus bairros negros invisíveis, a fim de entendermos como o espaço ficcional assume um caráter analógico – em realidade, alegórico. Alegoria do quê? A Orã de Camus e seus heróis anônimos evocam simultaneamente

questões de fundo sobre a história moderna, sobre as tentações autoritárias do pensamento político em uma época de niilismo, igualmente sobre o absurdo e a revolta, polos centrais na escrita ensaística de Camus.

A Orã de *A peste* é uma Orã universal, cidade do fechamento, da divisão e da contaminação. Por isso, fala-nos em um tempo que conhece suas próprias pestes – as sanitárias e as políticas; as que acometem os homens e as que os homens se impõem entre si – e em que a vigilância quanto ao contágio só deve ser redobrada. Rieux age e contempla sua obra, e o que ele vislumbra é que seu acabamento é tão precário quanto seu início.

UMA CRÔNICA SOBRE O ANO DA PESTE

DE RATOS E DE HOMENS

A leitura de *A peste* pode deixar um travo amargo, uma sensação de asfixia e de estagnação; nem todo leitor a diria aprazível. Por óbvio, o tema sombrio do livro não é alheio a essa possível apreciação; outrossim, a modalidade de narração contribui a esse efeito: trata-se do relato retrospectivo de alguém que viveu de dentro a catástrofe que faz a matéria da narrativa e que se aplica a reportá-la como que objetivamente.

Com efeito, os cinco capítulos de que o texto se compõe apresentam-se, em sua maior parte, como os registros (mais

precisamente, uma “crônica”; voltaremos ao termo mais tarde) de uma testemunha de uma epidemia na cidade argelina de Orã, nos anos 1940; essa voz também se revela, nas páginas finais, como a de um dos principais agentes da narrativa. Ao fim de uma introdução que contém uma descrição geográfica, social, estética, cultural e, por assim dizer, moral de Orã, damos com o médico Bernard Rieux – o herói-narrador desse romance em que a peste é o verdadeiro motor e a verdadeira protagonista –, que tropeça em um rato morto ao sair do consultório. Rieux tropeçando em mortos: essa cena inicial é como um embrião de uma situação que se repetirá ao longo da narrativa, apenas com os homens em lugar dos roedores.

O tropeço de Rieux em um rato morto é o gatilho para o mecanismo infernal da peste – na verdade, para sua emergência arrasadora no mundo humano; ela já vinha se difundindo subterraneamente, invisível aos homens, entre os ratos, por uma duração indeterminada, antes de os habitantes sentirem ainda confusamente suas primeiras manifestações, sem saberem identificar com precisão do que se trata. Os homens, não: um homem; o Dr. Rieux é o primeiro a se dar conta de um fato incomum: um rato morto está no patamar da escada e não deveria estar ali. Ele o assinala ao senhor Michel, mas o velho porteiro se nega a acreditar. De novo, o episódio do rato morto contém um motivo recorrente do romance: o Dr. Rieux é o bom mensageiro que traz as más notícias, que lembra aos seus

semelhantes que algo não corre bem; estes – sobretudo os que estão em posição de relativa autoridade em seus micromundos, do porteiro ao prefeito – escolhem, por assim dizer, *matar o mensageiro*, tergiversam ou simplesmente recusam a evidência.

O rechaço dos homens, no entanto, é impotente diante da presença selvagem da realidade. Não é porque eles se negam a vê-la que a epidemia cessa de se alastrar. Outro rato cruzará o caminho do Dr. Rieux, em seu prédio, na mesma noite. Agora, com um sinal ainda mais chocante de mau agouro: o rato agoniza de forma atroz, em meio a uma golfada de sangue. O mesmo se dá no dia seguinte – mais ratos aparecem mortos, informa-o o Sr. Michel. Logo tem início uma hecatombe de ratos. Por semanas, em massa, eles avançam sobre as calçadas, nas sarjetas e sobre o lixo; frenéticos, sobem dos esgotos e dos porões, invadem os espaços públicos, as fábricas, as escolas, os escritórios, os cafés, das periferias ao centro da cidade, para morrer a mancheias entre os homens e às vistas de todos em horríveis convulsões. Cadáveres se espalham pela cidade apavorada. Chegam a perecer oito mil ratos em um dia.

Bruscamente, então, a mortandade cessa.

Orá respira. E, no entanto, o Dr. Rieux já acompanha o primeiro pestilento, que contou entre as primeiras testemunhas da peste junto aos ratos quando de sua eclosão e que também é sua primeira vítima fatal; o próprio porteiro, o Sr. Michel, é fulminado pela febre, pela asfixia, pela dor; seus gânglios

ficam doloridos, inchados. O jesuíta Paneloux, homem erudito e respeitado, adivinhara o que viria, ainda enquanto os ratos morriam aos montes e quando o velho Sr. Michel apresentava somente alguns sintomas, no início do plano inclinado que o levaria implacavelmente à sepultura: “Oh, deve ser uma epidemia”, sentencia o religioso.

Tem início a contagem dos corpos, em paralelo sinistro à contagem dos dias. Na evolução da epidemia e na sua passagem dos bichos aos homens, Rieux emaranha-se no redemoinho dos interesses e dos sentimentos humanos. Durante a invasão dos ratos, sua atividade de médico o levava a conhecer Cottard (um suicida fracassado) e ao encontro de Joseph Grand (um pequeno funcionário da prefeitura, que encontrara seu vizinho estrebuchando logo após sua tentativa de enforcamento – já se perfila aí a figura da asfixia, que conduzirá os pestilentos à morte). Rieux também cruza com Raymond Rambert (um jornalista parisiense que vai parar em Orã a fim de escrever sobre as condições sanitárias dos árabes nas periferias) e com Jean Tarrou (outro forasteiro, cujos escritos fazem dele o segundo narrador, complementar a Rieux, desses meses horrendos). Serão personagens de primeira importância no desenrolar dos eventos ulteriores da narrativa e darão combate à enfermidade (salvo o especioso Cottard, por motivos que veremos).

Não é com todos que o Dr. Rieux pode contar imediatamente. As autoridades médicas e administrativas são

as primeiras a hesitar em tomar medidas. O Dr. Richard, o prefeito, seus pares na saúde pública, muitos são os que prefeririam estudar cenários, tomar medidas menos restritivas, encontrar subterfúgios, burilar as palavras e os conceitos para subtrair-se à ação. Não se quer espalhar o terror, assustar a opinião pública. *Temem-se as consequências econômicas e sociais daquilo a que a peste obriga.* Novamente, Rieux tem de tropeçar em cadáveres para convencer seus pares e seus superiores quanto à gravidade da situação. O isolamento vem tarde demais, mas chega.

A QUARENTENA

As autoridades anunciam o fechamento das portas da cidade, e inicia-se aí uma nova fase do relato: a da própria quarentena. É justamente esse tempo do confinamento e da renúncia, da impotência e da angústia que serve de teatro à solidariedade, ao engajamento, às decisões dramáticas, à desesperança e mesmo a alguma precária consolação. O fechamento de Orã segrega apaixonados, amigos e familiares um de cada lado dos seus muros. O racionamento abala o moral dos habitantes. O rádio transmite a contagem de óbitos. Sua ascensão é desoladora. O cúmulo, nas imagens de horror, se dá nos enterros massivos, anônimos, na promiscuidade das valas, e depois nas

cremações em fornos industriais, uma vez que a frequência dos óbitos impede as inumações ordenadas nos cemitérios civilizados em tempos que permitem aos homens agirem civilizadamente.

No meio do pandemônio monótono deixado pela dança macabra da peste, os homens decidem fazer algo: formam-se brigadas sanitárias para lutar contra a morbididade; a ideia vem do forasteiro Tarrou, conta de imediato com o assentimento e com a adesão do Dr. Rieux; surpreendentemente, soma-se a eles o funcionário Grand; mais tarde, seguem-nos o jornalista Rambert e o padre Paneloux. Os médicos, outrora recalcitrantes, põem-se a preparar um sêrum especial contra a doença; o funcionário serve com suas competências de secretariado; Tarrou engaja-se nos bairros populares; equipes encarregam-se de transportar os enfermos. O voo inclemente da foice da morte até poderá dar com seus pescoços, mais cedo ou mais tarde, mas não os encontrará prostrados, resignados à passividade e à espera.

A peste não é somente uma espécie de *teste experimental*, como o caracterizou Roland Barthes (1997), que permite descobrir as ações e as atitudes de cada homem diante do mal no tubo de ensaio em grande escala de uma cidade fechada; as cobaias disso que pareceria um simples experimento não são tampouco elas simples cobaias, mas homens reais, portadores de um passado, de uma história, de uma especificidade. Descobrimos também suas vidas pregressas.

O Dr. Rieux está separado de uma esposa valetudinária, que partira antes da eclosão da peste, substituída por uma mãe extremosa que vem suprir suas necessidades domésticas. O jornalista Rambert está em posição análoga à do Dr. Rieux: também está separado da mulher que ama, mantida na sua Paris originária; porém, diferentemente do médico, o jornalista vive absolutamente sozinho, sem apego a nada nem a ninguém, em uma metrópole que lhe permanece estranha e à qual ele permanece estrangeiro, pego – sem que assim o tenha escolhido – em uma situação absurda.

Tarrou, por sua vez, liga-se em amizade com o Dr. Rieux. Prestam testemunho desse laço especial os diálogos solenes entre os dois homens sobre o problema do mal num mundo inabitado por Deus. Também o fazem as confissões de Tarrou sobre o seu passado de trânsfuga da burguesia, tornado revolucionário, decepcionado depois com os métodos inumanos de que se serviam para lograr seus fins políticos aqueles que pregavam a fraternidade universal; a Hungria – uma referência ao regime comunista de Béla Kun? – é o cenário onde presencia a transformação de seus companheiros idealistas em carrascos, executores a sangue frio.

Joseph Grand confia os revezes de seu casamento rompido, suas esperanças frustradas pelo amor e os caminhos tortuosos que o condenaram à mediocridade profissional, mas também a ambição intelectual e o devotamento a uma obra

de arte perfeita, consubstanciada em um livro que escreve há anos e do qual não ultrapassou jamais a abertura, em uma empreitada absurda e sempre recomeçada para encontrar a frase consumada, o equilíbrio supremo entre adjetivos e substantivos, entre a impressão de conjunto e a vivacidade dos detalhes, prisioneiro meio cômico que é das agruras do estilo, como um Flaubert estéril.

Finalmente, o peso do passado é ainda mais difícil de carregar para Cottard, o suicida fracassado: ele vive o mal de todos como uma libertação de si e do passado; a suspensão da vida é também a suspensão da justiça, e Cottard, descobre-se aos poucos, é um homem em dívida com a Justiça; a calamidade coletiva é a escapatória da sua calamidade individual – quanto mais a cidade imerge na peste, mais longe ele está de afundar no poço escuro do cárcere. Cottard sabe, no fundo, que a pausa não pode durar – por isso mesmo, regozija-se avidamente, como uma criança com um chocolate, no caos contra o qual não cerra os punhos, mas com o qual compactua.

As devastações causadas por esse Mal servem de pano de fundo para cada uma dessas histórias, para cada escolha realizada por esses homens. Em uma das passagens mais pungentes da narrativa, a peste sacrifica uma criança (Philippe, o filho do juiz Othon) em um leito de hospital, ante os olhos impotentes dos que lutam contra o mal. Um estádio se converte

em campo de internação, tamanho é o espraio da infecção. Alquebrado pela perda do garoto, o velho juiz se encerra nesse amontado de segregados.

A peste não cessa de assolar a cidade. O Natal chega; o funcionário Grand cai doente, está a ponto de perecer; uma recuperação inesperada o devolve à vida. O juiz Othon não encontra a mesma sorte, nem o padre Paneloux – falecido com um diagnóstico duvidoso. A peste retrocede em fins de janeiro, mas deixa em seu refluxo um último destroço; nem mesmo Tarrou escapa ao flagelo e é fulminado em dois dias, sob os cuidados do amigo que a própria peste lhe deu. Sobrevive o jornalista Rambert para reencontrar o amor, e sobrevive o Dr. Rieux para perdê-lo – encerrada a batalha contra a enfermidade e levantado o confinamento da cidade, sua recompensa cruel é um telegrama datado de poucos dias antes, notificando a morte de sua esposa enferma, para além dos muros da cidade.

É fevereiro, e Orã reabre as portas. O Dr. Rieux segue estoicamente sua rotina, contempla do terraço de um paciente a cidade que ele e Tarrou haviam contemplado desse mesmo terraço há apenas alguns meses, enquanto a catástrofe enchia as ruas de horror e de desolação; agora havia júbilo; havia fogos e folguedo e uma sensação de já passou; fala-se dos monumentos e dos discursos públicos pelos quais a burguesia de Orã deve prestar homenagem àqueles que a praga aniquilou como antes

fizera com os ratos. O olhar desencantado do Dr. Rieux deita-se sobre os homens reduzidos à velha inconsciência, e seu desengano é sem apelo. O médico distingue o bacilo da peste sempre à espreita, dissimulado nos objetos de todos os dias, insensível à farra dos oraneses; esses são crentes na própria emancipação e no desaparecimento do micróbio que não desaparece nunca, que está sempre pronto a retornar nos ratos que viriam “morrer em uma cidade feliz”. É então que o Dr. Rieux decide tornar-se o narrador dessa história, não para eternizar seu nome ou somente para significar a si mesmo sua experiência individual, mas para falar a todos os homens e no seu lugar.

Também, podemos imaginar, para permitir que a tragédia daqueles homens perdidos em uma metrópole costeira do Norte da África não soçobre na entropia do tempo. Narrar é o que resta. Afinal, como Camus teorizara quanto à obra de arte no seu ensaio clássico de 1942, *O mito de Sísifo*, o ato de narrar é sinal de uma revolta contra a morte; também ele “marca ao mesmo tempo a morte de uma experiência e sua multiplicação” (CAMUS, 2018, s. p.).

UMA CRÔNICA SOMBRIA

Não bastassem os temas melancólicos da morte e do confinamento, o próprio gênero em que essa narrativa se situa contribui para a desagradável impressão de monotonia e de sufocamento que dela emana, atravessada por uma luminosidade baça, por tons pardos e acinzentados. Falamos correntemente de *A peste* como de um romance, mas, logo de saída, o narrador a define como uma crônica. O termo é significativo. O original em francês, “*chronique*”, é prenhe de significado. “*Chronique*” é um termo que remonta à Idade Média; refere um gênero que encontra em escritores como Jean Froissart e Jean Molinet alguns de seus expoentes maiores. O nome deriva do grego “*chronos*”, o tempo, e isso por boa razão: a crônica como gênero, na literatura francesa medieval, consiste em um compilado de acontecimentos protagonizados por coletividades ou por grandes personagens da vida política ou eclesiástica, apresentados na ordem de sucessão e compreendendo uma ou diversas épocas (cf. “*Chronique*”, no *Trésor de la langue française informatisé*, s/d) – tempos de reinados, de pestes, de guerras, de conquistas. É nesse sentido que o texto de Camus é também uma crônica: um relato objetivo e sucessivo dos eventos que ocorreram em Orã durante os meses da peste, pela voz impassível de uma de suas testemunhas e de seus protagonistas, como talvez o fizesse um letrado ao secretariar um monastério no século XIV.

Decerto que Camus imprime outros tons à obra que não o de uma reportagem. Há arrancadas líricas, como nas longas evocações dos tormentos que afligem os separados pela quarentena. Há, igualmente, por certo, enredos, num registro mais próximo ao esperado de um romance, com dilemas e mistérios que pouco a pouco se apresentam e se resolvem – é o caso do jornalista Rambert, cuja tentativa de fuga da cidade o envolve nas complicações do submundo do crime, hesitante que ele está entre partir de Orã para encontrar a amada e ficar para enfrentar o destino. Igualmente, é o caso de Cottard e do lento desvelar-se de seu passado na contravenção, com tinturas que não deixam de lembrar as de um romance policial.

Também longos diálogos à Dostoiévski, sobre grandes temas morais e existenciais (Deus, a morte, a solidariedade, a santidade), pontuam a narrativa, como aqueles que opõem o Dr. Rieux ao padre Paneloux e o Dr. Rieux a Tarrou. Mesmo o humor faz irrupções ocasionais, por intermédio do funcionário Joseph Grand, personagem que incarna uma sátira do literato de província perdido na absurdidade de uma atividade intelectual derrisória, infecunda, condenada a um eterno recomeço – nisso, sem deixar de lembrar o Autodidata em *A náusea* (1938), de Jean-Paul Sartre, frequentador de uma biblioteca de interior que devora o acervo em ordem alfabética.

Apesar dessa diversidade de registros, é o da crônica que provê *A peste* de um tom dominante, e é ele que contribui para

fazer da leitura uma experiência por vezes árida: mais do que a tensão da próxima ação, da próxima aventura, da próxima peripécia, acompanhamos, passo a passo, o moroso desenrolar de um mecanismo infernal cuja resolução é dada desde o início – sabemos que a peste passou – e que é alheio às vontades humanas, que foge a todo controle, que não prevê nenhuma reviravolta miraculosa: o do contágio em seu alastramento, como o da tinta no papel.

A ATONIA DO TEMPO

Daí que as categorias do tempo e do espaço são fundamentais nessa crônica de um ano e de uma cidade em que os homens e as mulheres veem a antiga crença no próprio protagonismo reduzida a um *adaptar-se* às forças que os ultrapassam, a um *reagir a elas*, a um *viver com elas*. Descobrem, em momentos como esse, que não são eles que *moldam a si mesmos*, mas que *se moldam nas circunstâncias* e que, por vezes, *se moldam às circunstâncias*, quando elas assim o impõem.

