



ALEGORIAS PESTÍFERAS: ESPAÇOS E CORES NOS CONTOS SOBRE PESTES DE JACK LONDON, EDGAR ALLAN POE E ANTÓNIO VIEIRA

PESTIFEROUS ALLEGORIES: SPACES AND COLOURS IN THE PLAGUE SHORT-STORIES BY JACK LONDON, EDGAR ALLAN POE AND ANTÓNIO VIEIRA

Maria João Simões*

30

Resumo: As pestes e as pandemias foram representadas por múltiplos escritores, que as configuram como alegorias literárias. De entre essas diversas ficções, escolhe-se abordar, neste estudo, os contos “A Peste Escarlate” de Jack London, “A Máscara da Morte Vermelha” de Edgar Allan Poe e “A Undécima Praga” de António Vieira, através de um enfoque comparatista que tem o intuito de realçar as similitudes e as diferenças das estratégias representativas utilizadas. Inicialmente, aborda-se a caracterização das alegorias literárias. Em seguida, analisam-se as configurações espaciais destas ficções e as suas relações com o mundo zero, bem como os elementos simbólicos com o objetivo de deslindar em que medida elas concorrem para o sentido alegórico. Por fim, explora-se o funcionamento da alegorese nestas ficções, no seu o jogo de cifração e decifração, capaz de conduzir o leitor para os sentidos estéticos e ideológicos implicados nestas alegorias.

Palavras-chave: alegoria; espaço; pandemia; Poe; Jack London; António Vieira.

Abstract: Plagues and pandemics have been represented by many authors who use them as literary allegories. Among such diverse works of fiction, in this study, the tales “The scarlet Plague” by Jack London, “The Masque of the Red Death” by Edgar Allan Poe and “A Undécima Praga” by António Vieira will be studied, using a comparative approach with the purpose of enhancing the similarities and differences of the representative strategies used. We begin by considering the different characterizations of literary allegories. We continue by analyzing the spatial configuration of these fictions and their relationship to with the zero world, as well as their symbolic elements with the purpose of unraveling their contribution to the allegorical sense. We conclude by exploring the workings of allegoresis in these tales, their play with encryption and decryption, which are able to lead the reader to the aesthetic and ideological meanings implied in these allegories.

Keywords: allegory; space; pandemic; Poe; Jack London; António Vieira.

* CLP - Universidade de Coimbra. E-mail: mjsimoes@fl.uc.pt

Um roteiro de vários pontos:

1. *A identificação das ficções como textos alegóricos de sentido duplo;*
2. *As configurações espaciais das ficções e a sua relação com o mundo zero;*
3. *Opções genológicas e procedimentos estéticos;*
4. *O simbolismo das cores adjuvante do sentido alegórico;*
5. *Retorno à duplicidade alegórica — alegorese.*

1. FICÇÕES ALEGÓRICAS DE SENTIDO DUPLO

As três narrativas aqui em análise apresentam-se como alegorias na medida em que expõem histórias com um sentido segundo, mais profundo, para além daquele mais direto colhido à superfície da história contada. Não se trata apenas de narrativas com alguns elementos alegóricos, uma vez que é a totalidade de cada uma das histórias (na completude das suas intrigas) que está subsumida a este procedimento estilístico compositivo.

A definição da alegoria (e o modo como ela funciona) já ocupou muitos poetas, críticos e teóricos, tendo a sua conceptualização variado aos longos dos anos. Muitas explicações recorrem à origem etimológica da palavra que na sua origem grega junta *allos*, com o significado de 'outro', 'diferente', 'outra coisa' e *agoreuo*, com significado de 'falar em público'. Desta formação original convém guardar a ideia de que este procedimento retórico está ligado à arte de persuadir e convencer um público. Outra abordagem muitas vezes utilizada consiste em opor ou distinguir a alegoria de outros procedimentos que lhe são próximos como a parábola, o símbolo e a metáfora. Antigamente entendidos como quase sinónimos, sobretudo a partir de Coleridge, irá surgir uma longa história relativa à oposição entre símbolo e alegoria. Também muitas vezes a alegoria é entendida como uma metáfora estendida.

