OS CEGOS, OS MORTOS, OS BÁRBAROS: PROGNÓSTICOS DO PRESENTE EM *OS MORTOS-VIVOS E ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA*

Pedro Galas[118]

RESUMO: Este artigo discute a série em quadrinhos *Os mortos-vivos*, de Robert Kirkman e Charlie Adlard, relacionando-a ao romance *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago. O enredo da obra de Saramago, que narra como as pessoas de uma cidade tentam sobreviver umas às outras, depois de subitamente acometidas por uma inexplicável cegueira, assemelha-se ao da série de Kirkman e Adlard, que apresenta a luta por sobrevivência de um grupo de pessoas em um mundo povoado por mortos-vivos, na medida em que ambos favorecessem a discussão sobre os impasses da convivência com o outro decorrentes dos novos cenários de catástrofe imaginados pelos autores. O paralelo com o romance de Saramago permite investigar como o imaginário sobre os zumbis, na obra de Kirkman e Adlard, repercute e replica tensões contemporâneas como o medo da despersonalização e a suspensão de juízos morais em tempos de crise.
Palavras-chave: Quadrinhos. Catástrofe. Robert Kirkman. José Saramago. Alteridade.

Sem a loucura que é o homem
Mais que a besta sadia,
Cadáver adiado que procria?
Fernando Pessoa

O cadáver está na terra, mas a ideia está de pé.
Victor Hugo

O imaginário difundido na cultura de massa e na literatura sobre o futuro da civilização sempre foi eivado por visões negativas. As distopias de *1984* e *Admirável mundo novo*, imaginadas, respectivamente, por George Orwell e Aldous Huxley a respeito do progresso científico e da burocratização da ordem social, previam a subordinação do ser humano a um poder totalitário e ao primado da tecnologia – uma resposta ao pavor, talvez hoje confirmado, de que a sistematização dos instrumentos de poder e controle nos tornariam cada vez mais alheios a qualquer noção de verdade e, pior, desinteressados de efetivamente pensar qualquer mudança na ordem social. Hoje, a mais recorrente previsão a respeito do futuro talvez seja a que narra o fim da história tal como a conhecemos, com a derrocada da razão, com a suspensão de juízos morais, com a civilização e tudo o que dela decorre sendo abalroado por uma catástrofe total – o apocalipse.

[118] Pedro Galas é mestre em Literatura pela UnB. E-mail: pedro.galas@gmail.com

Nesse cenário, duas obras recentes podem ajudar a pensar de que maneira a arte responde às inquietações e incertezas sobre o porvir. A semelhança nos enredos de *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, e a série em quadrinhos *Os mortos-vivos*, de Robert Kirkman e Charlie Adlard, favorece a discussão sobre os impasses decorrentes de um cenário de total devastação da civilização, em mundos imaginados que, apesar de carregados de fantasia e irrealidade, já se revelam como o nosso.

A série de Kirkman e Adlard narra a jornada de Rick Grimes, um homem que acorda de um longo coma em uma pequena cidade no interior dos Estados Unidos. Perambulando pelo hospital deserto, chama pela enfermeira, mas ninguém lhe atende. Ao abrir a porta da cafeteria, se vê frente a frente com uma horda de cadáveres ambulantes, mutilados, assustadores. Ao fugir, descobre que não apenas a cidade, mas o país inteiro (e talvez o mundo) foi acometido por uma súbita epidemia: os mortos voltaram à vida. O homem, um policial, equipa-se com o que pode e parte em busca da esposa e do filho, que foram se refugiar em outra cidade, maior, onde, segundo a orientação do Estado, seria mais fácil se proteger. E aí que se nota a devastação que tomou as ruas. O cenário é desolador, mas, frente ao caos, o improvável acontece e a família se reencontra, concedendo ao leitor um breve momento de alívio, que dura muito pouco. Os problemas não tardam a reaparecer, e vêm na escassez de alimento, na falta de abrigo, nos ataques sucessivos dos mortos-vivos, nos embates com outros grupos de sobreviventes.