A INDIFERENÇA DO TEMPO

A narrativa se estende por dez meses, de abril a fevereiro do ano seguinte, em um ano indeterminado durante a década

de 1940. A datação e a marcação temporal são precisas em termos dos dias e das estações. Que a eclosão da epidemia pela invasão dos roedores se dê em meados de abril é significativo. É primavera. O mundo dos homens quer ver nessa estação o tempo das flores, dos passeios ao ar livre depois das durezas do inverno – um símbolo da vida renovada, em suma. O mundo, simplesmente mundo, alheio à poesia, envia-lhes, bem então, a peste; expede-lhes, junto, o confinamento e a morte. O sentido é claro: o mundo não existe para os homens. Seu tempo não é o deles. A peste virá no seu tempo e irá embora no seu tempo também. É janeiro; o inverno chega, e a peste parte. E parte não porque os homens assim o queiram; nem os esforços do Dr. Rieux, de Tarrou e das suas brigadas determinaram sua retirada. Parte porque foi esse o caminho do próprio desenvolvimento paulatino da epidemia: crescer, chegar ao ápice, depois lentamente degradingolar, até desaparecer.

De novo, os desejos humanos lhe são indiferentes. Seu tempo é só seu.

No intervalo que vai da eclosão ao desvanecimento, a pestilência impõe uma temporalidade própria aos habitantes de Orã. Trata-se do tempo da quarentena. A vida econômica se abala. A sociabilidade se altera até se tornar irreconhecível quanto ao que era na normalidade. Como uma gangrena, o contágio se espalha pelo tecido da vida em comum e paralisa-o, define-o, atrofia-o, corrompe-o, apodrece-o. É expressiva dessa restrição e dessa

contração progressivas do mundo social, até mesmo das distrações burguesas urbanas, a cena, testemunhada por Tarron e por Cottard, em que um cantor desmorona na Ópera, durante uma encenação de *Orfeu e Eurídice*, de Gluck (e nada há de acidental nessa referência ao herói grego separado da amada e descido ao inferno, como os pestilentos de Orã, dentre os quais Rieux e Rambert). Semeia-se o pânico entre o público elegante. Evacua-se o teatro. Subitamente, as finalidades, as ambições e as esperanças dos homens – tudo o que os impele ao futuro, em suma – são suspensas.

PERDER (GANHAR!) O DIA

Com a supressão do futuro, o tempo se achata. O sentimento da sucessão se dissolve no da extensão, na *longueur*. As coisas, uma vez liberadas da rede de fins humanos que as traduzem no mundo dos homens e as tornam compreensíveis, aparecem. Não se trata, contudo, de uma aparição lírica, de revelação das coisas em sua beleza de puros existentes. Existentes entre os existentes, elas surgem como indigeríveis, *nauseantes* (a referência a Sartre se impõe!), absurdas. Forçam sua própria duração à consciência dos homens com um peso irredutível, com uma presença incômoda.

Instaura-se por aí a experiência do tédio, em escala coletiva. É essa mesma atitude que se revela no começo da

narrativa, em Tarrou, nas suas notas de viajante. Nelas, Tarrou exprime satisfação por estar em uma cidade comercial anódina, como Orã. Ele vive, desde o início, uma relação com o tempo em que as experiências da espera e do tédio desempenham um papel revelador da própria natureza do tempo como duração.

Pergunta: como fazer para não se perder tempo? Resposta: senti-lo em toda a sua extensão. Meios: passar o dia na sala de espera de um dentista, em uma cadeira desconfortável; viver as tardes de domingo na varanda; ouvir conferências em uma língua que não se compreende; escolher os itinerários de trem mais longos e menos cômodos e viajar em pé, naturalmente; fazer fila nas bilheterias dos espetáculos e não ocupar o seu lugar, etc.

Perder o tempo é a maneira de ganhá-lo. Apagar a finalidade da ação – ir ao dentista para não ser atendido; ir a conferências para não compreender as conferências; viajar de trem para não chegar ao destino – equivale a apreender essas mesmas ações na duração. Durante o isolamento da cidade, tal experiência – individual, construída conscientemente por Tarrou, como numa ascese – transforma-se, pela contingência da peste, na condição forçada de uma comunidade. Explica-se de saída por que Tarrou é um dos heróis e um dos narradores dessa crônica, assim como Rieux; por si mesmo, ele nutre uma convivência íntima, de longa data, com o tédio, antes mesmo que a quarentena o impusesse aos seus semelhantes. Sua ascese individual é o prenúncio daquilo em que se transformará a vida

coletiva. A grandeza do personagem está ligada ao cultivo consciente desse tempo que será o de todos e contra a vontade de todos.

A vivência do fastio como apreensão das coisas em sua própria duração, uma vez adelgado o tecido dos fins humanos que as envolve em tempos de normalidade, não pressupõe, por certo, um total imobilismo. Ao contrário, ele se expressa em uma certa figura do movimento. Trata-se do *retorno*. A afirmação do mesmo não se dá pela *permanência*, mas pela *reiteração*. Cessa o frenesi da atividade humana, que nos faz atravessar o dia descuidando da sua lógica de estanho; é aí que a trajetória do nascer e do morrer do sol, em seu ciclo sem fim, introduz-se na consciência como imagem de um recomeço enfadonho e sem saída. O *Eclesiastes* se abre com essa lembrança do movimento repetitivo do sol que se levanta e que é o mesmo que se põe e que tornará a se erguer no céu e sob o qual tudo o que é humano é vaidade e tudo é em vão; o cansaço de existir e a opacidade dos fins humanos surgem ao Coélet simbolizados no fluxo e no refluxo cósmicos.

RETORNO E RECOMEÇO

Figuras circulares do retorno pontuam *A peste*. Elas surgem, em primeiro lugar, no plano de personagens individuais.

Os separados recomeçam sempre as mesmas cartas, os mesmos rituais, na tentativa de se comunicar com seus amados para além dos muros da cidade. Joseph Grand recomeça sempre a frase inicial de um romance por escrever que jamais avança para além do ponto final e que ele recompõe infatigavelmente toda noite. Rieux recomeça toda manhã a rotina de cuidar mais ou menos em vão dos pacientes que, entretanto, não cessam de morrer, um fardo que é o seu até o crepúsculo. Rambert, por sua vez, recomeça a luta para abandonar a cidade fechada e reganhar Paris; seus trâmites junto aos membros do submundo que poderiam lhe garantir uma evasão recomeçam sempre do zero, num esforço sempre renovado. É, aliás, nas palavras de Rambert que se encontra, em uma formulação transparente, essa percepção do recomeço como experiência central do confinamento. Ela se dá durante uma visita de Rieux e de Tarrou, enquanto o jornalista se debate na tentativa de fuga, à espera dos traficantes que lhe facilitariam:

- Naturalmente, eles não virão.
- É preciso não fazer disso um princípio - disse Tarrou.
- Os senhores não compreenderam ainda - respondeu Rambert, encolhendo os ombros.
- O quê?
- A peste.
- Ah! - exclamou Rieux.
- Não, não compreenderam que ela consiste em recomeçar.

A peste consiste em recomeçar... Tudo é restaurado ao início, e, no entanto, nem por isso, o mundo é novo. *Um recomeço sem renovação*: imagem do pesadelo. Quando Rambert identifica a peste como o recomeço, é uma chave importante da obra que ele nos entrega, inclusive no aspecto formal mais abrangente, da estruturação do tempo narrativo. O movimento de dez meses em que dura a peste poderia ser apenas uma passagem, um transcurso do tempo em direção à superação da situação-limite, mas a figura circular do retorno desponta, mal essa passagem é chegada ao seu termo aparente. É esse o sentido da célebre e solene meditação final de Rieux, ao assistir do terraço às festas da cidade que se crê liberta do mal:

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

Eis-nos de volta ao início da narrativa, quando a peste jazia latente, na inconsciência dos homens. Eis-nos prisioneiros de um *da capo* perpétuo. Esse final em aberto chamaria a uma continuação, mas sabemos, desde a saída, que essa continuação

seria ociosa, que seu fim já estaria conhecido no princípio e que Orã e os homens estão condenados a repetirem a propagação do bacilo, com variações de detalhes e, quem sabe, com outros protagonistas ocupando as mesmas posições.

En ma fin git mon commencement, In my end is my beginning – o lema de Maria Stuart poderia descrever a trajetória temporal dessa crônica soturna, na condição de perder sua carga afirmativa, de uma promessa de ressuscitação na vida eterna, e de se inscrever na chave da constatação desesperançada de que os mortos foram em vão, de que nada foi aprendido e de que o recomeço não implica superação.

ORÃ, CIDADE SITIADA

A relação com o espaço enquanto fechamento não é menos importante na narrativa de Camus do que a experiência do tempo enquanto retorno; ambas se somam para afirmar *A peste* como um *romance do sem saída*. Decerto, para entendermos esse espaço construído, não poderíamos omitir algumas palavras sobre a Orã real que serve de base à Orã ficcionalizada por Camus, cidade que guarda uma semelhança parcial com a sua matriz histórica, mas a transcende em direção a uma concepção espacial fundada na alegoria.

ORÃ, TEATRO DE GUERRA?

Uma circunstância biográfica cabe neste ponto da análise: Camus viveu em Orã no início dos anos 1940. O *pied-noir*, nascido em uma família popular em 1913, na cidadezinha argelina de Mondovi (hoje Dréan), abandona os meios intelectuais da Paris à qual havia pouco chegara, em março de 1940, e retorna à Argélia natal em janeiro de 1941, depois da *débâcle* francesa ante os nazistas; vai habitar Orã, essa cidade da costa ocidental do país, onde vivem os Faure, a família burguesa da esposa, Francine; recém a desposara em segundas núpcias, em dezembro de 1940 (TODD, 2011).

Orã estava longe de ocupar, até então, um lugar central no conflito europeu. Ainda assim, os efeitos da catástrofe bélica não lhe são de todo desconhecidos. Depois da Ocupação nazista da França em junho de 1940, a Argélia é, como o restante do império colonial francês, administrada a partir de Vichy, sob a tutela da Alemanha hitlerista. Um mês depois da invasão nazista, o ancoradouro de Orã é testemunha de uma batalha entre uma esquadra britânica e uma francesa; o resultado: a morte de mais de 1200 marinheiros comandados por Vichy (BUTLER, 1954).

Igualmente, o governo de colaboração do Marechal Pétain logo faz valer uma política antissemita na região. Sem ser judeu, Camus consterna-se ao assistir, em Orã, à abrogação

do decreto Crémieux; desde 1871, garantia-se por ele cidadania plena aos judeus argelinos (LIAUZU, 1998). Vê também seus amigos judeus ingressarem em redes de resistência após a extensão dos atrozes Estatutos dos Judeus (de 1940 e de 1941) de Pétain ao território colonial. Enquanto isso, restringem-se os direitos civis das populações israelitas, e instauram-se perseguições (WINOCK, 2000). Essas, terríveis, situam-se, por sua vez, na esteira de outras irrupções de antisemitismo que ocorreram na região no século XVII e, sobretudo, ao fim do século XIX, em especial com a onda de perseguição aos judeus de maio de 1897, contemporânea ao caso Dreyfus, que sacudia a Metrópole (LIAUZU, 1998).

Em 1942, a tuberculose que atormenta Camus desde a adolescência força-o a buscar refúgio novamente na França Metropolitana. Sobe as Montanhas de Vivarais e se instala nas cercanias de Le Chambon-sur-Lignon, célebre vilarejo que serve então de abrigo a judeus perseguidos pelos nazistas e pela colaboração francesa. Enquanto o mal se alastra à sua volta, Camus escreve o romance – e resiste, como os habitantes de Le Chambon (WINOCK, 2000).

A Guerra que o projeta da Europa à África é a mesma que o impede de traçar o itinerário de volta (WINOCK, 2000). A operação Tocha, em novembro de 1942, agita o Fronte Norte-Africano e desloca Orã a um plano mais relevante no teatro da Guerra. Decerto, a cidade não viria a sofrer as

devastações e os bombardeios arrasadores que abalaram as capitais do Leste Europeu ou da Europa Central, como foi o caso em Kiev, Stalingrado ou Berlim. Ainda assim, as ações americanas e britânicas no Fronte Norte-Africano elegem-na – ao lado de Argel e de Casablanca – como um dos seus palcos principais. As forças de Vichy terminam por capitular ante a superioridade bélica dos Aliados, que desembarcam na baía e que dela partem para a Campanha da Itália (UNITED STATES HOLOCAUST MEMORIAL MUSEUM, 2017; HART, 2020).

Seria vão buscar em *A peste* referências diretas a essa história recente. Podia Orã não estar no centro da ação bélica; ainda assim, a Guerra brilha pela sua ausência no livro, sobretudo quando se tem em conta que é o próprio narrador a datar com alguma precisão o ano da peste em uma década em que a referência à Guerra seria de outra forma inescapável: 194-.

ORÃ: MILENAR E MULTICULTURAL

Assinalemos: não são somente os eventos do dia que não são representados em *A peste*. A Orã histórica está longe de ser um fantasma sem um passado, apesar da opinião de Camus, expressa em 1939, em *Le Minotaure ou La Halte d'Oran*, de que a cidade era um deserto sem história

(CAMUS, 1959). Sua origem remonta ao século X. Resulta do contato de marinheiros andaluzes com tribos bérberes. Sob o ulterior domínio árabe, torna-se um centro cosmopolita mediterrâneo, como um ponto de acesso ao Saara a partir do mar; conglomera nela marinheiros andaluzes, venezianos e genoveses (TINTHOIN, 1956).

Orã conhece o apogeu ao início do século XVI; beneficiara-se do influxo de populações judias e mouras, depois das perseguições decorrentes da Reconquista durante os séculos anteriores (TINTHOIN, 1956). Tornada *presidio* espanhol em 1509, forma uma verdadeira sociedade multicultural mediterrânea, no limite norte-africano entre a Cristandade e o Islã. Nela, os poucos muçulmanos e os hebreus que permaneceram depois da conquista espanhola são minorias com as quais os cristãos estabelecem contatos necessários e frequentes, e Orã conhece as formas de conflito e de colaboração intercomunitários características desse tipo de sociedade multicultural. A situação dura até que, em 1669, os judeus são expulsos por decisão da Regente espanhola Maria Ana (ACERO, 2004). A partir do século XVIII, o enfraquecimento do poderio espanhol abre espaço a uma maior presença turca na cidade, até que a conquista da Argélia durante a Monarquia de Julho a integra às possessões francesas; sua função primeira após a conquista é militar. Em 1848, é-lhe conferido o estatuto pleno de comuna (TINTHOIN, 1956).

A partir de então, a colonização francesa traduz-se em Orã por reformas urbanísticas, por modernizações na infraestrutura e por um fôlego renovado à vida econômica local. Esse momento novo na sua história não a poupa, todavia, aos flagelos que a golpearam no passado, como o tremor de terra que semeara a devastação entre seus muros em 1790, as grandes fomes que a abalaram nesse período de desolação ou, ainda, as eclosões da peste subsequentes à destruição da cidade pelo seísmo, a exemplo das que fulminam a população em 1794, 1797 e 1817. Em 1849, Orã mal e mal assentada enquanto comuna francesa, uma outra epidemia a assola: o cólera se anuncia e faz perecerem cerca de 3.000 oranenses (TINTHOIN, 1956). Não é porque a metrópole se expandiria e se modernizaria que o arcaico deus da calamidade a esquecerá de todo.

Essa história de sucessivas ocupações deixa no local marcas e memórias; sedimentam-se camadas de símbolos, de monumentos, de arquiteturas, de costumes, de línguas e de linguagens tributárias de múltiplas culturas mediterrâneas, como num cadinho. Orã é a segunda metrópole argelina, e seu perfil demográfico é devedor, em sua multiplicidade, dessa história.

Ainda em 1954, às vésperas da Guerra da Argélia, a população é majoritariamente europeia, mas seus tipos humanos refletem um elemento do cosmopolitismo

mediterrâneo: há franceses, por certo, mas observa-se uma presença importante de espanhóis (que estão, inclusive, na ascendência dos Camus), além de italianos, de malteses, dos judeus naturalizados que resistiram ao período de Vichy e, ainda, as populações muçulmanas autóctones, que assistiram à expansão de sua demografia durante os anos da colonização francesa. A convivência entre essas comunidades, por certo, nem sempre esteve imune a tensões sociais e étnicas, tampouco a segregações comunitárias no tecido urbano, como as que Camus identifica em *A peste*. Os colonos reivindicam direitos e instituições semelhantes aos da Metrópole, em proveito próprio e às expensas dos autóctones; ao mesmo tempo, a cidade adquire progressivamente uma feição francesa, com marcos civilizacionais vindos do Hexágono (a exemplo da estátua de Joana d'Arc e a Casa do Colono, inaugurados nos anos 1930), como na fachada renascentista Hôtel de Ville, na opulência da Ópera ou nas ruas batizadas com nomes de colonizadores célebres (LIAUZU, 1998).

Tantas acumulações históricas têm por fundo um cenário entre a pedra e o mar. Oran se situa em uma baía entre os penedos e o Mediterrâneo. Estende-se em um *plateau* escalonado como um anfiteatro; a oeste, o pico do Aïdour, (a partir do qual dominam a paisagem o Forte e a Capela de Santa Cruz); no extremo leste, as falésias de Gambetta recortam o céu (TINTHOIN, 1956).

MUROS DA CIDADE

Não se pode dizer que um tal cenário algo dramático, com essa costa rasgada, transpareça em sua força e em sua beleza nas páginas de *A peste*. E isso, como veremos a seguir, não só porque Orã parecesse pouco simpática a Camus, como se percebe na evocação da cidade de 1939, portadora de traços embrionários da descrição urbana de *A peste* (CAMUS, 1959).

No livro de 1947, Orã é uma urbe mineral, nua de vegetação e calada do cantar dos pássaros, e mesmo as flores em que se exprime a primavera não adornam campos nem canteiros; jazem confinadas nas cestas de floristas suburbanos. Nem a variedade dos estratos culturais de que se forma Orã se oferece ao leitor, para o presentear com algo de pitoresco, que divirta o olhar, nem nada de aprazível.