O que nos interessa por agora reter é que, no caso da alegoria literária, se trata de uma representação, da criação de um universo ficcional que tem uma "significação escondida",

como diz Poirion (1997: 18). Outros autores preferem falar de um sentido segundo. Angus Fletcher, por exemplo, afirma:

No caso da alegoria, o sentido secundário surge imediatamente desde a superfície primária da narração literal e constitui a razão de ser da superfície primária. Histórias alegóricas, como tais, colocam os sentidos secundários em órbita à volta delas; o sentido primário é então valorizado pelos seus satélites. (FLETCHER, 1982: 220)

Esta descrição aplica-se à três narrativas aqui em análise que contam histórias de epidemias, a partir das quais se pode inferir uma mensagem ética e pedagógica.

2. AS CONFIGURAÇÕES ESPACIAIS E A SUA RELAÇÃO COM O MUNDO ZERO

Um outro elemento a considerar nos universos destas ficções diz respeito ao modo como os espaços se configuram estabelecendo uma distância maior ou menor relativamente ao chamado 'mundo zero'.

O problema da relação entre o universo ficcional e o mundo real, já muito antigo, foi relançado e repensado aquando da difusão da Teoria dos Mundos Possíveis, na sua aplicação do conceito de mundos possíveis para explicar os universos ficcionais. No âmbito desta teorização, é bem conhecido o quadro proposto por Mary-Laure Ryan — num artigo publicado na *Poetics Today*, em 1991 —, no qual a investigadora apresenta uma tipologia das relações entre mundo possíveis ficcionais e o mundo real, num leque que vai desde a narrativa de testemunho até a ficção fantástica e às criações de *nonsense* e Jaguadarte. Se, de então para cá, a teorização literária aprofundou e alargou o questionamento da relação do ficcional com o real, não deixam de ter atualidade alguns dos critérios de acessibilidade identificados pela autora, nomeadamente a identidade de propriedades, a compatibilidade do inventário, a compatibilidade cronológica e a compatibilidade física entre outros.

Ficou no vocabulário teórico a expressão "distância mínima" ("écart minimal")¹, visível em narrativas autobiográficas e muitas ficções realistas, uma expressão à qual a autora Audrey Camus (2011: 39), na esteira de Thomas Pavel, opõe a expressão "distância maximizada ou otimizada" ("écart optimal"), para caracterizar ficções fantásticas ou irreais, com intrigas imaginárias disruptivas relativamente às perceções mais comuns do real.

¹ Cf. Ryan, 1991: 50.

Como se pode ver pelo quadro proposto por Mary-Laure Ryan, as relações entre ficção e real apresentam-se num *continuum* com gradientes diversos. Isto é importante para entendermos as ficções aqui em análise, porque elas apresentam situações diferenciadas, no que a este aspecto diz respeito.

A narrativa de António Vieira — *non de plume* de António Bracinha Vieira, psiquiatra, antropólogo e professor — é das três ficções aquela que apresenta uma menor distância do mundo que nos é contemporâneo, pois conta a situação com que se depara um grupo de estudiosos em viagem pelo deserto arábico, da Jordânia para Arábia. No seu trajeto pelo deserto, o grupo chega a uma aldeia, mas encontram os aldeãos todos mortos à exceção de uma muito jovem mulher e duas crianças menores de dois anos. Logo os dois médicos do grupo percebem que se trata de uma doença contagiosa, uma epidemia viral que se espalhará, rápida e assustadoramente, não só pelos países árabes, mas também pelo Médio Oriente, pela Indonésia e outros países orientais, pela África, pela Europa, pelos Estados Unidos — a epidemia tornou-se uma pandemia. Inexplicavelmente poupava países como a Índia, e, em certa medida, o Brasil (VIEIRA, 2011: 45). Também a China e o Japão permaneciam intocados e, para além destes países, o vírus atingia menos certas regiões do norte da Europa ou certas zonas de África. Médicos e estudiosos tentavam perceber a forma como o vírus se propagava e os governos subsidiavam essas pesquisas, com destaque para o grupo inicial que tinha presenciado o início da pandemia e um grupo de cientistas da Universidade de Harvard que trabalhava num laboratório criado para este efeito, mais secreto e afastado, na ilha de Nantucket.

A intriga evolui, pois, num tempo que o leitor reconhece como contemporâneo e em espaços identificáveis como espaços reais: Riade, Paris, Roma, o Vaticano, etc.