Em *Ensaio sobre a cegueira*, em uma cidade sem nome, um homem, também sem nome, subitamente fica cego. Ele é o primeiro de um vasto grupo de contaminados pela "treva branca", uma cegueira inexplicável que atinge boa parte dos moradores da cidade, entre eles um oftalmologista, o primeiro a atender o homem. A esposa do médico, embora estranhamente não fique cega também, mente para poder ficar junto ao marido quando o Estado, sem meios para conter o avanço da epidemia, recolhe todos num manicômio desativado. Nesse lugar, as pessoas são divididas em grupos: de um lado, aqueles que já enxergam apenas o "mar de leite"; de outro, aqueles que travaram contato com o primeiro grupo e que, inevitavelmente, com o tempo, farão parte dele. Até que isso aconteça, porém, muitos serão os conflitos: a falta de alimento e de espaço, pois não param de chegar novos contaminados; a contenção agressiva do exército, que mantém os infectados em quarentena

e, receoso do contágio, executa quem não cumpre as ordens; a violenta exploração exercida por um grupo de cegos, que detém um revólver, sobre o outro grupo.

As duas obras abordam as contingências decorrentes da tragédia sem precedentes que assola as cidades e o mundo. Nos dois casos, as epidemias funcionam como metáforas para a sociedade. Susan Sontag afirma que "as doenças sempre foram usadas como metáforas para reforçar acusações de que uma sociedade era injusta ou corrupta. As metáforas tradicionais com doenças constituem uma maneira de apelar para a veemência" (SONTAG, 1984, p. 91). Assim,

> qualquer moléstia importante cuja causa é obscura e cujo tratamento é ineficaz tende a ser sobrecarregada de significação. Primeiro, os objetos do medo mais profundo (corrupção, decadência, poluição, anomia, fraqueza) são identificados com a doença. A própria doença se torna metáfora, então, em nome da doença (isto é, usando-a como metáfora), aquele horror é imposto a outras coisas. A doença passa a adjetivar. Diz-se que isto ou aquilo se parece com a doença, com o significado do que é nojento ou feio (SONTAG, 1984, p.76).

Nesse sentido, "tentando compreender o mal 'radical' ou 'absoluto', procuramos metáforas adequadas" (SONTAG, 1984, p. 105). Assim, a "treva branca" de Saramago e a epidemia de mortos-vivos de Kirkman e Adlard servem como reflexões sobre o presente, muito mais do que sobre um futuro hipotético assombroso. Cada uma a seu modo, elas propõem questões éticas sobre a vida em sociedade, e o fazem valendo-se dos recursos disponíveis – e específicos – de cada linguagem utilizada. A doença e a morte são empregadas, nos dois casos, como metáforas de desvios éticos, da falta de interesse ou percepção em relação ao outro, da dormência e do alheamento no que toca ao que se supõe certo e errado. Assim, se "a ordem é a mais antiga preocupação da filosofia política e, se é plausível cotejar a "polis" com o organismo, então é plausível cotejar a desordem civil com uma doença" (SONTAG, 1984, p. 96).

Em *Ensaio sobre a cegueira*, nenhum personagem tem nome. Todos eles são identificados ou por sua aparência, ou por um traço fisionômico, ou por sua posição socioeconômica antes da treva branca contaminá-los. Assim, temos a "rapariga de óculos escuros", o "médico", a "esposa do médico". O anonimato pode ser entendido como um

aceno de Saramago para o fato de que, diante do caos, o nome pouco importaria, como sugere um dos personagens; mas, destituídos de nome, os personagens se prestam mais à associação imediata entre homens e bichos e, sobretudo, à invisibilidade que, de certa forma, já tinham uns em relação aos outros:

> Tão longe estamos do mundo que não tarda que comecemos a não saber quem somos, nem nos lembrámos sequer de dizer-nos como nos chamamos, e para quê, para que iriam servir-nos os nomes, nenhum cão reconhece outro cão, ou se lhe dá a conhecer, pelos nomes que lhes foram postos, é pelo cheiro que se identifica e se dá a identificar, nós aqui somos como uma outra raça de cães (SARAMAGO, 2010, p. 64).