A pluma de Camus, ao descrever Orã nas primeiras páginas do livro, é seca e cortante como a morte. Muito pouco na sua Orã abre vistas sobre o passado. Orã não tem origem, não está na duração histórica. É significativo que, quando a palavra “peste” é mencionada pela primeira vez no romance, nos lábios do Dr. Rieux, em um diálogo com o Dr. Castel, as memórias que o acossam sejam as das epidemias em Constantinopla, em Atenas, em Marselha e na Provença, em Jafa, em Londres ou em Milão, em séculos recuados, e não na própria Orã, visitada tantas vezes ela mesma pela dança macabra.

Com efeito, Orã é definida em termos negativos. É concebida sob o signo do despojamento. É a cidade *quelconque*. É abstraída de qualquer atributo que poderia encantar. Mesmo o elemento humano nela representado é notavelmente homogêneo para uma localidade de história e de cultura tão diversas: um meio de *pieds-noirs*, de pequenos – ou nem tão pequenos – funcionários da administração francesa. Mal se percebe a presença autóctone. A Orã de Camus tem pouca história e quase nenhuma geografia. Só há a cidade, a peste – e o mar.

Decerto, essa ausência de cor local histórica e geográfica não é sem falhas. Um dos pacientes de Rieux, personagem de fundo nessa trama, é caracterizado como o Espanhol. Há, ainda, outras figuras, de importância modesta na trama, que são de ascendência espanhola, sobretudo aquelas ligadas ao submundo criminoso a que Raymond Rambert recorre em sua fuga abortada.

Mais significativamente ainda, o jornalista Rambert chega a Orã para investigar as condições vitais dos seus habitantes autóctones; entende-se que elas estão longe do aceitável. Suas primeiras avançadas a Rieux, em busca de uma autorização para seu regresso a Paris, têm lugar durante o segundo encontro entre o jornalista e o médico, no bairro negro da cidade, onde se aglomerava a população de origem não europeia. Entenda-se a significação histórica desse cenário: o *village nègre* foi criação do general Lamoricière no século XIX.

Quando da elaboração de seus planos de colonização de Orã, o militar imaginou-o como um bairro destinado às tribos berberes que desejassem habitar a cidade. Esses autóctones receberam a denominação paradoxal de *djali* (“estrangeiros”, logo eles!). Tem-se aí uma das principais linhas ao longo das quais formase a segregação étnica e social oranesa. À medida que o êxodo rural exerce uma pressão sobre o perfil demográfico de Orã, o que se dá em paralelo à sua modernização econômica, o bairro negro torna-se uma das fontes populacionais para a favelização da cidade e fornece a mão de obra preferencial para as ocupações mais modestas da sociedade oranesa moderna (LIAUZU, 1998).

O cenário urbano que serve de pano de fundo à discussão entre Rieux e Rambert não vê esgotar-se aí sua significação histórica. Ambos descem as ruas que levam ao centro, andam pelos bulevares: Rieux recusa a ideia de fornecer o certificado que liberaria o retorno de Rambert, quem sabe com que consequências para a saúde pública. Param, então, na Place d’Armes, centro europeu por excelência, onde Rieux dá sua recusa peremptória; sustenta sua posição numa lógica sumamente republicana, que não admite exceções particulares ao reinado do interesse geral, e o faz à sombra da estátua da República, que se encontra ao coração desse espaço simbólico do poder europeu na urbe. O detalhe é novamente rico sob o aspecto histórico: em primeiro lugar, indica a galicização dessa cidade argelina e mediterrânea, mas não só. A Terceira

República não fizera também instalar, numa praça em Paris, uma estátua congênere a essa, e mais célebre? Não foi essa mesma Terceira República que, por sua vez, caíra sob a sanha expansionista de Hitler em Paris poucos anos antes da escrita do romance? E essa Terceira República, em tempos de glória, também não mantivera e consolidara o poder expansionista francês no Norte da África? Sob a forma de estátua, a República evoca nessa cena três realidades históricas: o ideal do reino do impessoal e da lei de que se reivindica Rieux; a queda dessa República ante um poder conquistador maior e o papel imperial por ela mesma desempenhado no território onde se passa a história, quando seu poderio irradiava na Europa e para além. Tantas camadas temporais diretamente ligadas à problemática política do livro, a qual veremos, são reveladas em um relance... Compreendamos: embora a caracterização histórica da Orã de Camus se abstraia de muito da complexidade cultural de uma cidade quase milenar e situada na convergência de civilizações às costas do Mediterrâneo, traços do percurso histórico e do contexto político são legíveis em pormenores sutis, como essa simples menção à estátua, e é assim que referências à Orã real pontuam a narrativa para indicar sutilmente a realidade social da urbe fictícia em que a trama se desenrola.

Tampouco se pode superestimar a atmosfera de puro artifício reinante numa Orã poeirenta e asfixiante. A natureza emerge a um momento marcante, que, por assim dizer, sela a

afeição entre Rieux e Tarrou: o banho de mar, noturno e a dois, no porto. Passagem de evidente fôlego lírico, trata-se de uma comunhão, por um breve momento, dos homens entre si e deles com o mundo, ao ritmo dos corpos que encontram os ritmos da água, como um líquido amniótico, sob a luz da lua e das estrelas. Enquanto isso, tudo o que os atormenta e assedia – a peste, a cidade, os homens, a própria precariedade das coisas – parece-lhes tão longínquo, tão diminuto... O sonho, bem entendido, é frágil, e a trajetória dos dois nadadores se cruza com a de uma corrente marítima gélida que os direciona de súbito e com surpresa para longe desse instante de fraternidade cósmica. Rieux e Tarrou regressam à metrópole, mas a estima mútua inscrita na carne, como um momento de amor, permanece indelével.

Esse escape no ilimitado e no aberto, representado pelo mergulho marinho, também pode ser sugerido pela referência às falésias, que são elementos típicos da geografia de Orã e um dos poucos traços pitorescos da paisagem a romper o confinamento opressivo característico do espaço urbano construído pela narrativa. Exemplo dos mais significativos, nas duas vezes em que Rieux sobe ao terraço do paciente para contemplar Orã – uma vez, antes do banho de mar, na companhia de Tarrou; depois, na cena final, quando decide proceder à crônica –, as falésias se descortinam ao seu olhar, num panorama vasto sobre a cidade dos homens acossada pela peste, que é como que vista

de cima e de longe; eis o que predispõe o diligente médico à pausa da atividade frenética e à meditação sobre o sentido dos fatos que vive e que se compromete a narrar: é como se a grandeza das falésias sobre Orã convidasse à absorção de Rieux em seu próprio pensar.

A CIDADE FECHADA

De fato, a urbanidade de *A peste* é situada, primeiramente, sob o signo da mediocridade de um centro quase desimportante, sem chegar a ser desprezível (sabe-se, pelo narrador, que ele tem duzentos mil habitantes). De vocação comercial e ordeira, Orã não é indiferente aos prazeres terrenos e citadinos: os cafés, os bulevares, o cinema. Longe, ao mesmo tempo, do ascetismo e do desregramento devasso, é uma cidade *absolutamente moderna* e, como tal, uma cidade absolutamente fechada em si. Está encerrada no próprio funcionamento. Não nutre dúvidas nem inquietações sobre a existência de outra coisa que não o mundo em sua imanência. Constitui uma sociedade presenteísta, onde a morte é um acontecimento estranho e incompreensível; destoa do divertimento constante e derrisório do *ócio* e do *negócio*, da labuta e do entretenimento.

A emergência da enfermidade parece alterar tudo nesse cenário.

Ela instala Orã sob o signo de uma clausura não mais metafísica, mas física. Nesse sentido, é significativo que, na ficção, Orã seja uma urbe murada e solidamente fechada. Na evocação da Orã de sua infância, inspirada pela leitura de *A peste* durante o isolamento, o dramaturgo, escritor e professor Denis Guénoun observa que a clausura de Orã em seus muros, evocada por Camus, não lhe parece corresponder a uma realidade histórica (segundo lembra, não havia muros em Orã nos anos 1940!), mas ficcional, na qual há uma evidente dimensão simbólica (GUÉNOUN, 2020). Eis o que também explica o desnudamento da escrita de Camus, a recusa ao pitoresco natural ou histórico: não se trata de traçar um retrato fotográfico da cidade, captando detalhes e complexidades, como num panorama extensamente pesquisado; o que seu despojamento estilístico faz é evocar, aos olhos do leitor, o mínimo imprescindível ao desenrolar da fábula e à exposição da moralidade. Teremos a ocasião de nos debruçar sobre essa dimensão analógica da metrópole em *A peste* no próximo capítulo.

Outrossim, há na narrativa uma presença marcada de espaços cerrados. O enclausuramento se repete dentro da própria Orã isolada. O ambiente doméstico, a pensão, o escritório, a igreja, o hospital, a enfermaria, a ópera, o cinema, o estádio convertido em campo de internação, todos são espaços da sociabilidade moderna; como é de hábito em *A peste*, são abstraídos

de minudências e sumariamente descritos. Nesse espaço fechado de Orã e em seus ambientes não menos encerrados em si, nus e funcionais, uma humanidade se acha *concentrada*, enclausurada, à espera de sua vez de morrer. E de terminar o breve tempo entre o berço e a tumba em cerimônias mais e mais anônimas e mais e mais massificadas.

Com a passagem da epidemia, abrem-se as portas de Orã. Nem por isso a convivência com a morte, onipresente durante meses, abre os oraneses para esse *algo além*, cuja falta na cidade o narrador assinala desde a descrição de Orã nas primeiras páginas da crônica. De fato, é melancolicamente que Rieux, vislumbrando a urbe em festa, conclui com a constatação do seu fechamento duradouro no imediato e na inconsciência da vida como uma pura agitação insignificante. A ocasião para uma real abertura passou. A cidade seguirá confinada em si mesma, adstrita à própria imediaticidade.

O DEMÔNIO DA ALEGORIA

Já percebemos que Camus concebe o tempo da narrativa sob uma figura específica, a *figura circular do retorno*. Também vimos como o espaço imaginário da urbe converge não mais do que assystematicamente com a Orã real. Na Orã ficcional, mesclam-se alusões e referências passageiras à concretude histórica da metrópole com evocações de um espaço arquetípico e imaginário, qual seja, a *figura da cidade murada*, o que remete, por sua vez, ao fechamento, também a um sentimento de asfixia e de estagnação. Estamos, então, em direito de nos perguntar: por que essa construção espaço-temporal ficcional? O que ela quereria dizer? A resposta a essas indagações leva-nos longe na perscrutação dos significados histórico, moral e existencial de que essas figuras se revestem na narrativa de Camus.

UMA ALEGORIA DOS ANOS DA GUERRA?

Confinamento, concentração, colaboração, resistência, infestação e desinfestação, solidariedade e extermínio, enterros em massa e fornos crematórios. Quando foi lançada, e em sua fortuna crítica, foi comum que a crônica do ano da peste de Camus fosse lida como crônica dos anos da Ocupação nazista na França. O próprio Camus reivindicou como sua essa interpretação, tal qual veremos a seguir. Falou-se, a esse respeito, de uma relação analógica da peste em Orã com essa situação histórica, como se o desenrolar do flagelo fizesse figura dos acontecimentos na França da *débâcle* à Liberação, da Resistência à Colaboração, nos anos aziagos de 1940 a 1944.

Nesse sentido, o termo “alegoria” foi lembrado mais de uma vez para descrever *A peste* (JUDT, 1998, 2001; TODD, 2011). Esclareçamos: “alegoria” é um termo usual nos estudos de retórica e de poética, para referir um procedimento de linguagem, em que exprime-se, com objetivo retórico ou didático (como indica a etimologia), um fato específico complexo ou uma ideia mais ou menos sutil (de natureza moral, filosófica ou religiosa, por exemplo), por meio de outra coisa, quer dizer, de uma imagem ou de uma narrativa concretas (*állos*: outro; *agoreúo*: dizer, falar em público). Na alegoria, há sempre um vínculo unívoco entre os dois componentes da analogia, o que

favorece uma restrição do sentido em detrimento da polissemia característica da expressão simbólica. Como nas metáforas, um dos termos nas relações alegóricas, aquele que é o exprimente, é facilmente observável e concreto, tendo por função apenas apontar, de forma utilitária e transitória, um conteúdo, para depois ser relegado no ato intelectual, uma vez concluído o processo de significação. O conteúdo expresso pode ser concreto ou abstrato, mas refere sobretudo uma realidade cuja apreensão é relativamente complexa. Sua autonomia quanto ao exprimente empírico é total, podendo também ser expresso com outras analogias ou mesmo ser dito mediante um discurso fundado na razão reflexiva (GIRARD, 1995).

Ainda que remontem à Antiguidade exemplos desse fenômeno de linguagem, a alegoria conheceu um ápice na Idade Média, integrando o vocabulário das principais hermenêuticas medievais, dentre elas a que se tornaria, a longo prazo, a mais célebre da época: aquela exposta por Dante no *Convívio* (FRANÇA DE BRITO, 2015). Essa relevância da alegoria se observa também na poesia e nas artes do período: os últimos três séculos do Medievo reservaram à alegoria uma posição especial na literatura e na iconografia, com objetivos ora religiosos, ora psicológicos e eróticos, como se vê nas personificações de vícios e virtudes cortesãos no *Romance da Rosa* (século XIII), de Guillaume de Lorris e Jean de Meung (HUIZINGA, 2010), ou na série de afrescos dedicada ao mesmo tema, sob o prisma

religioso, por Giotto, no século seguinte, na Capella degli Scrovegni.

Acaso seria surpresa que uma figura de linguagem com um tal perfume medieval, e com conotações não realistas e moralizantes, tenha sido evocada para referir uma narrativa moderna como *A peste*, caracterizada pelo próprio narrador como uma *crônica* (também no sentido que lhe dava o Medievo)? Seguindo essa linha de interpretação, tratar *A peste* como alegoria equivaleria a fazer de cada evento que tem lugar na Orã fictícia uma tradução unívoca de algum evento dos anos negros do nazismo na Europa e em especial na França – uma alegoria que ilustraria um expresse concreto específico (a Guerra) por um exprimente também concreto e específico (a epidemia). Tal interpretação histórico-alegórica do livro é, em certa medida, incontornável, pela vinculação com o traumatismo contemporâneo à sua escrita e pela sua fortuna crítica. Bastaria, no entanto, para descrever a relação complexa do texto com o pensamento de Camus? Ele próprio sugere que não, ao afirmar, em polêmica com Barthes (a qual retomaremos mais abaixo), seu desejo de que se o lesse em várias dimensões. Estamos neste ponto em condições de nos perguntar: quais seriam essas dimensões? Haveria algum ponto de integração entre elas?

RIEUX, CRUSOE: DA VERDADE MORAL À FÁBULA

Para trazermos elementos de respostas a essas perguntas, comecemos a investigação pelo próprio texto de *A peste*, e justo pelo seu começo, ou seja, pela epígrafe. Ela é tomada de empréstimo a Daniel Defoe: “É tão válido representar um modo de aprisionamento por outro quanto representar qualquer coisa que de fato existe por alguma que não existe” (DEFOE apud CAMUS, 2017a). A pista está dada: as relações da narrativa de Camus com a obra de Defoe, quanto à qual ela mantém explícito diálogo, nos servirão de guia, ao longo deste capítulo, para compreendermos a noção camusiana da alegoria em *A peste*, a partir das confluências e das divergências entre esses dois autores.

Assinalemos, primeiro, que esse trecho não se origina da obra de Defoe de que se esperaria: *A vida e as estranhas e surpreendentes aventuras de Robinson Crusoe* (1719), texto referencial na literatura inglesa. Nele, lembremos, o herói epônimo narra os vinte e oito anos de sua vida de náufrago nos mares da América do Sul, período ao longo do qual se torna o artífice de uma civilização de um homem só em uma ilha deserta. No mesmo ano de 1719, em resposta ao interesse do público, foram publicadas as *Novas aventuras de Robinson Crusoe*, em que Crusoe reporta os eventos de sua vida após o

retorno à Inglaterra natal e seu matrimônio seguido de viuvez. No entanto, tampouco nelas se acha a frase que serve de epígrafe em *A peste*.

Com efeito, encontramos-la na sequência menos conhecida desses relatos: nas *Reflexões sérias durante a vida e as surpreendentes aventuras de Robinson Crusoe: com uma visão do mundo angélico*, vindas a lume em 1720, um ano após as duas narrativas. Longe do herói das aventuras romanescas, damos nesse volume com um Crusoe diferente: devoto, moralizante, filosofante. De fato, o livro constitui-se de um conjunto de dissertações que Defoe atribui ao protagonista fictício; nelas, desenvolve temáticas de ordem moral e religiosa.

A epígrafe de *A peste* encontra-se no prefácio dessa obra menos comentada de Defoe, o qual Crusoe assina *lui-même*: De-foe/Cru-soe. No prefácio, Defoe/Crusoe se propõe a redarguir às críticas dirigidas ao primeiro relato. A pluma de Defoe é arguta ao justificar, na voz do personagem Crusoe, a verdade dos fatos reportados na ilustre narrativa. Censuram-na de ser um romance, de ser ficção. As peripécias do marujo seriam, segundo seus detratores, produto da pura invenção. Ele próprio nada seria além de um personagem ficcional.

Defoe/Crusoe nega tais recriminações. Argumenta sobre a verdade da sua narração em dois planos: histórico e alegórico. Exatamente como Dom Quixote aludiria ao Duque de Medina Sidônia, assim também as aventuras de

Crusoe aludiriam à história verdadeira de um homem real e vivo, ele mesmo.