Se “é pelos lugares que entramos no espaço do romance”, como afirma Audrey Camus (2011: 35), nesta ficção podemos observar aquilo que esta estudiosa chama de “espaço localizado”. Com efeito, no seu artigo, intitulado “Espèces d’Espaces: vers une typologie des espaces fictionnels”, a autora propõe dois critérios fundamentais para distinguir os diferentes tipos de espaços: a inscrição geográfica e a inscrição genérica. Relativamente à primeira, a autora afirma:

[É possível] distinguir duas categorias fundamentais: aquele dos espaços localizados na geografia atestada [espaços localizados]; aquela dos espaços

construídos em emancipação dessa geografia e que se podem qualificar como deslocalizados [ou realocados].

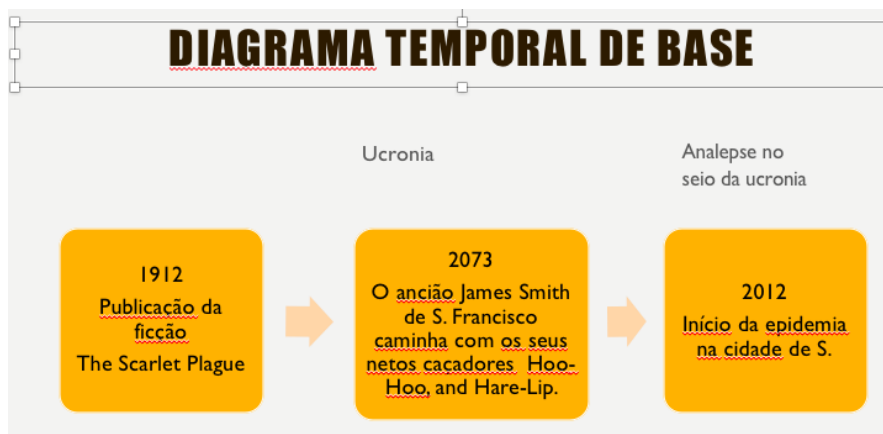
Os espaços ditos realocados são caracterizados por uma toponímia fictícia, cuja verosimilhança traz problemas, seja intrinsecamente (...), seja porque a sua situação geográfica torna impossível a sua integração implícita na geografia atestada (...). (CAMUS, 2011: 35, 38).

Tendo em conta esta distinção, a ficção “A undécima praga” tem uma ubiuação realista, e, assim sendo, o estranhamento não advém do enquadramento espacial, mas antes do facto de as personagens encontrarem estes espaços cheios de mortos ou de moribundos ou então com pessoas aterrorizadas ou em fuga para tentar escapar a uma pandemia inusitada e invulgar (tal não quer dizer que os espaços não sofram modificações, como se verá adiante).

Na verdade, trata-se de uma história contrafactual, mas apresentada como se fosse uma realidade do presente, vivida pelo narrador que a conta. Assim, a estranheza e o insólito, neste caso, emerge a partir do enigmático e instaura-se devido ao modo inverosímil como se propaga a pandemia, que não se deixa explicar racionalmente e que, por isso mesmo, se coloca como um enigma a resolver. Relativamente à atual situação pandémica, este texto é verdadeiramente premonitório, sobretudo relativamente a rapidez de propagação do vírus; porém, afasta-se de uma representação realista ao colocar a ideia fantasista de o vírus distinguir opções morais.

Já no caso da narrativa “A peste escarlata” de Jack London a situação é outra. Aqui os espaços que, em princípio, seriam reconhecíveis e identificáveis, sobretudo pelos leitores californianos e americanos, apresentam-se altamente modificados. Com efeito, os locais nomeados são os mesmos da geografia do mundo real da Califórnia, mas apresentam-se destruídos, descaracterizados ou desaparecidos, dado que casas, bairros, lugarejos, S. Francisco e outras cidades supostamente foram incendiadas e devastadas por desordeiros e pessoas em fuga e por causa da peste. A desrealização destes espaços advém sobretudo de eles serem percecionados num tempo futuro, pois a história passa-se no imaginário ano de 2073, sessenta anos depois da pandemia ter varridos estes territórios da Califórnia e também de outros estados. Ou seja, os espaços distópicos são subsumidos a uma *ucronia*, ou, utilizando uma expressão anglófona, uma “história alternativa” (expressão na qual o adjetivo acentua o sentido de ‘outra’).

Assim, a estratégia compositiva utilizada é a de uma ficção “contrafactual” especulativa, que postula um universo ficcional como uma hipótese a ser experienciada num futuro distanciado de um século (já que o livro foi publicado em 1912), pressupõe que a doença ataque cem anos depois, sendo a história relatada sessenta anos depois por um dos escassos sobreviventes que habita um conseqüente universo distópico. A história é, assim, contada através da analepse narrativa encaixada dentro de uma especulativa prolepse.