A falta de nomes é, assim, um reflexo da própria doença: quando perde-se o outro como parâmetro para a constituição de si mesmo, a identidade, em consequência, se dilui. A cegueira torna difícil reconhecer quem é quem e onde cada um se localiza, e essa dificuldade atravessa as mais básicas tentativas de organização, como a distribuição das camas, o racionamento da comida, a movimentação no espaço, mas também, e talvez principalmente, a doença inviabiliza que se saiba do outro, quem ele é, quais as suas necessidades.

A ausência de nomes pode ser entendida como o reverso da invisibilidade no mundo contemporâneo, no sentido de que o romance do escritor português parte de uma situação irreal para denunciar nossa habitual cegueira cotidiana, quando o outro se esvanece porque estamos demasiado centrados em nós mesmos para percebê-lo. Não é preciso que uma praga repentina nos infecte: nós *já somos* cegos. Nesse sentido, que o cenário da maior parte dos eventos seja o manicômio – conforme diz o porta-voz do Estado, um lugar que possui uma área que funcionaria como "terra-de-ninguém" (SARAMAGO, 2010, p. 46) – parece indicar que, diante da devastação, não haveria local mais apropriado para abrigar pessoas que, por serem cegas, agem como loucas. Daí que um dos personagens afirme: "O mundo está todo aqui dentro" (SARAMAGO, 2010, p. 102) – ambiente e mundo revelam-se como locais de doença.

No entanto, a loucura é vista também além dos muros, na instabilidade dos soldados para controlar os doentes e na inépcia do Estado em lidar com a situação. Loucura e falta de visão são, então, complementares na sociedade retratada por Saramago – a nossa. A

cegueira é, assim, a condição que permite às pessoas revelarem quem efetivamente são, seu verdadeiro caráter – essa "massa de que nós somos feitos, metade de indiferença e metade de ruindade" (SARAMAGO, 2010, p. 40). Mas, ao mesmo tempo, ela possibilita uma espécie de transcendência, na medida em que, destituídas do olhar que julga e controla o outro, essas mesmas pessoas podem, paradoxalmente, aprender a ver. Conforme lembra um personagem, "provavelmente, só num mundo de cegos as coisas serão o que verdadeiramente são, disse o médico, E as pessoas, perguntou a rapariga dos óculos escuros, As pessoas também, ninguém lá estará para vê-las" (SARAMAGO, 2010, p. 128).

Em *Os mortos-vivos*, todos os personagens têm nome: é justamente por ainda não terem se dissolvido na massa de mortos-vivos que a afirmação de sua identidade é importante. É o nome que os diferencia do monstruoso, do abominável – do inominável –, é o que os torna humanos. Assim, o leitor cria facilmente laços: cada personagem é único, e as alianças e romances que se formam entre eles favorecem essa identificação. Na catástrofe imaginada pelos autores, somente a refirmação da própria identidade pode franquear, ainda que debilmente, a humanidade constantemente ameaçada. No entanto, Kirkman precisa reafirmar a todo momento a instabilidade, o perigo constante que ronda os personagens. Do contrário, a história se tornaria ainda mais irreal, porque, longe de parecerem pessoas comuns, sem nenhum preparo militar, tentando a duras penas sobreviver ao apocalipse, os personagens se tornariam super-heróis, campeões da resistência que a tudo sobrevivem. Para driblar o impasse, o autor elimina os personagens conforme a necessidade da história. Porém, nem toda morte é apoteótica: ela pode acontecer tanto num inesperado – porém trivial – ataque dos mortos-vivos, quanto na planejada invasão ao acampamento dos sobreviventes feita por uma comunidade vizinha.