Não apenas isso: os episódios e os personagens célebres da narrativa (o papagaio, a descoberta da pegada, a morte do bode na caverna, o sonho de Crusoe, as aventuras de Sexta-Feira e assim por diante) seriam todos fundados na mais estrita realidade biográfica – uma alegação jocosa e perplexificante; afinal, quem a diz não seria Defoe, mas Crusoe, um personagem que o leitor sabe de saída se tratar de um ser de fantasia. É como se Defoe serrasse o galho da verossimilhança em que está sentado. Ora, se a pretendida verdade da narrativa não pode ser justificada plenamente sobre o plano factual, *o que é a verdade?* Em que sentido, então, os relatos de Crusoe seriam verdadeiros?

Em Defoe, a questão da verdade se resolve em outro plano que não o da pura transposição realista. Dito de outro modo: no da alegoria. Na formulação de Defoe/Crusoe, a alegoria, ao ser elaborada, inverte a ordem dos termos com que surge na outra ponta do processo, à mente do leitor. Esse abstrairia dos fatos concretos narrados uma ideia, por analogia. Em realidade, diz Defoe/Crusoe, na alegoria, seria a fábula que decorreria de uma certa ideia, ou de certas ideias, e com uma certa intenção.

Portanto, a verdade da alegoria é a verdade da ideia que está por trás da fábula. Na alegoria de Defoe, essas ideias, por sua vez, têm natureza moralizante, e são os

ensaios desse terceiro tomo que as expõem, o que faz deles o verdadeiro centro intelectual dos três volumes: “A fábula é sempre feita para a moral”, observa Defoe/Crusoe, “e não a moral para fábula”. Com efeito, é na intenção moral da alegoria – mais especificamente, na justeza de seu objetivo, o do “melhoramento moral e religioso” (DEFOE, 1801, s. p. [todas as traduções não indicadas nas referências bibliográficas são do autor do ensaio]) dos homens – que se encontra sua verdade última. No caso de Defoe/Crusoe, é lícito pensar, essa equivaleria a ilustrar como virtudes, tais quais esforço e perseverança, prevalecem sobre as mais adversas condições.

Como quer que seja, para Defoe/Crusoe, no excerto que serve de epígrafe a *A peste*, pode-se representar um aprisionamento que existe no plano abstrato – no da psicologia, da espiritualidade, da moral – por outro visível, cuja existência empírica e verificável é contingente quanto à verdade moral da mensagem carregada pela alegoria. Com efeito, na alegoria, como já vimos, o exprimente é contingente quanto ao expresso: este submete aquele. Camus o sabe, e as liberdades que toma na invenção de sua Orã alegórica são prova disso: menos do que capturar uma imagem fiel da Orã real, como indicamos no último capítulo, seu objetivo, e é o que mostraremos no capítulo seguinte, é expressar certa visão da condição absurda do homem e da moralidade que lhe cabe, uma vez que ele se

faz consciente das condições dilacerantes e irredimíveis de seu próprio estar-no-mundo.

RIEUX, CRUSOE E A ALEGORIA HISTÓRICA

É bem verdade, seria uma simplificação excessiva considerar que a abordagem alegórica, a de Defoe tanto quanto a de Camus, poderia explicar-se tão somente por um propósito moralizador, o elemento concreto sendo puramente contingente e servindo simplesmente a um conteúdo psicológico, existencial e moral, de natureza abstrata. Com efeito, a inscrição de suas alegorias na história é profunda. Enquanto analogias com a história, ambas estabelecem uma relação unívoca entre dois concretos, com situações e eventos precisos de suas épocas, dotados de grande complexidade.

Nesse sentido, assim como a epidemia em Orã serviria de imagem aos anos da Ocupação, o mesmo se dá com Crusoe e com a ilha. Em primeiro nível, mais evidente, o herói de Defoe e o seu meio são alegorias dos soberanos absolutos nos tempos de Leviatã em que o romance foi escrito. Esses, segundo certa filosofia política do período, subjugariam seus súditos por um contrato imemorial; mediante tal tratativa tácita e hipotética, os sujeitos do rei lhes cederiam toda a liberdade e qualquer possibilidade de reação armada contra seu poderio, em troca

de proteção contra as ameaças à existência física individual apresentadas pelo ambiente hostil no estado de natureza prévio à civilização. É o que ilustram os personagens de Sexta-Feira e dos outros europeus que vêm dar por acaso na ilha-reino do monarca Crusoe, submetidos à sua proteção, desde que requeiem as armas e que o aceitem como fonte legítima de violência.

Em outro nível, e com visão retrospectiva, que nos permite ler Crusoe a partir de Camus, as duas alegorias históricas de Crusoe e de Rieux se fazem eco, em uma simetria insuspeitada. Ambas se situam nos limiares extremos da Modernidade. Aludem aos massacres pelos quais essa fase efusiva da técnica e da dominação política e militar das sociedades ocidentais se abre e se fecha.

Em uma ponta, em Defoe, temos a carnificina das populações autóctones americanas decorrente do alastramento europeu, denunciada na voz de um Robinson Crusoe exasperado pelas atrocidades dos espanhóis no Novo Mundo. Existe aí uma acusação tão mais eloquente, porque a própria América de Defoe escorre sangue, e isso antes mesmo da chegada de Crusoe; com efeito, ela já é, em si mesma, pontuada de morticínios e de crueldades de toda sorte (de animais contra os homens, de homens contra animais, de homens contra homens: *selvagens* contra *selvagens*). A essa guerra geral, a presença europeia vai somar um elemento ainda mais cruento: as sevícias dos *civilizados* contra *selvagens*, dos *civilizados* contra outros

civilizados e, por fim, de *selvagens* contra *civilizados*. É como se o elemento *civilizado* se revelasse ainda mais *selvagem* do que o autóctone – sobretudo no caso dos espanhóis. Mesmo o canibalismo dos ameríndios, revoltante segundo as concepções desse marinheiro britânico que nada tinha de um antropólogo, encontra aos seus olhos alguma graça por se tratar de um costume nacional, *bárbaro* por certo, mas inocente segundo a cosmovisão de quem o pratica. Já a violência dos espanhóis parece a Crusoe especialmente inescusável. A truculência dos europeus papistas contra esses mesmos canibais – ao ver parcial desse puritano que, é verdade, permanece-lhes menos simpático do que aos indígenas – rebaixa-os a algo de mais sanguinário do que os próprios índios devoradores de carne humana. Essa *barbárie* faz dos espanhóis alvo preferencial da cólera moral de Crusoe, o que imprime a certos momentos do romance um caráter de inculpação histórica. Resta que o próprio Crusoe faz valer seu poder de *branco europeu armado* sobre as forças da *natureza* e sobre os próprios primitivos – *nativos* quase tão brutos quanto os ventos e as marés.

Em resposta a tal efusão moderna alegorizada por Crusoe, o tom soturno da Orã camusiana ganha um sentido histórico mais pleno. Essa mesma Modernidade, em sua fase heróica, instaurada sob o signo inicial da espoliação e da mortandade no Novo Mundo, desemboca, sem surpresas, em seu extremo final, no confinamento coletivo em campos de

concentração e na hecatombe massiva levada a cabo nas usinas de extermínio durante a Segunda Guerra. São precisamente esses horrores, anunciadores de uma Modernidade senescente e crepuscular então ainda por vir, que são alegorizados por Camus na quarentena de Orã (cidade ela própria, em sua feição moderna, filha do processo colonial europeu!), nos enterramentos em massa e na fumaça dos fornos crematórios descendo sobre as cidades, ocasionados pela pestilência.

CAMUS CONTRA BARTHES (OU OS SENTIDOS DA ALEGORIA HISTÓRICA)

A relação unívoca entre concretos (Orã tomada pela peste; a França tomada pelos nazistas) pressuposta pela alegoria está longe, entretanto, de esgotar a significação da analogia sob o ponto de vista histórico, para Camus. A célebre polêmica de *A peste*, que o opôs a Barthes nos anos 1950, deu a Camus a ocasião de explicitar, mesmo no âmbito restrito da alegoria histórica, o quanto a relação unívoca entre a peste e a Ocupação era em parte verdadeira, mas, de toda evidência, insuficiente. Era algo maior do que o puro nazifascismo que Camus visava; as renitências e as ressurgências dos autoritarismos modernos, mesmo depois das derrotas de Hitler ou de Mussolini, por vezes pelas mãos daqueles que os combateram, estavam também entre seus alvos.

Retomemos o cerne da discussão entre o crítico e o escritor, bem como as circunstâncias de seu surgimento. Barthes dá a conhecer um comentário ao romance em 1955. Pouco antes, havia vindo à luz *O homem revoltado* (1951). Nele, o outrora comunista Camus externa suas críticas ao marxismo enquanto ideologia política, e em especial à União Soviética. O livro marca o afastamento de Camus, mais e mais crítico ao stalinismo, quanto aos meios intelectuais revolucionários que o adotaram em Paris e que agora lhe pareciam em excesso simpáticos ao totalitarismo soviético. Eis o pano de fundo da sua querela com Sartre sobre *O homem revoltado* e um dos motivos para a ruptura rumorosa entre os dois amigos (WINOCK, 2000).

Sobre esse fundo conflituoso recente, ainda em brasa, Roland Barthes publica uma análise de notável fineza de *A peste*. Nela, opõe a concepção camusiana da *crônica* à *história*, partindo da definição presente em um verbete do Littré. De um lado, na *crônica*, há a ideia de um registro de acontecimentos em sucessão. De outro, na *história*, o que se ressalta é a ideia de uma investigação sobre os fatos. Constituiria a busca da explicação causal do evento, de suas justificativas, de seus usos e abusos. Ao saudar o talento de Camus e a qualidade da narrativa, Roland Barthes assinala, ao mesmo tempo, o que seriam as insuficiências da abordagem da Ocupação sob o modelo da *crônica* – a *crônica* não serviria por aí precisamente a uma fuga à *história*? Não seria um subterfúgio para que o

autor se reduzisse a um papel de *secretário* em detrimento ao encargo de *investigador*, subtraindo-se à tarefa de *apontar causas, consequências, responsáveis?*

É também por esse motivo que a própria escolha da peste como alegoria (ou “símbolo constante”, como ele diz) não deixa de encontrar objeções aos olhos do crítico. Eis como o problema se coloca para Barthes: pode, ainda, o *Mal absoluto*, simbolizado por uma enfermidade contagiosa, representar o *Mal das coisas* e uma nocividade como que objetiva. Ainda assim: essa mesma analogia seria apropriada a dizer o *Mal que tem nome e rosto humanos*, como o que a Europa acabara de amargamente experimentar? Pode a mecânica dessa moléstia, com seu funcionamento epidemiológico independente das realidades humanas, revelar algo sobre a realidade dos homens, formada por intenções e interesses que são tudo salvo impessoais? Acaso isso não evacuaría o problema da história em favor de uma “lucidez no campo moral” (BARTHES, 1997), talvez fácil, porquanto abstraída das circunstâncias políticas concretas? O homem de Camus não se condenaria, por aí, a uma solitária e sempiterna mitigação dos efeitos do Mal, sem atacar as suas fontes primeiras? Não arriscaria se reduzir a algo como um *santarrão inócuo*?

Camus não se furta à polêmica. Rechaça a recriminação de que *A peste* manifestaria uma consciência histórica de alguma forma insuficiente, ou uma ética da revolta solitária,

puramente reativa. Para Camus, trata-se do contrário: na contra-argumentação, ele busca inverter a pecha de anti-historicismo. Notemos de passagem que essa era uma admoestação dirigida recorrentemente a Camus, desde a polêmica de *O homem revoltado*; era empunhada por aqueles que pretendiam tê-lo por um trânsfuga da densidade histórica, refugiado em uma intransigentemente cômoda moral individual: *nem carrasco, nem vítima*, assim ia o lema camusiano desde a publicação desse ensaio – mas haveria, em todas as circunstâncias, como não se fazer carrasco ao defender a vítima? Camus representaria o intelectual que hesitaria diante dos *ovos quebrados* exigidos para realização dos grandes desígnios, como os do progresso histórico e da fraternidade universal.

Por seu lado, Camus sustenta que um trajeto conducente da revolta individual à solidariedade seria observável no intervalo de cinco anos que separa *O estrangeiro* de *A peste*. E mais: é, a seu ver, exatamente *aquilo que faz a fraqueza do livro sob o ponto de vista histórico, na leitura de Barthes, que o fortalece sob esse mesmo aspecto* ao seu próprio ver. Diga-se claramente: Camus exalta por aí o fato de que a peste, em seu livro, é uma alegoria indefnida. *É exatamente porque aquilo de que a peste é o nome não é nomeado que a imbricação da sua narrativa na história é tão mais inextricável.*

A peste e a resistência à peste devem ser interpretadas, insiste Camus, em vários níveis de significação. O mais

evidente compreenderia, decerto, a referência ao nazismo, imediatamente reconhecida pelo público e pela crítica à época da publicação da narrativa, conforme ele mesmo lembra. Contudo, a analogia política não se lhe restringe. Camus reivindica, em alto e bom som, que qualquer tirania e qualquer resistência à tirania podem ser evocadas na imagem de Orã sitiada de dentro pelo inimigo interior. Inclusive, ela não consistiria tão somente em uma alegoria das tiranias do passado recente – a resposta a Barthes evoca também as lutas que ainda estariam por vir (CAMUS, 1955). Por aí, não remete, implicitamente, aos autoritarismos seus contemporâneos, dentre os quais o representado pelo Estado totalitário soviético? Dessa maneira, Camus acena, em surdina, às teses polêmicas de *O homem revoltado*.

É por isso que seria um ganho, sob o ponto de vista alegórico e moral, que a peste retratada no livro não tivesse um rosto humano, como exige Barthes. Ela poderia, dessa maneira, representar aquelas realidades históricas e aquelas figuras que certos adversários intelectuais de Camus (ao mesmo tempo antifascistas e alinhados à URSS) tenderiam a identificar como o próprio remédio à peste. Ao ver de Camus, esses errariam ao crer que a entrada de pleno na história cobraria deles a justificação do despotismo, em nome de uma fraternidade humana violada por esse mesmo sistema, supostamente mais justo. Como não lembrar, ao lermos esses trechos da polêmica,

a eloquência de Tarrou ao enunciar a renúncia ao assassinato bem-intencionado, em nome da justiça burguesa ou da justiça revolucionária, tanto faz, e ao preço, como ele bem o sabe, da sua própria condenação ao exílio e da sua *estrangeiridade* à luta feroz que é a matéria de que se faz a História? Afinal, o exílio histórico pode ser o destino daqueles que, em certas circunstâncias, *negam-se a tomar o partido do totalitarismo de esquerda contra o de direita ou do totalitarismo de direita contra o de esquerda...* Também aponta nessa direção o fato de que Camus tenha hesitado entre os títulos *A peste* e *O terror*, com todas as conotações que essa última palavra guarda na histórica política francesa: *terror nazifascista*, decerto, mas também *terror robespierriano*, que não dá trégua à guilhotina em vista de uma emancipação futura que redimiria os ovos quebrados no presente.

As feridas recentes, da época de *O homem revoltado*, estão longe de terem estancado. Barthes o sente. Admite que as insuficiências detectadas por ele na analogia camusiana se entendem, a seu ver, pelo dissenso do autor quanto ao materialismo dialético, do qual ele próprio se reivindica, e pela resistência de Camus ao que Barthes chama de “moral da explicação”, em prol de uma moral da expressão – deixando subentender a esta alguma futilidade. E conclui, com uma ponta de condescendência: é compreensível, o método marxista é tão exigente...

O apelo de Barthes ao materialismo dialético talvez soe, hoje, a mais de um leitor como dogmático e datado. São os efeitos do privilégio que é o nosso de uma visão retrospectiva sobre essa história. O certo é que o argumento de Camus busca virar o jogo, invertendo a perspectiva. *As acusações de alienação histórica poderiam ser volvidas contra seus próprios arguidores* – imbuídos, ao ver de Camus, de certezas por demais eloquentes para não serem especiosas. A perspectiva moral camusiana não representaria, assim, uma evasão à história. Antes, desenvolver-se-ia em íntima relação com os eventos do seu tempo. Permitiria mesmo abranger aspectos seus mais e mais amplos, inclusive aparentemente contrários, como as oposições delimitadas em excesso entre o nazifascismo e o stalinismo. Temos aí os elementos da *crítica antitotalitária* que será moeda corrente na segunda metade do século XX?

FAZER O MUNDO OU IMPEDIR QUE O MUNDO SE DESFAÇA?

Concebemos até agora *A peste* como alegoria de um abstrato (de uma certa filosofia, existencial e moral). Também a tratamos como alegoria de dois concretos históricos, um específico (a Ocupação), outro mais genérico (os autoritarismos políticos modernos), esse último evidenciado na polêmica com

Barthes. Tal constatação já mostra a particularidade da alegoria camusiana, que, como ele mesmo aponta, desenvolve-se não em um, mas em vários níveis de significação, do mais concreto ao mais abstrato. Sigamos agora em frente nos questionamentos e voltemos a uma das perguntas que enunciamos ao início deste capítulo: esses conteúdos abstratos e concretos se unem em algum ponto ou permanecem independentes? Dito de outro modo: há algum nível de integração entre o ponto de vista histórico e o moral em *A peste*?

Por certo, a resposta de Camus a Barthes, refutando a oposição entre *moral* e *história* que alguns gostariam de lhe imputar, indica o quanto seu pensamento desenvolve essas duas dimensões de forma rente uma à outra. Para compreender no detalhe como isso se dá, retornemos à epígrafe de Defoe e à imagem da ilha deserta, que se poderia tomar por alegoria do aprisionamento enquanto evento da vida interior.

De fato, o isolamento na ilha de Crusoe e o isolamento na cidade de Rieux constituem-se como imagens da solidão humana, em um mundo que permanece silencioso a esses heróis, quando não inferno. Este tema, o do silêncio do mundo, sabemos-lo, é central a Camus; é explorado em seus ensaios, como veremos. Sentem-no igualmente e com especial veemência Rieux e Tarrou. Não deixemos de notar, ao mesmo tempo, que também Crusoe confessa tê-lo assaltado um sentimento semelhante: uma energia redobrada no *hic et nunc* e na luta

pela existência em um meio inimigo, sobremaneira em seus primeiros tempos de degredo na ilha. Uma lide tão áspera se fazia acompanhar de um total alheamento às coisas da alma e de Deus, às questões da Criação e da Salvação (nele, que tampouco fora um devoto!).