Não se trata, porém, apenas de uma analepse, mas de várias, pois a narrativa alterna entre o ano 2073 e o ano 2012, num jogo dinâmico entre prolepses e analepses.

Por seu turno, o conto de Edgar Allan Poe também apresenta uma estratégia compositiva espacial diferente, uma vez que parte de um espaço-tempo imaginário de um príncipe e de um reino situado algures num difuso passado de características tardo-medievais e num país não identificável geograficamente. Embora o espaço-tempo seja vago e pouco definido, os lugares são detalhadamente descritos, uma vez que a história relata como o Príncipe Próspero, quando a peste se declara no seu reino, se refugia numa abadia fortificada “uma vasta e magnífica construção, criação dele mesmo, o Príncipe, conforme o seu gosto excêntrico e majestoso” (Poe, 1842: §2)

Assim, estas duas últimas narrativas fazem jus à distinção teórica proposta por Audrey Camus que distingue o espaço *realocado* (ou *deslocalizado*) *paralelo*, como acontece no conto de Poe, daquele outro tipo de espaço designado espaço *realocado secante*, como acontece na narrativa de Jack London. Com efeito, os espaços deste último tipo apresentam uma justificação explícita que permita uma passagem da geografia atestada para estes espaços realocados, como acontece na narrativa de Jack London, no qual, de uma forma ou de outra,

são referidos os antigos espaços geográficos, que, agora, ou seja, no tempo presente da intriga, se apresentam quase irreconhecíveis porque abandonados, mas, ainda assim, com alguns pontos de contacto com os espaços realmente experienciados pelos leitores.

Uma situação diferente apresenta a narrativa de Poe, onde apenas se apela a reconhecimento muito genérico da enciclopédia espacial do leitor acerca do que poderá ser uma abadia e do que poderão ser os salões de um palácio acastelado. Todavia, logo a seguir, à sugestão deste tipo de espaço, o carácter típico é abalado pela excentricidade e pela invulgaridade, uma vez que a sintagmática deste espaço e destes salões nem a um padrão ou modelo genérico correspondem, dada a extravagância da sua arquitetura, concorrendo assim para a apresentação de um espaço fantástico — um espaço realocado paralelo.

3. OPÇÕES GENOLÓGICAS E PROCEDIMENTOS ESTÉTICOS

Na trama narrativa, estes aspetos espaciais, como é expectável, encontram-se entrelaçados com as qualidades e os procedimentos estéticos que estes textos exibem na sua composição.

Atentando nos textos — agora pela ordem inversa da utilizada antes — facilmente se observa que o conto de Poe mostra características do fantástico de horror e do gótico: a abadia acastelada, as muralhas, os corredores com janelas góticas, os salões iluminados por vitrais, a penumbra, a escuridão, a luminosidade criada apenas pela difusão e refração luz das chamas do fogo ao atravessar os vitrais e, para além disso, também o sentimento de estranheza criado pelo grotesco das cores e dos adereços do baile de máscaras, seguido, posteriormente, do sentimento de medo e de pavor causado por outro elemento fundamental que é a presença e personificação da morte como fantasma intangível.

Como em muitas histórias de Poe, a tensão da intriga é comandada pelo suspense e o desfecho terrífico — neste caso a morte fulminante, mas sofrida, do príncipe e de todos os cortesãos.

Diferentemente, como já se aludiu, o texto de Jack London apresenta características dos textos de *ficção científica*, nomeadamente pelo salto temporal para um futuro de mais de século e meio, criando um universo paralelo, hipotético e alternativo. Como muitas histórias de ficção científica (literária ou cinematográfica), também aqui se apresenta uma distopia, um mundo disfórico, no qual a civilização, tal como a conhecemos hoje, se perdeu ou pereceu, restando aos sobreviventes a experiência traumática de uma regressão civilizacional

que os conduz a uma vida comandada pelas primitivas necessidades de matar a fome, sobreviver e procriar. Porém, diferentemente de muitas narrativas de ficção científica, esta ficção apresenta constantes pontos de contacto com espaços da geografia real e do mundo de partida.