Para reforçar o efeito do perigo, da "aleatoriedade" das mortes (já que todos estariam sujeitos a essa imprevisibilidade), o autor não poderia blindar um personagem (à exceção, é claro, do herói). Por isso, somos surpreendidos quando, por exemplo, Tyreese, um dos mais carismáticos personagens, é executado na frente de Rick, que não reage porque a alternativa à morte do amigo é sacrificar a comunidade inteira. No entanto, antes de ver a cena consumada, o leitor, tendo travado contato com o vilão Governador algumas edições antes, sabe que a ameaça pode ser um blefe. Assim, em uma página o que vemos é

o gesto da execução, com o braço do Governador erguendo uma espada e o dilema de Rick entre salvar o amigo ou o grupo de sobreviventes; é somente quando vira a página que o leitor percebe que a ameaça era real, com o vilão desferindo os golpes no pescoço de Tyreese, matando-o com crueldade (Figuras 1 e 2).

Figura 1 – *Os mortos-vivos: nascidos para sofrer*, p. 85.

Figura 2 – ***Os mortos-vivos: nascidos para sofrer*****, p. 86.**

Mas, ainda assim, seria possível objetar que Tyreese, embora importante para o grupo, não era fundamental para a trama como um todo. Ele era, por assim dizer, descartável. Por isso, na mesma sequência de eventos que incluem a morte do personagem, outra vítima do massacre causa ainda mais espanto: Lori, a própria esposa de Rick, que morre baleada enquanto fugia com a filha recém-nascida. A surpresa é ainda mais assustadora porque surge numa página par; assim, embora ciente de que um tiroteio estava ocorrendo e do perigo para todos os envolvidos, o leitor é pego completamente desprevenido quando vira a página e vê a imagem da mulher destroçada pelo tiro, com a criança no colo também atingida (Figura 3). O efeito é potencializado pela passagem das páginas, recurso possível apenas nos quadrinhos, tendo em vista o impacto da ilustração de página inteira. Depois de todos os percalços pelos quais Rick passou para, primeiro, encontrar a família e, depois, mantê-la em segurança, ver a morte de Lori provoca no leitor o efeito almejado: ninguém está realmente a salvo.

Figura 3 – *Os mortos-vivos: nascidos para sofrer*, p. 126.

A sequência do acontecimento é aterradora porque sequer dá tempo ao leitor para digerir o choque: como o perigo não cessou, o herói não pode lamentar a morte da esposa – estão em jogo agora a própria vida e a do filho. Engenhosamente, a arte da página seguinte suprime qualquer fala por vários quadros, enquanto Rick e o leitor constatam, juntos, a morte de Lori. O silêncio só é rompido pela fala do protagonista de que o filho não deve olhar para trás e continuar correndo.

Figura 4 – *Os mortos-vivos: nascidos para sofrer*, p. 127.

A cena ganha em carga dramática justamente porque nada é dito na sequência do tiro: embora saibamos que os quadros retratam um curto período de tempo, de alguns segundos, a ausência de sons estende, amplifica esse tempo de uma maneira que apenas a linguagem dos quadrinhos é capaz de fazer – e, enquanto acompanhamos, pesarosos, as lágrimas escorrerem dos olhos do herói impotente, a arte de Adlard, terrível, nos mostra o cadáver de Lori sobre a filha, com apenas o braço da criança visível. No quadro seguinte, novamente é a arte que nos indica a gravidade da situação: Carl, o filho de Rick, corre enquanto um tiro ricocheteia no chão, e, próximos a ele, mortos-vivos procuram alimento. Mas é o olhar de Lori voltado diretamente para Rick (e para o leitor) que fica na lembrança: Rick volta o rosto, e o que ele encara são os olhos da esposa. Essa cena é crucial porque dará o tom da culpa com a qual o personagem terá de líder pelo resto da trama.