Se a condição é a mesma, a resposta também o é, a uma primeira vista, e as trajetórias desses homens na ilha e na cidade isoladas o mostram bem. Crusoe e Rieux, o convertido em progresso e o ateu, retorquem da mesma forma ao mutismo de um mundo desolado: pela *atividade*. É uma atividade frenética, que os exaure dia e noite. Ela os põe à prova em obstinação e em resistência, sem que saibam no que esse frenesi de trabalho pode redundar, sem muito menos que possam esperar qualquer Redenção no transcendente por meio exclusivo de um mesmo labor quotidiano, ingrato e rebarbativo, todo voltado a dominar ou a domar o imediatamente visível (embora Crusoe passe por um processo de conversão íntima, *circuncisão de coração*, culminante nas *Reflexões sérias*). Há essa sensação de uma *estrangeiridade* em meio inóspito, presente também no Rambert de *A peste*, o que não impede que a pergunta moral ronde sem tréguas a ambos. “Matar ou não matar?”, se interroga Crusoe; “Como viver e fazer viver?”, eis a indagação de Rieux.

Com efeito, essa *estrangeiridade* tampouco os tolhe ao chamado do outro. Ao contrário. Ao par formado por Crusoe e

Sexta-Feira, responde em simetria aquele composto por Rieux e Tarrou. Acena-se, com isso, a possibilidade de uma congregação de náufragos no mundo.

Ao mesmo tempo, as circunstâncias históricas em tudo distintas de ambas as alegorias influem diretamente nas filosofias morais subjacentes a esses dois livros e afastam sob mais de um aspecto suas éticas da amizade respectivas. Um tal contraste com o mundo histórico de Defoe revela as especificidades da relação entre moral e história em Camus. A começar porque, em *Crusoe*, a relação de reconhecimento e de afeto entre ele, o colonizador, e Sexta-Feira, o autóctone, passa pela subjugação e pela coação coloniais, características do cruzamento traumático, típico da época, entre o europeu e o outro americano. Em Camus, mais de dois séculos depois, após toda sorte de revoluções equalizantes e do advento da democracia, a amizade que une o par formado por Rieux e Tarrou se situa sob o signo da consciência de uma igualdade constitutiva do eu e do outro, em meio a uma mesma calamidade e no seio de uma mesma metrópole – eis do que nos diz a cena do banho de mar. Poderia mais de um leitor lembrar que a lógica colonial segue vigorando em Orã e que segrega o não europeu ao *village nègre* insalubre. Ainda assim, o impulso denunciador do jornalista Rambert e a ação salvacionista de Tarrou e de Rieux nesses bairros periféricos são indícios de que a lógica colonial já é outra, de que o sentimento de uma humanidade em comum,

mesmo entre subjugado e opressor, fez progressos entre o século de Defoe e o de Camus.

Também a concretude histórica intervém na concepção da moralidade da ação que há em Camus. Com efeito, a condição vestibular de Crusoe na Modernidade dá à sua solidão atarefada um sentido muito distinto do frenesi de atividade que toma um herói crepuscular como Rieux.

Robinson Crusoe é o romance do ilimitado e do espaço aberto a ponto de se tornar opressivo, como o mar e o céu o são quando nada existe além deles. O protagonista é o demiurgo de um mundo por vir, herói por excelência do processo civilizador, do qual a ilha é um microcosmo sedutor e selvagem. Já *A peste* é o microcosmo de um universo fechado, como já extensamente mostramos, em que tudo é restrição, barreira, clausura. Orã remete a um mundo já todo construído pelos Crusoes da colonização francesa, soltos nessa ilha ignota e selvagem que era, aos seus olhos, a África, tomados que foram pela mania da indústria e da urbanização, nem que fosse ao preço da segregação e da invisibilidade dos Sextas-Feiras árabes apartados no *village nègre*. Rieux, por seu lado, sabe-se herói taciturno de um mundo que não está lá para ser produzido, mas para ser preservado, e toda a ação que o obseda e que o consome não visa a nada além de o resguardar a uma ameaça, a fazer conservar-se no ser uma obra que já se fez e que, degradada pela injustiça colonial, talvez nem mereça tanta

pena. Crusoe só pode agir para *construir um mundo*; Rieux, para *impedir que ele se desfaça*.

Impedir que o mundo se desfaça... Não é a aparente modéstia dessa proposta que faz com que Rieux possa esquivar-se ao imperativo da ação constante e enérgica. De novo, em Camus, a moral e a história batem uma à porta da outra, e a urgência de Rieux em salvaguardar o mundo da própria desintegração não é sem lembrar aquela que Camus proclama em alocução ao receber o Nobel, em 1957, sobre o fundo da Guerra Fria, das marcas ainda quentes da intervenção soviética na Hungria e enquanto a sensibilidade europeia digeriria não apenas Auschwitz e Birkenau, mas também os relatos sobre Stalin, cujo Terror o degelo soviético deixava transparecer para além da Cortina de Ferro: “Cada geração, provavelmente, crê-se destinada a refazer o mundo. A minha sabe, no entanto, que ela não o há de refazer. Porém, sua tarefa talvez seja maior. Ela consiste em impedir que o mundo se desfaça!” (CAMUS, 1958, p. 7). Rieux pronunciaria outro compromisso moral e histórico no seu terraço com vistas para o mar e para as falésias de Orã?

NOSSO ARQUIDESASTRE

Debruçamo-nos sobre *A peste* enquanto alegoria histórica e, ao fazê-lo, não cessamos de remetê-la, igualmente, à sua dimensão filosófica e moral. Devemos, doravante, determo-nos sobre esse último aspecto, buscando explicitar mais detalhadamente como a narrativa relaciona-se com o pensamento camusiano. Para isso, faremos um desvio por seus ensaios, sobretudo por *O mito de Sísifo* e por *O homem revoltado*, que já tivemos a ocasião de mencionar e que, a partir de agora, vamos analisar mais demoradamente, a fim de explorar os pontos de tensão e de confluência quanto à alegoria de Orã.

Camus elaborou suas narrativas em estreita relação com a escrita ensaística. Sua concepção da própria obra era orgânica, e ele a dividiu em ciclos, segundo as anotações de

seus *Cadernos*. O romance *O estrangeiro* e o ensaio *O mito de Sísifo*, bem como as peças *O mal-entendido* (1944) e *Calígula* (1945), formam aquilo que ele denominou “Ciclo do Absurdo”. O ciclo posterior, dito “da Revolta”, engloba *A peste* e *O homem revoltado*, além dos dramas *Estado de sítio* (1948) e *Os justos* (1949) (TODD, 2011). Cada um desses ciclos (que não são os únicos vislumbrados pelo autor) compõe-se, bem se vê, de obras dramáticas e romanescas, lado a lado com ensaios, como se explorassem por gêneros diferentes questões em comum, e André Malraux, com tato crítico de esteta e de romancista, notou o quanto os livros de Camus se iluminam uns aos outros (TODD, 2011).

Aplicaremos essa observação à relação entre a escrita argumentativa de Camus e as suas narrativas. Seus ensaios explicitam, em um idioma herdado da Filosofia, intuições e sentimentos que os heróis das suas histórias também experimentam, em sua densa existência entre outros existentes. São maneiras distintas, pela alegoria e pela razão reflexiva, de dizer do nosso arquidesastre, fundante e ao mesmo tempo dilacerador.

NOSSOS DESASTRES E NOSSO ARQUIDESASTRE

O ensaio camusiano está muito longe de se regozijar na visão do mundo angélico ao fim das *Reflexões sérias*, de Defoe. Longe disso, está precisamente na *ausência* do divino – questão ainda mais candente do que a da possibilidade da sua mera *inexistência* – o problema comum a *O mito de Sísifo* e a *O homem revoltado*. Ademais, a constatação dessa ausência oferece um fio unificador dessa escrita de ideias com a alegoria de *A peste*, em especial nas dimensões histórica e moral.

Ambos os ensaios, separados por quase dez anos, articulam uma dialética entre o absurdo (cuja personificação é Sísifo) e a revolta (anunciada desde o título do segundo livro e encarnada no mito de Prometeu). São tantas maneiras distintas de evocar o que poderíamos chamar de nosso *arquidesastre*, subjacente aos nossos momentos de aparente normalidade e aos nossos desastres específicos, o qual descrevemos em seguida.

Permitimo-nos esta digressão a fim de expor como a perspectiva do arquidesastre pode afinar nossas concepções sobre a própria concepção dos desastres, operando uma importante inversão em nosso modo de ver esses eventos dramáticos ou corriqueiros, dos quais a peste em Orã é apenas uma ocorrência entre tantas, embora significativa. Isso porque a ideia do desastre, em realidade, sempre ideia de *um*

desastre, é primeira a surgir em nossa consciência quanto à do arquidesastre, antecedendo-a enquanto fenômeno e empiria; entretanto, na visão que doravante propomos, tal ideia seria, na verdade, uma realidade secundária e ontologicamente dependente do arquidesastre, esse sim nossa condição primeva. Explica-se: o pensamento que só reconhece o desastre (ou *desastres*) pode inclinar-se a imaginar a errância do homem no mundo como uma caminhada de duração indefinida, tendo ele os pés solidamente firmes numa gigantesca planície terrosa, em aparência sem limites; um dia, sem que ele espere, um buraco, contingente e imprevisível – *um* desastre: peste em Orã, guerra, câncer, desamor, suicídio –, traga seus passos e interrompe a marcha; não fosse esse buraco, assim vai sua crença, ela poderia prosseguir continuamente.

Ora, a metáfora de nós mesmos e do que somos sofre importantes modificações ao seguirmos a picada aberta pelo pensamento do arquidesastre. Nela, somos patinadores condenados a deslizar sem trégua num infinito lago de gelo fino; sabemos que, em algum momento (agora, no próximo instante, em dois dias, em cinco anos), pela própria *situação das coisas no tempo*, o gelo vai romper; vão assomar (ou nos sorver) as potências selvagens e destrutivas do arquidesastre que esperam sob nossos pés, jazendo abaixo do branco liso em que patinamos, tranqüilos; estamos conscientes de que o momento em que o buraco no gelo se alargar e em que o desastre se proclamar (ou

um desastre: peste em Orã, guerra, câncer, desamor, suicídio) nada mais será do que a manifestação empírica e necessária do que estava dado a acontecer, sendo variável apenas o ponto em que o gelo quebraria, se hoje ou amanhã, bem como a forma específica e individual do desastre com que o arquidesastre nos absorverá em suas águas gélidas. E, no entanto, patinamos mais cem, mais duzentos metros, sabendo-nos aleatoriamente poupados; conseguimos terminar mais um parágrafo, concluir uma conversa ou um filme ou uma canção, aliviados, sem que o telefone toque com péssimas notícias, nem que caiamos da atmosfera, onde respiramos despreocupadamente, até as águas turvas, asfixiantes e enregelantes que jazem lá embaixo, embora nem sempre expostas à nossa visão. Daí esse sentimento, podemos supor, que assombra Rieux, de que não é dado a homem algum viver plenamente livre enquanto existirem os flagelos. Patinamos sobre eles...

É bem verdade, não haveria, no pensamento do arquidesastre, nada nem ninguém a quem ser grato pelo adiamento momentâneo do nosso desastre pessoal e intransferível; mesmo assim, nossa inconsciência quanto a cada um dos pontos de gelo fino do imenso lago, e também nossa certeza de que toparemos forçosamente com alguma dessas zonas de desastre, ao menos permitem que sigamos na nossa patinação irresponsável e irrefletida, sem nos atirmos de propósito no primeiro buraco aberto no gelo, por medo de

podermos, um dia, ser sugados por ele. Até mesmo podemos, em certos momentos, distraídos, apreciar a paisagem de pássaros e de montanhas ao nosso redor. Temos a vantagem de que, imbuídos do pensamento do arquidesastre, ao menos, somos capazes de pouparmo-nos ao ressentimento cósmico daquele que acredita na solidez dos seus passos sobre a terra e que, de súbito, vê-se confrontado à sua própria queda em algum buraco fatal. É que a consciência do arquidesastre inscreve na angústia a extensão inteira de uma vida que nela transcorre; talvez valha a pena esperar, em compensação, que ao menos possa furtar-nos a alguns dissabores humilhantes, posto que são fundados em expectativas fantasiosas quanto ao que é um homem e quanto ao solo em que pisa.

A ABSURDIDADE DA PESTE

Nossa inspiração no pensamento de Camus para traçar essa metáfora e essa linha de raciocínio é evidente; Camus também visa, com seu próprio vocabulário e com suas próprias metáforas, a essa obra salutar de desilusão, no melhor sentido. O termo “absurdo”, que lhe é tão caro, traduz de maneira evidente, em seu léxico pessoal, essa intenção incômoda, mas benévola. Merece que nos detenhamos nele por algumas linhas, na consciência de

que, nessa palavra capital, Camus refere menos ideias do que sentimentos e intuições.

Daí que o absurdo possa parecer esquivo conceitualmente. Camus desfia um rosário de definições, ou melhor, de situações em que o absurdo se apresenta à consciência. Entendemos que seja assim, por nossa própria tentativa de explicar o arquidesastre, por metáforas e narrativas. No caso de Camus, não é que não haja uma abordagem conceitual possível do absurdo, mas ele é claro ao anunciar: qualquer uma por nós elaborada será fundada em um sentimento primevo, esse sim fundamental. É assim que sentimos o absurdo na morte – ou melhor, menos diante da morte do que ao longo da vida, sob a luz baça da mortalidade. Sentimos o absurdo quando nosso espírito animal se crispa ao vislumbrar sua fatal aniquilação, como o condenado à pena capital em *O muro*, de Sartre, ante o paredão de fuzilamento. Sentimos o absurdo ao distinguirmos um estranho a nós mesmos nas nossas fotografias pretéritas. Sentimos o absurdo ante a densidade impenetrável de uma paisagem ou o mutismo de uma pedra que se furta em sua existência indiferente à arquejante existência humana. Sentimos o absurdo ao nos sentirmos estrangeiros – não só a uma comunidade humana, como Rambert em *Orã*, mas à nossa própria circunstância existencial, como Meursault, o herói absurdo de *O estrangeiro*. Sentimos o absurdo, por fim, quando se impõe à consciência a comparação entre o apelo que lançamos

ao mundo a partir de nossas aspirações íntimas e a acolhida fria com que ele nos recebe, e quando só o eco nos responde. *A peste* é a situação em que esse divórcio surge especialmente irreconciliável, e a ênfase de Camus na temporalidade mecânica da epidemia, arredia ao tempo dos homens, ilustra-o à perfeição.

Atentemos, porém: em Camus, dizer que o mundo é absurdo não significa que a sua estranheza se deve ao fato de ele ser irracional, nem que a realidade não é esquadrinhável pela razão. A ciência pode, com efeito, descrever os fenômenos, relacioná-los, buscar-lhes causas e correlações. Trata-se antes do fato de que, a despeito de toda a ciência e toda a tecnologia empregadas pelo gênero humano, esse mundo permanece incompreensível, ou seja, irreduzível às necessidades e às vontades humanas. Segue arisco e inassimilável. Não pode amar nem sofrer como nós, nem mesmo em uníssono conosco. Não carece de causas materiais e eficientes; porém, falta a seu mecanismo a causa final de todas as causas finais, que asseguraria sentido de unidade ao conjunto de dados esparsos da experiência, que os unificaria em um plano centrado e coerente como a perspectiva numa tela e à medida do homem.

É desse aspecto da condição humana que a *Orã* em *A peste* é o microcosmo. A evocação da medicina, nesse universo cerrado, é, por isso, especialmente gravada com ambivalências. Os médicos são arrimos da cidade acossada pelo Mal. No entanto, a imagem final desses homens da cura é de uma certa

impotência – como a da ciência diante do sentido. Podem estudar a moléstia que flagela a cidade, podem classificá-la, identificar-lhe o bacilo, traçar a curva epidemiológica, as engrenagens da sua mecânica, aplicar o sêrum que mitigaria seus estragos. Só não podem curvá-la, nem mesmo comungá-la aos lutos e aos desejos dos homens: o “apetite de conquista” do querer humano, como observa Camus em *O mito de Sísifo*, investe inutilmente contra “os muros que desafiam seus assaltos” (CAMUS, 2018, s. p.): ou seja, os do mutismo do mundo.

Por certo que Rieux e outros heróis de *A peste* guardam aspectos que os aparentam ao homem do absurdo, pela negação da esperança e pelo apego à vida. Isso porque esse homem do absurdo camusiano, realcemo-lo, não é um negador da vida. Ao contrário. A pergunta, dada por filosófica (e mais: a pergunta filosófica por excelência!), que desencadeia o ensaio de 1942, concerne à pertinência do suicídio e, a contraluz, à pertinência de se suportar a própria existência, uma vez sabendo-se que ela está inscrita no absurdo. Trata-se de uma visão trágica; cabe ao homem assim rondado pela consciência do sem sentido situar-se firmemente nos dois polos do antagonismo que o dilacera, afirmando-os no mesmo gesto: presença e ausência; ação e desespero; liberdade e limite; criação e insignificância; irmandade e solidão. Qualquer atitude que evacue o trágico trai essa absurdidade fundante. A esperança num além-vida que seja a verdadeira vida afasta-nos ao que é presença, liberdade,

criação, irmandade; o suicídio arrisca ser uma fuga no nada, na ausência, no desespero, no limite, no insignificante, no alheamento radical. Não poderia ser mais significativa a epígrafe do ensaio, oriunda de uma das *Píticas*, de Píndaro, a mesma que Paul Valéry tomou emprestada para sua meditação grave sobre o horror e a coragem de viver e de morrer no *Cemitério marinho*: “Ó, minh’alma, não aspira à vida imortal, mas esgota o campo do possível!” (PÍNDARO apud CAMUS, 2018, s. p.).