Por seu turno, o texto de António Vieira — das três narrativas aquela que tem uma representação ou *mimesis* mais baseada na verosimilhança e com uma “distância mínima” relativamente à geografia atestada — releva sobretudo de um procedimento paródico, ou melhor trágico-paródico, ao evocar e dialogar com outros textos, como o autor esclarece no *Post Scriptum*:

Este conto trágico-paródico, escrito a partir da ideia da epidemia enquanto mito, para além de viático para a nossa fantasia, tem o significado de uma homenagem — não tanto aos nossos deuses quanto aos nossos mestres. São os nomes destes e os nomes de personagens suas que dispersámos pelo texto: Nietzsche, Kafka, Melville, Camus, Malraux, Goethe, Virgílio, Inouê, renascem na narrativa por algum processo de palingénia e tomam parte nas peripécias do alastrar da pestilência. May, sai de *A condição humana*, o doutor Rieux, de *A peste*, Ahab, de *Moby Dick*; Zarat representa uma parte de Zaratustra.

O texto do conto — que apareceu em 2002 num livro de contos publicado no Brasil², por isso desconhecido dos leitores portugueses — foi relido, repensado e rescrito sob o efeito de acontecimentos mundiais recentes, incluindo a expectativa da aproximação de uma pandemia, mas também das nossas próprias experiências dos últimos anos, como a visita ao templo de Khailasa em Ellora. Estes factores conduziram o texto à sua versão actual que aqui se apresenta e que deve ser tida como a definitiva. Lisboa, Setembro de 2009, A. V. (VIEIRA, 2009:)

A paródia séria, bem como outros empréstimos intertextuais, aliados à ironia e à sátira — apresentadas num crescendo de intensidade — constituem os procedimentos estético-compositivos essenciais para acionar a duplicidade alegórica do texto.

Acresce ainda que, através das alusões ao romance *A Peste* de Camus, se assiste a um processo de *myse en abîme* relativamente ao conteúdo temático, cujo cerne é a epidemia. Estes diálogos intertextuais sobrecarregam a dimensão alegórica do texto, uma vez que catapultam os sentidos alegóricos dessas outras ficções para a narrativa actual.

² Cf. António Vieira, *Sete contos de fúria*, São Paulo, Editora Globo, 2002. A edição aqui utilizada é a edição portuguesa referida na bibliografia.

4. O SIMBOLISMO DAS CORES ADJUVANTE DO SENTIDO ALEGÓRICO

No que diz respeito ao simbolismo das cores, como as ilustrações das capas das obras mostram de forma abundante, o vermelho destaca-se, logo a partir dos títulos, nas ficções de Poe e Jack London, porque a peste, no caso do conto de Poe, provoca o rebentamento dos vasos sanguíneos, causando exsudação de sangue e hemorragia; no caso da narrativa de Jack London, um dos primeiros sintomas de contágio é a púrpura e a rosácea, pelo que rapidamente eram identificáveis as pessoas que contraíam o germe (a palavra germe era utilizada então com frequência, entendido como micro-organismo patogénico, na teoria dos germes ou teoria microbiana).

No caso da narrativa “A undécima praga” os sintomas mais visíveis são a febre e a baba branca às bolhas que sai pela boca e pelo nariz além de convulsões, entorpecimento e letargia. Mas quer o vermelho do sangue exsudado nas narrativas de Poe e de London, quer o branco espumoso exposto na narrativa de Vieira estão intrinsecamente ligados ao negro da putrefação dos corpos dos inúmeros mortos. Esta ligação entre as cores é pressentida pelos que ainda não foram contagiados, pelo que as cores se tornam presságios ominosos.

No caso do conto de Poe há ainda a exploração estética de uma miríade de cores exibida no baile de máscaras e nos setes salões dispostos de forma não linear : um azul, outro púrpura, outro verde, outro alaranjado, outro branco, outro violeta e por fim o salão negro de vitrais “escarlates, de uma tonalidade intensa de sangue”, às quais se juntam as cores do baile de máscaras. Simbolicamente as cores significam vida e diversidade, ao passo que o negro será a ausência de vida. Por seu turno, na narrativa de António Vieira ressalta a intensidade da luz refletida nas areias do deserto arábico, no início da narrativa, contrasta com as cores pardas das aldeias sem movimentos e com a espuma malsã exsudada pelos moribundos. Não é o propósito aqui analisar detalhadamente todos os elementos simbólicos que já foram explorados em múltiplas abordagens destas ficções; todavia, é importante salientar ainda um elemento simbólico muito importante: o silêncio. Quando o grupo do narrador d’*A undécima praga*, depois de atravessar o deserto, chega à aldeia onde começa a pandemia, os recém-chegados estranham o silêncio, que funciona aqui como indício agoirento. Também na ficção de Jack London, o avô James Smith, velho professor universitário, estranha o silêncio das praias, a ausência dos barulhos do bulício citadino e do ruído dos comboios ou dos aviões. Neste caso, a ausência de sons buliçosos significa o retrocesso na civilização e o regresso a um estilo de vida primitivo.