Mas, da mesma forma que *Ensaio sobre a cegueira* não é apenas um romance sobre pessoas que ficam cegas de um momento para o outro, *Os mortos-vivos* não é apenas uma série de quadrinhos sobre zumbis. Nesse sentido, o fato de um grande arco da trama se passar numa penitenciária abandonada parece ecoar o manicômio do romance de Saramago: enquanto na obra do escritor português o cenário reverbera as ações dos personagens, onde a loucura subjuga a sanidade e a moral, na série de Kirkmann a prisão que oferece guarida mantém, por outro lado, todos trancafiados, prisioneiros, e a tensão permanente leva os personagens a rixas e conflitos, a ponto de o próprio Rick afirmar que, enquanto tentam se proteger dos mortos-vivos, suas ações já os transformaram em selvagens. “Nós somos os mortos-vivos”, diz (KIRKMAN; ADLARD, 2009, p. 132-3). O sentido da “fala” – o “tom” – é sustentado pelo aspecto da escrita, num controle do “ouvido do leitor” conforme as intenções do autor (EISNER, 1999, p. 125). E se num primeiro momento a frase é dita de modo sombrio e violento pelo protagonista, com a tipografia no balão “manchada”, na página seguinte ela é repetida, mas de modo desconsolado – de novo, é a fala no balão o que simboliza o pesar, com o texto reduzido no grande espaço que sobra, e a ilustração, com o personagem cabisbaixo e com as costas arqueadas, completamente envolvido pela sombra, traduz a desolação da sentença (Figuras 5 e 6).

Figura 5 – *Os mortos-vivos: desejos carnais*, p. 132-3.

Figura 6 – ***Os mortos-vivos: desejos carnais*****, p.134.**

Ainda que se argumente que a explicitação arruína a metáfora que, em todo caso, já estava colocada, inclinando o leitor a uma interpretação, não se pode esquecer que em *Ensaio sobre a cegueira* é também um personagem quem troca em miúdos a alegoria da cegueira:

> O medo cega, disse a rapariga dos óculos escuros, São palavras certas, já éramos cegos no momento em que cegámos, o medo nos cegou, o medo nos fará continuar cegos, Quem está a falar, perguntou o médico, Um cego, respondeu a voz, só um cego, é o que temos aqui. Então perguntou o velho da venda preta, Quantos cegos serão precisos para fazer uma cegueira. Ninguém lhe soube responder (SARAMAGO, 2010, p. 131).

A cegueira é, assim, decorrente não apenas da contumaz falta de visão, do alheamento em relação ao outro, mas, principalmente, do medo que os personagens sentem uns dos outros, justamente por não se dispõem a enxergar nem o mínimo que os une: a própria condição de doentes.

> Comportam-se como se temessem dar-se a conhecer um ao outro. Via-os crispados, tensos, de pescoço estendido como se farejassem algo, mas, curiosamente, as expressões eram semelhantes, um misto de ameaça e de medo, porém o medo de um não era o mesmo que o medo do outro, como também não o eram as ameaças. Que haverá entre eles, pensou (SARAMAGO, 2010, p. 49).

Daí que, ao final da obra, quando voltam a enxergar, a conclusão seja orientada a um fundo moral que repercute os dramas vivenciados pelos personagens, mas, dirigido ao leitor, leva-o a refletir que a cegueira física era o sintoma da cegueira moral, ainda não de todo curada: “Penso que não cegámos, penso que estamos cegos, Cegos que veem, Cegos que, vendo, não veem” (SARAMAGO, 2010, p. 310).

No fim, as duas obras tratam do que o ser humano é capaz num cenário de total devastação. Porém, é a especificidade das linguagens empregadas que torna possível o realce do que se quer questionar. Assim, o romance de Saramago evoca as imagens, fazendo, paradoxalmente, o leitor finalmente ver aquilo a que se habituou a não enxergar. Como os cegos do manicômio, ele terá o olhar reabilitado para perceber o outro ao final da tragédia: “Se eu voltar a ter olhos, olharei verdadeiramente os olhos dos outros, como se estivesse a ver-lhes a alma” (SARAMAGO, 2010, p. 262). *Os mortos-vivos* as mostra, o

que reforça o choque. O cenário arruinado está sempre evidente, o monturo é colossal, um lembrete permanente de que a reconstrução total do que fomos parece impossível, a menos que os personagens consigam, como os cegos de Saramago, mudarem sua própria natureza. Por isso, se não é preciso reafirmar o desastre físico a todo momento, já que está posto nas ilustrações, a trama pode concentrar-se no drama humano dos personagens – essa sim, a verdadeira catástrofe.