Nesse ponto do pensamento de Camus, surge Sísifo.

É revelador que a resposta de Camus seja dada por um mito, e por um mito portador de uma potente carga simbólica. Sísifo é um ardiloso mortal que buscou ludibriar os deuses (e, segundo algumas versões da história, mesmo a morte) e que foi por eles condenado a rolar uma pedra até o alto do monte, a vê-la deslizar de volta ao chão, depois a ter de rolá-la de volta ao topo, indefinidamente, num esforço nulo. Não temos dificuldade de reconhecer em seu perfil o infatigável Dr. Rieux rolando a própria rocha dia após dia, indo de casa em casa visitar seus enfermos, gastando-se nos leitos de moribundos, sem resultados, nem redenção. Também poderíamos ver, sob a figura de Sísifo, Grand e a frase sempre recomeçada, Rambert e a fuga sempre por vir, Cottard e a evasão nunca completa à lei dos homens. Entenda-se: a temporalidade da peste e do absurdo, como vimos, é a do retorno. Ou, com a palavra de que o próprio

narrador de *A peste* se vale, um recomeço – mas, como já observamos, sem renovação.

Até aí, temos a condição humana, de sol a sol, como no *Eclesiastes*. O que faz, sobretudo, de Rieux (mas também de seus colegas, na medida em que tomam parte nas brigadas sanitárias) uma figura sisífica é o fato de que ele transforma esse *da capo* inelutável em escolha e em liberdade.

O danado pelos deuses que é Sísifo não pode ceder à esperança. Se quiser simplesmente livrar-se do tormento, se buscar uma redenção definitiva, o desânimo o toma, e as forças o desertam. Deve manter uma escrupulosa consciência da sua pena, sem por isso abrir a porta aos deuses, nem a Deus. Não pode se dar ao luxo de uma dolorosa *circuncisão do coração*, como a de Crusoe.

E mais: deve aceitar o peso da pedra, as reentrâncias na superfície, a tensão incessante dos músculos no esforço sem descanso, como a substância mesma da própria vida, do seu mundo, do que ele próprio é – à parte a consciência –, sem resignação empedernida, e mesmo com alegria. “É preciso imaginar Sísifo feliz” (CAMUS, 2018, s. p.); assim vai a máxima famosa que encerra o ensaio de Camus, e assim vai seu clamor a uma paixão pela presença no mundo, a uma fome pela vida, paradoxal porque tão mais intensa quanto mais se é consciente de que essa mesma vida é como a rocha de Sísifo, incômoda e inevitável, ao mesmo tempo em que é tudo o que se

tem. De resto, uma presença na fragilidade da vida quem sabe paralela à dos patinadores sobre o gelo fino na nossa metáfora do arquidesastre, quando eles sabem que a rachadura pode ser iminente e, mesmo assim, deixam-se encantar pela brisa nos cabelos e pelo canto dos pássaros.

A avidez vital do herói absurdo camusiano é de fato uma glotonice, uma cupidez quantitativa. Quanto mais copioso for o banquete, melhor: “Vinte anos de vida e de experiências nunca mais serão substituídos” (CAMUS, 2018, s. p.). Com efeito, o que espera os famélicos, após o festim do existente, senão a privação radical e a penúria do ser no nada do *post mortem*? Por isso, Rieux e Tarrou são insaciáveis perpétuos de vida e combatentes radicais do que a nega ou do que a diminui: doença, justiça burguesa, revolução cruenta. O absurdo da vida não lhes deixa escapatória, salvo uma cobiça inesgotável e vampiresca por mais vida. *Cada vida vale* porque *todas se valem* na absurdidade.

O padre Paneloux merece, sob esse aspecto, especial atenção. É o personagem que mais significativamente evolui ao longo da narrativa e o faz em direção ao absurdo, sem, por isso, abraçar o ateísmo de Rieux ou negar o cristianismo.

Rieux não hesita no dever desde os primeiros casos da doença. Por sua vez, os diários de Tarrou o revelam, já quando de sua chegada a Orã, despedido da mística da temporalidade cotidiana, como já expusemos, voluntariamente devotado a ações desprovidas de finalidade que o instalam na temporalidade

absurda. Não é o caso de Paneloux. Cerca de quatro meses separam suas duas prédicas. Na primeira, Paneloux *explica* (no pior sentido da palavra) a praga. Seria a mesma que acometeu as cidades sacrílegas na Bíblia. *Ela não é a peste, mas outra coisa, maior do que a peste, maior do que a vida*: afastamento de Deus, chamado ao arrependimento, punição divina.

Entrementes, intervém o evento absurdo por excelência: a morte de uma criança (o filho do juiz Othon, o mesmo que julgara como irretocável o sermão do padre). E o padre muda. A consciência do absurdo desperta. Nota-se porque a segunda prédica contradiz a primeira: *a peste não se explica*. É preciso *vivê-la*. Ela é o *incompreensível*. Por isso mesmo, não se trata nem de se lançar a ela em uma sede de martírio, nem de se esgotar na ânsia de se subtrair a suas catástrofes. Como o homem absurdo não se mata, nem abstrai a vida numa esperança transcendente, assim também caberia ao cristão, segundo Paneloux, reconhecer os limites da compreensão do que lhe sucede e aceitar a desgraça, sem traduzi-la em outros termos que não o da insondabilidade dos desígnios divinos – evidenciada no absurdo que é o da morte de uma criança.

Não é surpresa que a segunda prédica é mal-recebida em Orã. O cristianismo perigosamente filisteu dos burgueses oraneses fareja a heresia sob as palavras duras do padre – no mínimo, a falta de uma consolação existencial que uma explicação qualquer do Mal, ainda que o assimile a uma

punição, não deixa de oferecer às almas perplexas e à sociedade conformista. O padre Paneloux funda, por aí, um paradoxal *cristianismo no absurdo*. O amor de Deus não apaga o absurdo, mas o torna necessário. Assistimos à gestação disso que ele batiza “religião do tempo de peste”. Assim como Defoe, nas *Reflexões sérias*, acompanha o trajeto da *circuncisão de coração* em *Robinson Crusoe*, Camus evoca sinteticamente a *circuncisão no absurdo* do cristão, até então acima de qualquer suspeita, que é Paneloux. A morte do padre, na sequência de seu engajamento arriscado nas brigadas sanitárias e de um diagnóstico duvidoso, prova, pelas ações, as palavras proferidas na pregação de poucas semanas antes. Há algo de crístico – de absurdamente crístico, e o mistério da sua causa mortis só soma a essa impressão – em seu sacrifício.

DO ABSURDO À REVOLTA

Cristianismo no absurdo – ou *cristianismo na revolta*? São dois aspectos da mesma condição.

Sísifo é, ainda, um ser centrado no próprio delito e na própria pena; rola sua pedra porque tentou enganar em favor de si mesmo a morte e o Olimpo. Prometeu, por outro lado, herói de *O homem revoltado*, rouba o fogo dos deuses para, num ato generoso, dá-lo aos homens, ao preço de si mesmo. Quer dizer:

o homem absurdo pode ser um homem revoltado, no ato mesmo em que reconhece no outro um outro homem absurdo – e se solidariza numa mesma revolta metafísica contra essa condição na morte, no tempo, no sofrimento, na privação.

Daí não decorre o niilismo, a desvalorização da vida. Ao contrário. Resulta disso seu enaltecimento, pela recusa a qualquer forma de violência e de assassinato, mesmo justificado por altas intenções políticas e históricas. A polêmica contra os horrores da União Soviética marcou época, mas a revolta camusiana não poupava as democracias anglo-saxãs quando condescendiam com a violência da ditadura de Franco, a pretexto de cínica *realpolitik*. As posições de Camus contrárias aos crimes do colonialismo também foram veementes, malgrado, é verdade, suas famosas hesitações (ou tergiversações?) no caso argelino, em função de seus laços identitários com os colonos franceses em meio aos quais crescera e de suas reticências (digamos...) quanto ao nacionalismo árabe (TODD, 2011).

Em *A peste*, Tarrou encarna a revolta explícita, intelectualizada, autoconsciente, vocal. Revolta-se contra a “pena de morte generalizada”, como a chama Camus em *O homem revoltado* (CAMUS, 2017c, s. p.): aquela que é intrínseca à condição humana. Revolta-se sobretudo contra a pena de morte *tout court*, imposta pelos homens de justiça ou pelos justiceiros da Revolução.

Quanto a Rieux, ele se revolta em silêncio, de casa ao hospital e de cabeceira em cabeceira, embora seu pensamento jorre com violência dramática nos diálogos com o padre e com Tarrou. Mais ainda: há também em Paneloux sinais da mesma revolta. Porque não é preciso ser ateu para se revoltar; o necessário é a sensibilidade ao espetáculo daquilo que Camus caracteriza, em *O homem revoltado*, como a “desrazão diante de uma situação injusta e incompreensível” (CAMUS, 2017c, s. p.). Paneloux aprende a revolta – na medida que ela possível a um cristão, diga-se – quando abraça essa desrazão e não mais a traduz em termos que não os dela mesma.

CONTRA A VIDA MAQUINAL

Com a revolta, a reflexão de Camus alarga o passo em direção ao espaço entre o eu e o outro. Em verdade, seria mais justo dizer que a revolta explicita um pensamento sobre o laço coletivo já existente em *O mito de Sísifo*.

Camus é claro ao fazer Sísifo dizer da condição operária alienada no trabalho repetitivo e absurdo na linha de montagem. Mais amplamente, é com o tecido da vida moderna – com essa vida maquinal dos homens em tempos industriais – que se deve romper pela pergunta sobre o porquê de tudo isso, a fim de que

cada um se reaproprie do tempo absurdo para além da rotina alienante:

acordar, bonde, quatro horas no escritório ou na fábrica, almoço, bonde, quatro horas de trabalho, jantar, sono e segunda terça quarta quinta sexta no mesmo ritmo, um percurso que transcorre sem problemas a maior parte do tempo. Um belo dia, surge o ‘por quê’ [*sic*] e tudo começa a entrar numa lassidão tingida de assombro. (CAMUS, 2018, s. p.).

Como em Marx, a máquina impõe seu ritmo ao homem, não apenas no trabalho e enquanto ele lida diretamente com a sua mecânica cega, mas à medida que partes mais vastas da existência (a família, a infância, o lazer, a educação, as capacidades intelectuais) são impactadas pela produção maquinal (MARX, 1999). A restauração de uma temporalidade humana – em Camus, a do absurdo: paradoxalmente, a da duração, do tédio, do retorno – passa por um momento doloroso de tomada de consciência e de crítica ao que se apresenta falsamente como realidade, em verdade, criação do próprio homem que a impõe a si mesmo sob o nome do real.

Daí que as experiências de tédio voluntário relatadas nos diários de Tarrou sejam parte fundamental do processo ascético de entrada no absurdo. Daí também por que Orã é tão antipática ao narrador: *a cidade é a máquina perfeita* – e não muito mais

do que isso. Em vez de quebrar a máquina perfeita que enreda os homens no seu mecanismo e que oculta, na sua futilidade, a natureza absurda do homem absurdo, a peste acaba por não fazer mais do que a emperrar provisoriamente. Os homens perdem o momento da tomada de consciência – ou, ao menos, tocam-no e deixam-no escoar por entre os dedos – para voltar à costumeira alienação. É como a ressaca do operário após a greve.

A PESTE COMO METÁFORA

O ACONTECIMENTO DA DOENÇA

“A doença como metáfora”. Essa expressão ficou conhecida no título de um famoso ensaio de Susan Sontag, publicado em 1978. Como a tuberculose na vida de Camus, o câncer deitou uma sombra constante na vida de Susan Sontag, dos anos 1970 até sua morte, em 2004. Ela conheceu três diagnósticos, o último deles fatal (RIEFF, 2008). A tuberculose e o câncer são, também, as duas doenças que estruturam seu ensaio, em que ela analisa e critica, especificamente, as imagens e as metáforas engendradas por essas duas formas de morbidade ignotas e temíveis, encarnações da morte nos séculos XIX e XX.

Lendo Sontag, é curioso que as referências à figura de Camus e à narrativa da peste em Orã sejam marcadas pela discrição. Uma discrição que parece tão mais singular quando se toma em conta a importância de um texto como *A peste*, bem como a erudição e o próprio tema de *Doença como metáfora*: uma narrativa tão seminal, bem como seu autor, não deveriam ocupar um lugar mais central no ensaio de Sontag? Há, por certo, uma menção passageira a Meursault, de *O estrangeiro*, como manifestação do embotamento emocional em personagens da literatura moderna. A referência a *A peste* não é menos adventícia e, além disso, deixa entrever uma distância crítica da autora quanto ao livro.

Entenda-se o porquê: Sontag quer desmetaforizar a doença, de maneira a desculpabilizar o doente. Ela descreve o processo pelo qual a tuberculose deixa de ser metáfora (fruto do temperamento da vítima, por exemplo, como se pensou no século XIX) para ser o mero resultado de um patógeno. Também o câncer, no século XX, seria um mal – assim nos dizem suas metáforas – que acometeria os reprimidos ou os assoberbados, como uma espécie de desafoador, mas isso somente enquanto a etiologia permanece vaga ou indeterminada. Sontag crê que evoluções na determinação das suas causas poderão dissipar o poder dessas metáforas e libertar delas a representação popular do câncer, atenuando uma certa moralização punitiva que amiúde o acompanha. Nesse contexto, sua crítica é implacável

quanto ao uso do câncer enquanto metáfora política: a retórica que procede a essa metaforização não acabaria por autorizar os meios mais extremos contra os adversários – afinal, cancerígenos – e não redundaria em um chamado à exterminação? Sontag apreende vestígios dessa metáfora violenta nos extremismos à esquerda e à direita e põe a si mesma em questão ao revisitar sua célebre declaração de onze anos antes, durante a Guerra do Vietnã, quando comparou a civilização branca a um câncer (SONTAG, 1978).

Ora, Camus não foi daqueles que se valeram da doença para a estabelecer como analogia sob o aspecto político – a Ocupação ou, mais largamente, as formas autoritárias do poder político? Lembremos que Barthes também, na análise de *A peste*, quis uma peste que fosse apenas a peste, e não uma alegoria da peste parda do nazismo.

Contudo, Sontag se encontra na linhagem direta de Camus em um sentido mais fundamental, não político – antes, existencial. Ela também empreende, no seu pensamento sobre a doença, o rechaço a qualquer explicação transcendente e a toda evocação dos fins últimos da doença, teológicos ou morais. Por aí, ela termina por abraçar o absurdo da condição mórbida. A doença *nos acontece*. Ou, mais simplesmente, *acontece*. O gelo, um dia, rompe. Ou, dito de outra forma: o arquidesastre se manifesta, um dia, como um desastre específico, esse ou algum outro.

Porém, há nuances e contrastes entre Camus e Sontag, mesmo onde confluem. Para Camus, encarar a doença como um acidente significa considerar o sofrimento que ela causa como uma condição particular onde o homem absurdo deve fazer o que sempre lhe cabe: salvaguardar os direitos da plena consciência e buscar a maior liberdade, fora das paredes acolchoadas do consolo religioso e coletivo. Já em Sontag, trata-se, sobretudo, de instaurar uma relação menos penosa com a própria mortalidade, a contrapelo da aflição causada pelo duplo movimento de metaforização e de culpabilização daquilo que é pura contingência, como a doença. Entende-se a preocupação de Sontag pela própria vivência da condição mórbida: conforme lembra seu filho, o escritor David Rieff, em um texto tocante em memória da mãe, os médicos – já no primeiro câncer que a acometeu, nos anos 1970 – extraíram-lhe não apenas o seio, como também os músculos do peito e da axila (RIEFF, 2008). A mutilação física já não era uma provação terrível o bastante para a autora? Precisava somar-se a alguma outra, de ordem psicológica ou moral, pela imputação a si mesma de uma responsabilidade inexistente por aquilo que não passa de *acontecimento*, absurdo e penoso? É culpa do patinador se o gelo rompeu?

Como quer que seja, em Sontag, assim como já vimos ser o caso em Camus, a absurdidade da vida correlaciona-se a uma cupidez de existência, em termos brutalmente quantitativos:

quanto mais anos, melhor; não importam os meios. O relato de David Rieff, sobre as últimas semanas da mãe, que fora diagnosticada com uma síndrome mielodisplásica em 2004, reporta momentos de genuína consciência da sua parte quanto à absurdidade da morte e de revolta existencial contra sua inerente injustiça; não deixa de lembrar as páginas camusianas em que Rieux confronta-se à revolta impotente da esposa do Sr. Michel contra o fato inevitável de que o marido agoniza ou em que os pacientes golpeados pela peste culpam o médico que viria salvá-los, como se fosse ele que os tivesse condenado à pena capital.

Sontag não rejeitou nenhum tratamento experimental, por sofrido e incerto que fosse. Pensava apenas em ter mais tempo. Aferrava-se ao festim com todas as forças.

Ela estivera doente na maior parte de sua vida, desde uma terrível asma na infância até os três cânceres. E a morte não lhe era estranha: estivera rodeada por ela nos hospitais em que foi tratada, nos pavilhões da Aids em Nova York na década de 1980, onde viu três de seus melhores amigos morrerem, e em zonas de guerra como o Vietnã e Sarajevo [na atual Bósnia-Herzegovina].

Mas nenhum grau de familiaridade poderia reduzir a intensidade com que a ideia da morte era inaceitável para ela.

Na sua visão, a mortalidade parecia tão injusta quanto o assassinato. Subjetivamente, apenas não havia como pudesse aceitá-la. Não acho que isso fosse negação no sentido do “psicoblablablá” de Kübler-Ross. Minha mãe não era louca; sabia perfeitamente bem que ia morrer. Mas simplesmente jamais poderia se reconciliar com essa ideia. (RIEFF, 2008, on-line).