Como numa corrente de retorno, ou num agueiro, em que a água puxa da costa para o mar, a configuração dos espaços e jogo simbólico dos aspetos referidos, conduzem o leitor para os sentidos alegóricos, desvelando a duplicidade neles implicada.

5. A DUPLICIDADE ALEGÓRICA — ALEGORESE

O leitor tem de navegar interpretativamente tendo em mente as duas camadas de sentido, pois, como acentua Manuel Frias Martins, esta duplicidade é dinâmica:

[Há consenso dos críticos sobre] a intencionalidade da configuração discursiva característica da alegoria, i. e., como discurso marcado pela tensão estabelecida entre um sentido literal e um sentido outro, estruturalmente figurado, que não só é clara e inequivocamente sugerido ao leitor, como sobretudo se oferece como o verdadeiro sentido que o leitor deve ter em conta.

[V]ários autores remeter[a]m a especificidade da alegoria para a duplicidade semântica do seu universo verbal. (Martins, 1984: 10, 11).

No caso do conto de Poe é possível discernir que o espaço muralhado da abadia, atrás do qual o Príncipe Próspero se vai entrincheirar, com conforto e luxo, de nada serve perante a doença contagiosa e sobretudo perante a morte. O espaço murado, supostamente impermeável ao exterior, mostra-se incapaz de evitar a contaminação. Insinua-se paulatinamente a ideia de que abandonar o seu reino e o seu povo à desgraça e à doença, procurando um refúgio apenas para si e para os próximos, não é apenas um gesto egocêntrico é, mais do que isso, uma mostra de falta de valores políticos e éticos, relativos à comunidade. Ao leitor é, pois, dada a possibilidade de fazer uma generalização para toda e qualquer atitude política idêntica — uma lição que estes textos poderiam dar a políticos eleitoralistas e demogógicos, se eles se dessem ao cuidado de os ler...

Como o teórico Vítor de Aguiar e Silva afirma, a alegoria aberta dá pistas ao leitor:

No caso da chamada *permixta apertis allegoria*, a própria alegoria proporciona elementos que orientam o leitor na sua compreensão e decifração. (...) [A] alegoria é uma modalidade de escrita oblíqua, dúplice, em que os significados se sobrepõem e se escondem uns nas dobras dos outros, num processo espiralar invertido em que as máscaras e os disfarces não são apenas aparências e obstáculos que têm de ser removidos pelo intérprete, porque eles fazem parte integrante do próprio significado global a desvelar. (SILVA, 2010: 106).

Este jogo de significados a decifrar, para o qual concorrem a configuração espacial e o entrelaçamento de símbolos, guiam o leitor na sua interpretação ética e avaliativa, como Aguiar e Silva também esclarece:

Na raiz histórica da alegoria enquanto fenómeno hermenêutico (...) encontram-se razões de ordem religiosa e de ordem moral, em especial associadas a ideais e valores educativos. Daí a dimensão fortemente pragmática da alegoria, como fenómeno retórico e como fenómeno hermenêutico, de modo a seduzir, a captar e a influenciar as emoções, os afectos, a vontade e o juízo dos seus destinatários e receptores. (SILVA, 2010: 116).

Este valor educativo, com a colocação de questões morais e éticas, encontra-se mais explícito nas narrativas de Jack London e António Vieira.

Com efeito, a ficção de Jack London encena o que se pode perder em termos civilizacionais com uma pandemia incontrolável. Em vez de imaginar um espaço utópico, o escritor propõe aos leitores uma *distopia* não isenta de crítica social. O antigo professor universitário, um dos sobreviventes, vai vaguear em sozinho durante anos até encontrar a Tribo dos Motoristas — assim chamada porque o seu chefe tinha sido motorista do famoso banqueiro John van Warden. Este homem, “ignóbil, violento e injusto”, tomara Vesta, a antiga esposa do patrão, como companheira, fazendo dela sua escrava. E o narrador diz: “Nunca percebi como é que a Peste Escarlata o poupou.” (London, 2009: 73). Esta incapacidade de compreender, manifestada por uma personagem culta como é o Professor Smith, por generalização, gruda-se a toda e qualquer situação trágica em que a arbitrariedade do destino venha a comandar as nossas vidas e aplica-se, ainda, às múltiplas situações que o ser humano não controla. A falta de controle está, aqui, ligada à incapacidade de a ciência conseguir explicar racionalmente o fenómeno epidémico e, não conseguindo perceber o seu funcionamento não pode acionar mecanismos de combate. Na alegoria criada por Jack London, não há lugar para uma elitista Arca de Noé, em que os resgatados sejam os de uma elite escolhida, só com indivíduos bem sucedidos, política ou financeiramente, ou indivíduos bons e inteligentes. Nesta ficção, agregado à perda de cultura vem o retrocesso civilizacional que só muito lentamente pode ser recuperado. Por isso o velho Professor deposita a sua esperança na tribo de Utá, formada pelo inteligente Johnson, cujos filhos herdaram não só herdaram a sua inteligência como a incrementam e a cultivam com a sua

ajuda. Motivado pela hipótese de um ressurgimento da cultura, o antigo professor de Humanidades juntou numa gruta todos os livros que conseguiu reunir e preservar — com a intenção de transmitir o saber às gerações vindouras, que as atuais, de tão primitivas que são, não conseguem alcançar.

Por seu turno, em *A undécima praga* de António Vieira abundam a sátira e a crítica, colocadas ao serviço da alegoria. Os dois grupos de estudiosos tentam afanosamente deslindar o “enigma” (Vieira, 2009: 29) que constitui o modo estranho como se propaga o vírus, pois este atinge umas pessoas e outras não. Com efeito, há algo de insólito nesta pandemia: “— É um vírus injusto! — queixavam-se alguns comentadores nas colunas dos jornais: como se houvesse vírus justos, vírus racionais... (idem, 33). Assim, por exemplo, um emir do Golfo Pérsico perdera as cento e oitenta mulheres do seu serralho, todos os trabalhadores do palácio, ficando ele próprio indemne. Sozinho no seu palácio o emir grita: “Cães malditos! (...) Quem cuidará de mim?” (idem, 16). Por seu turno, os políticos sentem o seu poder diminuído, os médicos fogem com medo, os bandidos provocam o caos... Por causa de toda a incerteza e a inquietação, assiste-se a um recrudescimento de religiosidade; mas eis se não quando os eventos religiosos organizados têm eles próprios um fim trágico: morrem todos os crentes e seguidores religiosos, enquanto, estranhamente são poupadas personalidades importantes das Igrejas. Por exemplo, à morte natural do Papa, o Vaticano é obrigado a eleger novo Papa. Reúnem-se os cardeais, mas um deles morre logo a atravessar a Praça de S. Pedro, assim como muitos dos fiéis ali reunidos. Depois, no conclave, já as notícias iam transpirando quando morre um conclavista. Porém, estranhamente só morre um! Apenas um cardeal pereceu apesar de estarem todos juntos confinado — pelo que se consegue eleger novo Papa.

Estes e outros exemplos analisados pelos estudiosos vão orientando os cientistas americanos para conclusões que permitem decifrar o enigma e, finalmente, estes cientistas podem mostrar ao outro grupo as suas conclusões finais:

Assim, uma subtil diferença neuroquímica instaurada nas células do cérebro separa os crentes monoteístas dos outros seres humanos. Comprovámos que o vírus da febre do deserto distingue os dois tipos e se especializou em infectar o ‘tipo monoteísta’ com exclusão dos demais.” (idem, 49). E, assim sendo, a médica May conclui: “Este vírus especializou-se em atacar fanatismos... É vírus ideológico!” (VIEIRA, 2009: 29)

Só então, juntamente com esta personagem, o leitor apercebe-se do insólito, do fantástico e do irrealismo da situação... Ainda por cima o vírus só ataca os verdadeiros crentes — o que obriga reinterpretar o que se leu antes e a questionar a razão de só ter morrido um dos conclavistas ou a razão de escapar o emir, mas não os seus servidores...

Verifica-se nesta alegoria aquilo que explica Peter Crisp (2005) quando diz: “Se a alegoria é uma forma de metáfora então ela é também altamente motivada e não-arbitrária”. Na verdade, “o universo ficcional criado existe, no fim de contas, apenas por causa da sua função enquanto metáfora”.