Precisemos: tanto o ensaio de Sontag e o testemunho da sua morte por seu filho quanto a escrita de ideias e a narrativa de Camus encontram-se, malgrado as divergências, naquilo a que se opõem. Se não há Deus; se não há uma ordem cósmica nenhuma; se não há Redenção no além (ou, em todo caso, se ela se evade às certezas nada mais do que humanas); se não há nenhum Pai com relação ao qual somos todos irmãos, então a vida seria selva. A guerra de todos contra todos estaria declarada, e tudo seria permitido. Estaria pavimentado o caminho ao gulag ou aos chuveiros de gás – no mínimo, ao sem-sentido do prazer a curto prazo e da atomização social num isolamento rondado pelo tédio duma sociedade de consumo absolutamente imanentizada, cortada de qualquer laço com a transcendência e com suas esperanças. Ao menos, assim poderia sustentar certo discurso conservador e religioso que se apressaria em identificar a ordenação aparente do mundo a uma expressão da ordem transcendente, e o reconhecimento do outro ao reconhecimento da face de Deus na sua. *Se Deus não existe, tudo está permitido*, assim vai o adágio atribuído a Dostoiévski e amiúde recuperado por esse pensamento conservador, pois, com efeito, e como observa Orlando Figes, o criador dos Karamazov teria distinguido na ausência da fé a antessala do homicídio, da eliminação conscienciosa dos *inúteis* e o desespero característico do niilismo moderno (FIGES, 2018).

Por outro lado, os escritos Camus e Sontag unem-se ao assinalar o quanto pode haver de um amálgama indevido nessa identificação entre absurdo e niilismo. Episódios transcorridos durante a pandemia de 2020 poderiam oferecer abundantes ilustrações desse tipo de confusão, sobretudo quando certas abordagens sedizentes científicas, casadas a uma lógica economicista redutora e despidas de qualquer preocupação sacralizante da vida – herdada, se poderia supor, dos antigos interditos religiosos –, levaram mais frequentemente do que seria esperável a uma retórica que banaliza a morte (MATTA et al., 2020), em especial a morte em massa, sem rosto e anônima, como no tempo dos totalitarismos, transformada em número e objeto de um cálculo de perdas e ganhos.

Em momentos graves da crise, sustentou-se que nem toda vida teria o mesmo valor. Para isso, o conceito de “grupos de risco” pôde servir à normalização da morte dos mais frágeis (MATTA et al., 2020). Velhos estão mais perto da hora extrema, de qualquer maneira – e o cômputo dos anos restantes certamente explica que, para eles, seu próprio aniquilamento é menos dolorido do que o de um jovem. A doença dos doentes crônicos é calculada em termos cruamente fiscais. Obesos são culpados de própria obesidade, logo da propensão a morrer com a infecção.

Poderíamos pensar que a vida, na falta de um sentido intrínseco e desprovida de freios metafísicos que poderiam

torná-la intocável, foi, com frequência excessiva, objeto da razão calculadora e de uma espécie de *livro contábil do nascimento e da morte*, com entradas e saídas, lucros e prejuízos devidamente discriminados. Diante do absurdo da morte, da impossibilidade de sua plena compreensão, por vezes, apelou-se a uma racionalização abusiva, no modelo da economia e da estatística, em sociedades secularizadas em que a fuga na tradicional ideia de uma punição divina dificilmente gozaria de plena legitimidade para além de certas comunidades de crença mais ou menos restritas. É verdade que essa *gestão contábil da vida e da morte* não se apropriou da integralidade do espaço público durante a pandemia, e as sociedades humanas também souberam testemunhar uma visão de mundo absurda como a de Rieux, de Tarrou, de Grand e de Paneloux, revoltada e logo solidária, consciente *do nada da vida* e logo *da unicidade de cada vida*.

UMA ÉTICA NO ABSURDO

Com efeito, *O mito de Sísifo* e *A peste*, do mesmo modo que *Doença como metáfora*, mostram que as vias do pensamento da ausência de Deus não correspondem necessariamente às da desvalorização da vida – ao contrário. Camus e Sontag frequentam as mesmas ruínas habitadas pelo outro grande

adoentado que foi Giacomo Leopardi. Naquele que é o mais grandioso poema de sua lírica magistral, *A giesta, ou a flor do deserto* (1836), o gênio maior do romantismo italiano contempla o Vesúvio que lança suas sombras sobre a baía de Nápoles, dezoito séculos depois de a fúria de suas lavas terem soterrado as cidades florescentes de Pompeia e de Herculano. A qualquer momento, o poeta o sente, a natureza cega e bruta pode mover-se num solavanco, imperceptível no tempo da geologia, desastroso na temporalidade humana, e o Vesúvio, quem sabe, de novo, cuspa suas rochas sobre o fruto do labor dos homens, tal qual já o fizera em Pompeia e Herculano. Como Camus talvez dissesse, *pode o absurdo, assim, irromper*; ou, como o dissemos nós, *pode o gelo fino anunciar no ruído das suas rachaduras sob nossos pés a música sinistra do arquidesastre*. A imagem de que se serve Leopardi é outra, mas seu sentido, não: a maçã, que, na queda de um galho, devasta um formigueiro, não é diferente, para as formigas desabrigadas, daquilo que é uma erupção vulcânica para os homens. É assim que a giesta – essa “flor gentil” que nasce no solo circundante ao Vesúvio – presta testemunho, na sua singeleza mesmo, do desastre particular daqueles homens do Antigo Império e do arquidesastre de todos. A fé no progresso, a crença nos futuros radiantes à espera da humanidade: eis, para Leopardi, artifícios que escamoteiam aos homens a dura verdade da giesta e a constatação inexorável e desiludida do arquidesastre à nossa espreita, feita por aqueles que “com franca língua/ nada

traindo ao que veem/ confessam o mal que nos foi dado em lote/
e o nosso estado baixo e frágil” (LEOPARDI, 1997, p. 78).

Igualmente, à imagem de Camus e de Sontag no século seguinte, Leopardi, já no século XIX, funda uma certa ética nesse senso aguçado do arquidesastre. O homem bom não é aquele que difunde as fantasmagorias do progresso, mas aquele que sabe da necessidade de se irmanar a todos numa guerra em comum contra a “natureza inimiga”, ameaçadora sempre por ser absurda sempre. O homem bom é aquele que “nem os ódios e nem as iras/ fraternas, ainda mais graves/ que qualquer outro dano, acresce/ às suas misérias, culpando os homens/ pela sua dor, mas dá culpa àquela/ que é realmente ré, que dos mortais/ mãe é pelo parto e no querer é madrasta” (LEOPARDI, 1997, p. 78). O homem bom reconhece, no outro homem, um companheiro de exército contra o mal da vida bruta, e não um adversário. Não soma a seus males, nem ele aos seus. Só nos fundamentos sólidos dessa verdade, e não em ilusões de segurança e de avanço ao triunfo da humanidade, erige-se uma comunidade humana genuína – uma *cidade*, em suma, em sentido real, mas também alegórico, imagem das virtudes gregárias, pois feita de “conversar citadino,/ justiça e piedade” (LEOPARDI, 1997, p. 80).

Como o poeta ao considerar a flor do Vesúvio, o Dr. Rieux que vemos no terraço do paciente é outro meditativo. A desenganada contemplação final de Orã em festa o prova.

Pode não ter vislumbrado a giesta muda nos campos desertos onde antes estendiam-se jardins e palácios; porém, sentiu a verdade e a liberdade dessa condição absurda durante o tempo da epidemia. A exemplo de Pompeia, de Herculano e da cidade ideal de Leopardi, a Orã de Camus é esse espaço construído, plenamente humano, fragilmente protegido ao arquidesastre, embora a visão camusiana seja ainda mais pessimista do que a do seu soturno predecessor italiano no absurdo, pois a própria constituição alienante – industrial e comercial – da vida urbana oranesa faz com que a metrópole nada aprenda quando seu cotidiano é rompido por uma dura lição das trevas.

A POLIS POR VIR: POMPEIA, ORÃ OU OUTRA?

Orã ou a cidade por vir de Leopardi – a pandemia que vivemos deixa-nos essa mesma hesitação irresolvida: é possível rompermos a *vida maquinal*, como a de Orã, evadirmo-nos à *clausura dos muros* abstratos e do *eterno retorno* em que nossa cidade está encerrada? Em outras palavras: diferentemente dos oraneses, *aprenderemos algo com a peste? Impediremos que o mundo se desfça?* Ou, ao menos, buscaremos meios de *reconstruir a cidade*, ou ainda de *fundar outra cidade possível?*

Em Camus, como em Leopardi, a peste, o absurdo e a revolta colocam o problema da cidade, da *polis* (Pompeia, Orã

ou a cidade ideal) – quer dizer, o problema do político, por excelência. Quem de nós preveria que a política nos interpelaria, nos anos 2020, com a força dramática com que o faz agora e como o fizera no tempo de Camus?

Malgrado as reticências de Barthes e de Sontag ao uso da peste como alegoria ou metáfora política, é nossa aposta que há nessa imagem uma força poética à altura de dizer por analogia as desventuras de nossa vida atual na *polis*. Afinal, seguimos aí a ideia enunciada pelo próprio de Camus na polêmica com Barthes: a da peste como alegoria em vários níveis – e, por que não?, em várias épocas. Ora, hoje, a pandemia se sobrepõe ao alastramento de *democraturas* em diversas latitudes. Os anos de 2010 e, provavelmente, de 2020 nos parecem um tempo de volta ao sopé da montanha da pedra de Sísifo, um momento preciso de *recomeço sem renovação*: um novo tempo da difusão da peste.

Não se trata, bem entendido, de um retorno simples às experiências autoritárias do século XX. As formas políticas neofascizantes contemporâneas, em sociedades informatizadas, num sistema econômico e social muito distinto quanto aos da sociedade industrial de tipo taylorista, não têm por que se servir dos expedientes e do vocabulário dos autoritarismos clássicos. Isto sim, a sensação que podemos ter de que o quadro atual é sisífico decorre de que, em pontos longínquos no globo, e em regimes dos mais diversos e não nos mais irrelevantes, as

liberdades públicas e individuais se estiolam desde a última década (APPLEBAUM, 2021); ademais, conservá-las ou, quando não, refazê-las pode requerer um esforço titânico, como o do condenado empurrando monte acima a rocha.

Exemplos não faltam. As promessas de liberalização política da China, moeda corrente entre *pundits* desde Deng Xiaoping, desembocaram no endurecimento do regime sob as rédeas de Xi Jinping (SHIRK, 2018). Também se torna menos disputável que um destino não muito mais glorioso acometeu a Rússia, na sequência da entronização de Vladimir Putin (FISH, 2018). Ao mesmo tempo, elegem-se, nas últimas duas décadas, líderes e partidos iliberais, que mutam de dentro as frágeis estruturas políticas de democracias em *democraturas* de corte populista, a exemplo do ocorre na Hungria, na Polônia, na Venezuela e na Turquia – o Brasil dos anos 2020 dará sinais de imunidade a esse contágio? Nesses novos regimes híbridos, as eleições e a manutenção aparente das instituições misturam-se a tentativas de subversão das regras do jogo a partir de dentro, esvaziando a forma constitucional de seus conteúdos e solapando princípios como a divisão dos poderes, a proteção aos direitos individuais e o império da lei (SCHEPPELE, 2016). Escrevendo este capítulo na virada de 2020 a 2021, é ainda incerto como a sobreposição das crises da pandemia e das democraturas pode se resolver, mas o aspecto de suas difusões como manchas globais não deixa de sugerir aos nossos

olhos ansiosos a imagem da peste, como o fizera a Camus sete décadas atrás.

Com efeito, sua difusão faz pensar na infecção pelo *caráter contagioso* de certos afetos e de certas ideias políticas – diz-se que alguns discursos *pegam*, como se diz que se *pega* um vírus. A contaminação global das *democraturas* populistas contemporâneas tem seus vetores, seus focos de expansão, suas rotas de alastramento e certamente desconhece fronteiras. Assim como o vírus se espalha pelo mundo no ritmo da circulação pelas vias aéreas (dentro dos corpos e entre os países, é o mesmo), assim também o contágio político se dá pelas vias globais por excelência que são as da informação e do mimetismo nas redes digitais – aquelas mesmas que evocamos ao início deste ensaio, ao observarmos o quanto nos isolam e nos integram, durante a quarentena, em espaços privados que não o são mais de todo. Daí que os lares, por isolados que estejam do vírus, possam pouco contra essa outra disseminação. *Agentes patógenos e ideias liberticidas circulam*. Eis o que aprendemos nestes tempos, e eis o que *A peste* camusiana, ao mesmo tempo sanitária, política e moral, só faz ilustrar, ao nos pôr a pensar na mecânica inexorável com que a infecção ganha uma comunidade: nas famílias, entre amigos, de desconhecido a desconhecido, de vizinho a vizinho.

Em especial, ganha uma ressonância renovada, no estado de liquefação do mundo ao início dos anos 2020, o tema camusiano da separação – de Rambert e de Rieux quanto a

suas amadas, de Tarrou quanto à história e à sua violência, da cidade isolada quanto ao mundo. Assinalemos que Barthes identificou-o como central à alegoria de *A peste*, consubstanciado no símbolo do muro e das portas fechadas; mais recentemente, Denis Guénoun (2020) relacionou-o com a atual segregação entre árabes e europeus na França contemporânea. Com efeito, a separação nos fala a nós, isolados em uma longa quarentena em um tempo de pandemia, não só porque a difusão do coronavírus tem levantado discussões e hipóteses sobre uma possível regressão nos deslocamentos internacionais e na integração global para além das fronteiras (GRAY, 2020), mas também porque os desastres relacionados à xenofobia, à anti-imigração, ao racismo e ao ódio intercomunitário (religioso ou étnico) têm alimentado um imaginário do Muro que favorece os progressos das *democraturas*. É o que se vê ao abrirmos os jornais, nos casos das tensões entre muçulmanos e hindus na Índia de Narendra Modi; dos movimentos xenófobos e anti-imigratórios nos Estados Unidos e na Europa, ou nas discussões sobre *limites* em temas como a sexualidade e a família, em grupos religiosos e tradicionais desejosos de restabelecer as velhas fronteiras entre sanidade e patologia, normalidade e anormalidade, pecado e permissão.

A lógica da separação indicada por Guénoun, em sua leitura de *A peste*, pervade a experiência contemporânea global. À medida que os bairros negros de Orã, invisíveis na narrativa

de Camus, revoltam-se e invadem o centro da cidade branca, numa ânsia de tomar o espaço público, os bairros centrais fecham suas portas aos que veem como invasores pestilentos; entrementes, deixam-se contaminar eles mesmos por outro vírus, o do autoritarismo, verdadeiro inimigo interior. A Orã de Camus se recria em escala global e simboliza não só o fechamento e o contágio político que experimentamos, mas também as divisões urbanas, étnicas e sociais entre zonas visíveis e invisíveis, entre margens e centros, em toda a gama de nossas renitentes segregações. O *village nègre* de Camus teria crescido a ponto de se converter no gigantesco *bidonville global* que acossa os enclaves da cidade europeia por todos os lados. E o que faz esta senão se deixar tomar pela vontade ainda maior de segregação?

ORÃS TROPICAIS

A superposição da crise sanitária e da deliquescência da democracia sob o peso do populismo a que assistimos, durante nossos meses de quarentena, ganha um contorno ainda mais dramático no Brasil, e o fato de estarmos em meio a esse duplo processo cujos resultados são tudo salvo previsíveis (SMITH, 2020) nos faz buscar formas simbólicas necessárias à vivência e à significação do sempiterno *estado de sítio* em que tentamos

conduzir nossas vidas individuais e coletiva. A Orã pestilenta pode ser uma delas.

Uma questão que não é de menor interesse pode nos interpelar, chegados que estamos quase ao final (sem conclusões) deste ensaio: teria Camus distinguido a sombra dessa Orã universal no Brasil quando de sua passagem entre nós, em 1949? Decerto que a metrópole argelina deve ter influenciado na apreensão das realidades desse país, também ele fruto da experiência colonial europeia, como a ilha de Crusoe, também ele multirracial, ferozmente desigual, segregado. Como Rambert, o outrora jornalista Camus se interessou pela vida que se arrasta em nossos vilarejos negros. Chocou-se com o contraste entre os palacetes e as favelas no Rio de Janeiro (“nunca o luxo e a miséria me pareceram tão insolentemente mesclados”) e cruzou a fronteira da cidade branca para visitar um “baile negro” de samba (CAMUS, 2017b, p. 62-63), uma favela e um terreiro. Recife lhe agradou, e o mesmo se deu com Salvador da Bahia (“casbah fervilhante, miserável, suja e bela” [CAMUS, 2017b, p. 87]), mas comparou São Paulo a uma “Orã desmedida” (CAMUS, 2017b, p. 97) e, em Porto Alegre, enregelado no frio de agosto, anotou: “A luz é bela. A cidade, feia” – também um pouco como Orã? Arrematou: “essas ilhotas de civilização são frequentemente horrendas” (CAMUS, 2017b, p. 110).

Em Porto Alegre, Camus participou de um coquetel oferecido pelo Centro Franco-Brasileiro, circulou entre a

mundanidade literária da cidade, à noite leu uma conferência no auditório do Instituto de Belas Artes, abarrotado. Foi introduzido por um Êrico Veríssimo honroso de saudar, em francês, “uma das mais claras, mais belas e corajosas vozes da França de hoje, temperada na forja da Resistência” (NEVES, 2010, on-line). Era 1949, e o Brasil havia iniciado um breve período de respiro entre um surto e outro de pragas (apenas vinte anos!), entre o tempo pestilencial do Estado Novo, de Getúlio Vargas, e o contágio que resulta no golpe de 1964, depois numa quarentena militar que se estendeu por mais de vinte anos. As palavras de Veríssimo, fazendo eco às de Tarrou, ganham todo o sentido retrospectivamente, ao situarmos-las nessa história trágica brasileira, de eternos retornos sisíficos e de parcas renovações:

sabemos que cada um de nós traz consigo a peste, que deste mal nenhum está isento, e que nós devemos estar sempre vigilantes, a fim de que o sopro de nossa respiração no rosto de outrem não o contamine; e que o resto – saúde, integridade, pureza – é um produto da vontade humana, de uma vigilância que não deve fraquejar; e que, finalmente, como existem na terra pestilências e vítimas, de modo algum devemos prestar ajuda às pestilências (NEVES, 2010, on-line).