Este aspeto torna-se por demais evidente nesta ficção que o próprio autor reconhece como paródica: esta alegoria é criada com a intenção de satirizar não só os fanatismos religiosos, mas também os falsos crentes que este insólito vírus rapidamente deteta. Um dos alvos da sátira é, pois, a hipocrisia.

Assim, matriz satírica encaixada nestas alegorias obriga-nos a recolocar várias questões éticas e a repensar os nossos valores — ora, este é um dos maiores poderes da literatura — fazer-nos pensar. Um filósofo que também nos obriga a pensar a contemporaneidade é precisamente Jean-Luc Nancy, o qual, no texto intitulado *A Equivalência das Catástrofes (Após Fukushima)*, nos diz:

A complexidade que está a partir de agora em jogo é singularmente assinalada pelo facto de que as catástrofes naturais já não são separáveis das suas implicações ou repercussões técnicas, económicas e políticas. (...) ... as catástrofes não são de gravidade equivalente, mas comunicam todas com o conjunto das interdependências que compõem a equivalência geral. (...) É, em suma, esta equivalência que é catastrófica. (NANCY, 2014, 18, 21)

Julgamos que uma catástrofe num país longínquo não nos afeta — e vivemos nessa ilusão — até vir uma catástrofe que mostra à exaustão como o nosso mundo está interligado e que o mal de uns necessariamente afeta a todos, como atualmente vemos.

Mais estas catástrofes põem a nu o discurso retrógrado do tipo de político demagogicamente nacionalista que alicerça a sua imagética política numa imagem idealista-passadista do seu país, criando aquilo que Zigmunt Bauman denomina de retrotopias. Para este sociológico: as “*retrotopias*, que são mundos ubicados num passado perdido, roubado ou abandonado, que, ainda assim, resistiu a morrer”.

Além disso, estas catástrofes também põem a nu aquilo que esconde a liquefação das guerras — essas guerras líquidas, que se fazem de longe e sem contactos, onde os que matam não vêem os mortos. Assim, estas ficções ao representarem catástrofes do tipo das epidemias e das pandemias devolvem-nos a visão da ferida ali ao nosso lado, a proximidade e o horror da morte, o que nos deve obrigar — a repensar a vida. “Retrotópia”

REFERENCIAS

- BAUMAN, Zygmunt. *Retrotópia*. Barcelona: Paidós, 2017.
- CAMUS, Audrey. Espèces d’Espaces: vers une typologie des espaces fictionnels. CAMUS, Audrey; BOUVET, Rachel ed. *Topographies Romanesques*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2011.
- CRISP, Peter. Allegory and symbol - a fundamental opposition?. *Language and Literature*. v. 14, p. 323, 2005. (cons. 24/9/2020; disponível em <http://lal.sagepub.com/cgi/content/abstract/14/4/323>)
- FLETCHER, Angus. *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*. Ithaca: Cornell University Press, 1982.
- LONDON, Jack. *A Peste Escarlate*. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições, 2008.
- MARTINS, Manuel Frias. Para uma compreensão e fundamentação teórica do conceito de alegoria literária. *Colóquio/Letras*, n. 79, p. 7-15, 1984.
- NANCY, Jean-Luc. *A Equivalência das Catástrofes (Após Fukushima)*. Lisboa: Edições Nada, 2014.
- POE, Edgar Allan. A Máscara da morte escarlate. *A Causa Secreta e Outros Contos de Horror*. S. Paulo: Companhia das Letras, 2013. (cons. 24/9/2020; disponível em <https://lelivros.love/book/a-causa-secreta-e-outras-contos-de-horror-machado-de-assis> <https://www.contosdeterror.site/2019/01/a-mascara-da-morte-escarlate-conto-de.html>)
- POIRION, Daniel. Allégorie. *Dictionnaire des Genres et Notions Littéraires*. Paris: Encyclopedia Universalis/Albin Michel, p. 18-22, 1997.
- RYAN, Marie-Laure. Possible Worlds and Accessibility Relations: A Semantic Typology of Fiction. *Poetics Today*. v. 12, n. 3, Fall, p. 553-576, 1991.

SILVA, Vítor Manuel Aguiar e. A poética da alegoria e o Barroco. ANACLETO, Marta *et alii* (coord.) *D. Francisco Manuel de Melo e o Barroco Peninsular*. Coimbra: CLP/Imprensa da Universidade de Coimbra, p. 95-117, 2010.

VIEIRA, António. *A Undécima Praga*. Lisboa: & etc., 2009.

Recebido 10/04/2021

Aprovado 20/05/2021