Ler essas palavras, na virada de 2020 a 2021, pode gravar-nos os semblantes com o esgar do desânimo, por deixarmos a sensação de que entramos novamente em uma zona de gelo fino e a certeza de que a pedra se pôs a rolar de novo até a base

da montanha. Mesmo assim, e como outrora, nos anos 1930 e nos anos 1960, a atualidade política e sanitária pode sugerir que se trata mais uma vez de sermos Sísifos, quando não felizes, ao menos resignados ou mesmo encorajados a recomeçar a tarefa de *impedir que o mundo se desfaça*. Da mesma forma que nesses outros momentos da história brasileira, temos de manifestar aquela consciência de Tarrou, lembrada por Veríssimo, quanto à necessidade de *não passarmos adiante a peste*, de *não nos fazermos veículos das pestilências*, de *mantermos a guarda e a vigilância*, em nome do que seja *saúde, integridade, pureza*. Recorremos, de forma inesperada e nova, ao imperativo de Tarrou, lembrado por Veríssimo, de *não respirarmos sobre o rosto do outro*, quando a máscara se faz de uso obrigatório para não espalharmos a infecção – e quando o ato cívico por excelência é o de *segurar o fôlego* e de *cobrir o rosto* para não espalhar a peste à sua volta. Devemos ser, mais do que nunca, sensíveis a essa lição de autocontenção, nos atos e nas palavras.

REFERÊNCIAS

ACERO, Beatriz Alonso. Oran, une société multiculturelle de la Méditerranée occidentale. **Insaniyat** / تاييناسنا [En ligne], 2004, p. 179-196, mis en ligne le 27 août 2012. Disponível em: <http://journals.openedition.org/insaniyat/5586>. Acesso em: 26 dez. 2020.

APPLEBAUM, Anne. **O crepúsculo da democracia**: Como o autoritarismo seduz e as amizades são desfeitas em nome da política. Tradução de Alessandra Bonrruquer. Rio de Janeiro: Record, 2021. E-book.

BARTHES, Roland. Carta a Albert Camus, de 4 de fevereiro de 1955. **Revista Pandora Brasil**. Disponível em: <http://revistapandorabrasil.com/camus/cartabarthès.htm>. Acesso em: 4 jan. 2021.

BARTHES, Roland. A polêmica da “Peste”. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 5 de janeiro de 1997. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs050110.htm>. Acesso em: 26 dez. 2020.

BUTLER, Sir James (Editor). **History of the Second World War**. The Mediterranean and Middle East. The Early Successes against Italy. (to May 1941). Volume 1. By Major-General I.S.O. Playfair C.B., D.S.O., M.C. with Commander G.M.S. Stitt, R.N. Brigadier C.J.C. Molony Air Vice-Marshal S.E. Toomer C.B., C.B.E., D.F.C. London: 1954. Her Majesty Stationery Office. Disponível em: <http://www.ibiblio.org/hyperwar/UN/UK/UK-Med-I/UK-Med-I-7.html>. Acesso em: 26 dez. 2020.

CAMUS, Albert. **A peste**. Tradução de Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 2017a. E-book.

CAMUS, Albert. Carta a Roland Barthes, de 11 de janeiro de 1955. **Revista Pandora Brasil**. Disponível em: <http://revistapandorabrasil.com/camus/cartacamus.htm>. Acesso em: 4 jan. 2021.

CAMUS, Albert. **Diário de viagem**. Tradução de Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 2017b.

CAMUS, Albert. **Discours de Suède**. Paris: Gallimard, 1958.

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

CAMUS, Albert. **L'Étranger**. Paris: Gallimard, 1942.

CAMUS, Albert. **Noces** suivi de **L'Été**. Paris: Gallimard, 1959.

CAMUS, Albert. **O homem revoltado**. Tradução de Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 2017c. E-book.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Tradução de Ari Roitman e de Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2018. E-book.

DEFOE, Daniel. **The Life and Most Surprising Adventures of Robinson Crusoe, of York, Mariner**. Who Lived Eight and Twenty Years in an Uninhabited Island, on the Coast of America, Near the Mouth of the Great River Oroonoke... Written for Himself. Printed for W. Taylor at the Ship and Black Swan in Pater-Noster-Row, 1719. Disponível em: <https://ota.bodleian.ox.ac.uk/repository/xmlui/bitstream/handle/20.500.12024/K061280.000/K061280.000.html?sequence=5&isAllowed=y>. Acesso em: 26 dez. 2020.

DEFOE, Daniel. **Serious Reflections During the Life and Surprising Adventures of Robinson Crusoe**: With his Vision of the Angelick World. London: Printed for W. Taylor at the Ship and Black Swan in Pater-Noster-Row, 1720. Disponível em: <https://ia802902.us.archive.org/23/items/seriousreflectio00defo/seriousreflectio00defo.pdf>. Acesso em: 27 dez. 2020.

FIGES, Orlando. **Uma história cultural da Rússia**. 2. ed. Tradução de Maria Beatriz de Medina. Rio de Janeiro: Record, 2018.

FISH, M. Steven. The Kremlin Emboldened: What Is Putinism? **Journal of Democracy**, v. 28, n. 4, p. 61-75, 2017. Disponível em: <https://www.journalofdemocracy.org/articles/the-kremlin-emboldened-what-is-putinism/>. Acesso em: 28 dez. 2020.

FRANÇA DE BRITO, Emanuel. **O nobre poeta sobre si mesmo**: Dante e o Convívio. 2015. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

GIRARD, Marc. **Os símbolos na Bíblia**, ensaio de teologia bíblica enraizada na experiência humana universal. Tradução de Benôni Lemos. São Paulo: Paulus, 1997.

GRAY, John. Why this crisis is a turning point in history. **New Statesman**, April 1st 2020. Disponível em: <https://www.newstatesman.com/international/2020/04/why-crisis-turning-point-history>. Acesso em: 4 jan. 2021.

GUÉNOUN, Denis. Oran et La Peste. **Fabula - Atelier de théorie littéraire**, 22 avril 2020. Disponível em: https://www.fabula.org/atelier.php?Oran_Camus_la_pest. Acesso em: 26 dez. 2020.

HART, Basil Liddell. North African Campaigns. **Encyclopædia Britannica**. November 2020. Disponível em: <https://www.britannica.com/event/North-Africa-campaigns>. Acesso em: 26 dez. 2020.

HUIZINGA, Johan. **O outono da Idade Média**, estudos sobre a forma de vida e de pensamento dos séculos XIV e XV na França e nos Países Baixos. Tradução de Francis Petra Janssen. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

JUDT, Tony. **O peso da responsabilidade**: Blum, Camus, Aron e o século XX francês. Tradução de Otacílio Nunes. São Paulo: Objetiva, 1998.

JUDT, Tony. On “The Plague”. **The New York Review of Books**. November 29th 2001 Issue. Disponível em: <https://www.nybooks.com/articles/2001/11/29/on-the-plague/>. Acesso em: 27 dez. 2020.

LE MONDE. Le coronavirus dope les ventes de « La Peste » d’Albert Camus en Italie. **Le Monde**, 03 mars 2020. Disponível em: https://www.lemonde.fr/societe/article/2020/03/03/le-coronavirus-dope-les-ventes-de-la-pestes-d-albert-camus_6031679_3224.html. Acesso em: 26 dez. 2020.

LEOPARDI, Giacomo. **Selected Poems**. Bilingual edition with a translation by Eamon Grennan. Princeton: Princeton University Press, 1997.

LE POINT. Coronavirus: l’épidémie fait exploser les ventes de « La Peste » de Camus. **Le Point**. 03 mars 2020. Disponível em: https://www.lepoint.fr/culture/coronavirus-l-epidemie-fait-exploser-les-ventes-de-la-pestes-de-camus-03-03-2020-2365413_3.php. Acesso em: 26 dez. 2020.

LIAUZU, Claude. Heurs et malheurs du cosmopolitisme sur la rive sud de la Méditerranée à l'époque coloniale. **Petites et grandes villes du Bassin Méditerranéen**. Études autour de l'œuvre d'Étienne Dalmasso. Rome: École Française de Rome, 1998. p. 527-546. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/efr_0223-5099_1998_ant_246_1_5897. Acesso em: 28 dez. 2020.

MARX, Karl. **Capital**: An Abridged Edition. Oxford: OUP Oxford, 1999. E-book.

MATTA, Gustavo C. et al. A Pandemia de COVID-19 e a Naturalização da Morte. In: FUNDAÇÃO OSWALDO CRUZ. **Observatório COVID-19**: Informação para a ação. 2020. Disponível em: <https://portal.fiocruz.br/documento/artigo-pandemia-de-covid-19-e-naturalizacao-da-morte-1>. Acesso em: 28 dez. 2020.

NEVES, Gervásio Rodrigues. A passagem de Albert Camus por Porto Alegre. **Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul**. Publicado no site em 3 de agosto de 2010. Disponível em: <https://www.ihgrgs.org.br/artigos/membros/Gervasio%20Rodrigo%20Neves%20-%20A%20Passagem%20de%20Albert%20Camus%20por%20Porto%20Alegre.pdf>. Acesso em: 28 dez. 2020.

PINTO, Manuel da Costa. “A Peste”, de Albert Camus, é metáfora para epidemias e opressões. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 27 mar. 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/03/a-pest-de-albert-camus-e-metafora-para-epidemias-e-opressoes.shtml?origin=folha>. Acesso em: 26 dez. 2020.

RIEFF, David. A última vida. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 15 de junho de 2008. Disponível: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1506200806.htm>. Acesso em: 26 dez. 2020.

SCHEPPELE, Kim Lane. Worst Practices and the Transnational Legal Order (Or How to Build a Constitutional “Democratorship” in Plain Sight). Background paper: Wright Lecture, University of Toronto, Nov. 2, 2016. Disponível em: https://www.law.utoronto.ca/utfl_file/count/documents/events/wright-scheppele2016.pdf. Acesso em: 28 dez. 2016.

SHIRK, Susan L. China in Xi’s “New Era”: The Return to Personalistic Rule. **Journal of Democracy**, v. 29, n. 2, p. 22-36, 2018. Disponível em: <https://www.journalofdemocracy.org/articles/china-in-xis-new-era-the-return-to-personalistic-rule/>. Acesso em: 28 dez. 2020.

SMITH, Amy Erica. Covid vs. Democracy: Brazil's Populist Playbook. **Journal of Democracy**, v. 31, n. 4, p. 76-90, 2020. Disponível em: <https://www.journalofdemocracy.org/articles/covid-vs-democracy-brazils-populist-playbook/#f17-text>. Acesso em: 30 dez. 2020.

SONTAG, Susan. **Illness as Metaphor**. New York: Vintage Books Edition, 1978.

TINTHOIN, Robert. Oran, ville moderne. **L'Information géographique**, v. 20, n. 5, p. 176-186, 1956.

TODD, Olivier. **Albert Camus: A Life**. First American Edition. Translation by Benjamin Ivry. New York: Knopf, 2011. E-book.

TLFi: *Trésor de la langue Française informatisé*. ATILF - CNRS & Université de Lorraine. Disponível em: <http://www.atilf.fr/tlfi>. Acesso em: 26 dez. 2020.

UNITED STATES HOLOCAUST MEMORIAL MUSEUM. Operation Torch. **Holocaust Encyclopedia**. Disponível em: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/operation-torch-algeria-morocco-campaign>. Acesso em: 26 dez. 2020.

WINOCK, Michel. **O século dos intelectuais**. Tradução de Maria Luz Bandeira et al. Lisboa: Terramar, 2000.

POSFÁCIO

Gilberto Morbach

Doutorando e mestre em

Direito pela Unisinos/CNPq

Editor do Estado da Arte - Estadão

In my end is my beginning — diz o lema de Mary Stuart, diz Eliot em *East Coker*, diz Rodrigo de Lemos em sua acuradíssima leitura acerca da reflexão que encerra *A peste*, lembrando que o bacilo da peste não morre nunca. O fim é meu começo também, quando assumo a responsabilidade de escrever algumas palavras a encerrar este ensaio: escrito pelo professor

e amigo e brilhante escritor, Rodrigo, sobre Albert Camus, o artista do absurdo, meu autor favorito.

É por isso que, neste contexto, falar em assumir uma responsabilidade transcende o clichê característico de frases dessa mesma natureza. *É mesmo* uma honra enorme, uma responsabilidade enorme, e por uma série de razões. Não só porque se trata de Camus, um de meus heróis pessoais, não só por se tratar de um ensaio tão bem escrito por um amigo (“Deus do céu, como o Rodrigo escreve bem”, era o comentário comum numa conversa que tive com Eduardo Wolf e Jeffis Carvalho) — também, e fundamentalmente, porque *A peste* é, entre outras coisas, sobre assumir o peso da responsabilidade, na feliz expressão de Tony Judt. É oportuno e apropriado, portanto.

Naturalmente, como o próprio ensaio de Rodrigo destaca já desde o início, a pandemia causada pelo coronavírus fez proliferar também os paralelos com *A peste*. Raros foram aqueles que conseguiram capturar as várias dimensões que Camus pretendia que existissem na sua obra, como bem nota Rodrigo ao relembrar a polêmica com Barthes. *A peste* é muito mais do que uma alegoria histórica sobre a Ocupação, é muito mais do que uma narrativa a servir de pano de fundo para textos sobre um novo tipo de coronavírus.

Sim, a “alegoria” — o demônio da alegoria! — remete a Vichy, a peste remete a uma doença, mas a verdade

é que *A peste* transcende os rótulos políticos e está para além da tentativa de projetarmos nossas circunstâncias contemporâneas na crônica de Camus. Ao mesmo tempo, porém, e paradoxalmente, *A peste* pode ser um pouco sobre tudo isso também: sobre o fascismo de ontem, sobre a pandemia de hoje, sobre as circunstâncias dos leitores de qualquer tempo que se deparam com o ensaio de 194—. Porque, afinal, com Camus, do absurdo de nossa condição, que é nossa, derivamos os imperativos morais de Rieux, de Tarrou, de Paneloux em seu cristianismo absurdo, de Grand — único herói possível quando loucura mesmo seria *não* enfrentar a peste em seus termos. O Sísifo que se reconhece nos outros é o homem revoltado, é Rieux, é todo aquele que se identifica com a máxima de Tarrou: “Eu pensava estar lutando contra a peste. Descobri que havia, indiretamente, apoiado a morte de milhares de homens, que tinha até mesmo causado suas mortes, ao aprovar as ações e princípios que inevitavelmente levaram a elas.”

O aparente paradoxo que resulta da leitura a partir da qual *A peste* é e não é sobre Vichy ou sobre 2020/2021 não se dissipa, mas pode ser aceito quando lembramos que o aparente paradoxo está em Camus do início ao fim: está na recusa às categorias rígidas e fáceis de “bom”, “mau”, “colaboracionista”, “combatente” (sem ignorar que elas existem, afinal, e sem hesitar quando é a hora de resistir);

na paixão pela vida de quem imagina Sísifo feliz (e que talvez não o fosse tanto assim); nos princípios de um ateu (que nunca esqueceu Deus), de um *moraliste* (que nunca quis moralizar ninguém).

A revolta que nasce do absurdo ensina que o sofrimento é a arena existencial de todos os homens: eu me revolto, logo, existimos, e o *cogito* camusiano transforma o sofrimento individual em peste coletiva. É daí que surge o tema comum a todas as metáforas e alegorias e analogias já atribuídas a *A peste*: exatamente o da responsabilidade, do *dever-ser* que surge do *ser* quando conjugado na primeira pessoa do plural; o da recusa que é uma afirmação. Paradoxalmente, sim; haverá paradoxo maior do que descobrir que a comunidade das vítimas é a mesma que une a vítima ao carrasco?

Em seus *Feuillets d'Hypnos* — dedicados a “registrar a resistência de um humanismo consciente de seus deveres, cauteloso com relação às próprias virtudes, insistente em manter o inacessível aberto à imaginação de seus sóis e decidido a pagar o preço por isso”, dedicados exatamente ao amigo Albert Camus —, René Char declara que jamais escreverá um poema de aquiescência. *A peste* é sobre isso, afinal. Sobre não aquiescer. O maior risco, afinal, é que nós mesmos nos tornemos agentes de difusão da peste. Quando o imperativo moral de um mundo absurdo é não fazer o mal, quando não há nada de *natural* na nossa condição, assumir

responsabilidades é nada menos do que decência comum. Loucura seria não fazê-lo.

Deus do céu, como Camus escreve bem. Deus do céu, como o Rodrigo escreve bem. Leiamos o que eles têm a dizer e façamos aquilo que *nos* cabe. Enquanto o mundo (não) se desfaz.

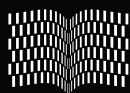


Editora da
UFCSPA



SOBRE O AUTOR

Rodrigo de Lemos é professor na UFCSPA e doutor em Letras pela UFRGS. Dedicou estudos acadêmicos a autores como Maurice Scève, La Rochefoucauld, André Gide, Paul Valéry e Paul Claudel. Deste último, publicou a tradução completa das *Cinco Grandes Odes*, acompanhadas de outras poesias (Filocalia, São Paulo, 2021). Também colabora em órgãos de imprensa e de cultura sobre temas como literatura, cinema, política e sociedade.



Editora da
UFCSPA