Quanto a isso, a opção dos autores de não usar cores, trabalhando toda a obra com tons de cinza, se por um lado é uma referência aos primeiros filmes de terror, rodados ainda em branco e preto, por outro, é um reflexo do próprio mundo em que habitam os personagens. O cinza mina a violência *gore*, sensual e sanguinolenta, esperada numa história do gênero, e espelha os conflitos de moralidade desse mundo sem cor, onde não há preto e branco, bem e mal.

Assim, se em *Ensaio sobre a cegueira* o leitor se choca com a imoralidade dos personagens, sobretudo do grupo de cegos que possui a arma e controla os demais com ela, garantindo para si o parco alimento diário e negociando, a troco de sexo, o que sobra com os demais (no ápice da crueldade narrada no livro), em *Os mortos-vivos* o leitor tem de encarar a amoralidade das ações: certo e errado já não fazem mais sentido algum. De fato, o dilema central da obra passa a ser os limites do ser humano diante de uma situação de crise como a imaginada por Kirkmann. Extintas a política e as leis – e o fato de Rick ser um policial, um guardião, um executor da lei, não poderia ser mais sintomático dessa transição da civilidade para a selvageria –, a moral se ausenta, porque a consciência individual passa a ser guiada pelas necessidades do momento.

Ao tratar do apocalipse zumbi, um desastre tão inverossímil quando divertido, a série resolve no plano fantasioso algumas das graves questões da sociedade contemporânea. À maneira dos filmes de ficção científica que retratam a catástrofe, analisados por Susan Sontag no ensaio "The imagination of disaster" (escrito em 1965, ainda à sombra da iminente guerra nuclear), *Os mortos-vivos* lida com a inquietação diante da destruição total da sociedade e da humanidade. Se vivemos, como diz Sontag, sob a contínua ameaça de "dois destinos igualmente temíveis, mas aparentemente opostos: a banalidade incessante e terror inconcebível", referindo-se à possibilidade iminente de uma destruição nuclear, a

fantasia pode tirar-nos da insuportável pasmaceira e distrair-nos dos terrores – reais ou antecipados – permitindo-nos fugir para situações exóticas e perigosas com finais felizes. Por outro lado, ela pode também normalizar o que é insuportável do ponto de vista psicológico, fazendo com que nos acostumemos a isso. No primeiro caso, a fantasia embeleza o mundo, no outro, neutraliza-o (SONTAG, 1965, p. 42). Conforme salienta a autora,

> não é suficiente notar que as alegorias da ficção científica são alguns dos novos mitos – isto é, maneiras de acomodar e negar – sobre a incessante angústia humana sobre a morte. [...] Novamente, há uma guinada histórica específica que intensificou a ansiedade, ou melhor, o trauma sofrido por todos na metade do século 20, quando ficou claro que, a partir de agora até o fim da história humana, cada pessoa estaria não apenas sob a ameaça da morte pessoal, que é certa, mas também de algo quase psicologicamente insuportável: a incineração coletiva e a extinção que poderiam vir a qualquer momento, sem aviso prévio (SONTAG, 1965, p. 48).

Os mortos-vivos, como se viu, não oferece finais felizes: qualquer um, mesmo aqueles a quem mais nos apegamos, pode morrer a qualquer momento. Por outro lado, a série embeleza o mundo no sentido de que transforma o desastre e a extinção da humanidade em prazer estético e diversão; em todo caso, ela normaliza o medo desse desastre – e, quanto a isso, se uma epidemia de zumbis é improvável de ocorrer no mundo real, deve-se considerar a infestação de mortos-vivos, para além da evidente aniquilação completa da civilização e da assustadora ausência de cura para a epidemia, nesta era em que "a premissa básica da medicina é a de que todas as doenças podem ser curadas" (SONTAG, 1984, p. 9), como uma alegoria para a despersonalização do ser humano.

Antes, diz Susan Sontag, o segredo sombrio por trás da natureza humana costumava ser a irrupção do animal. Por isso, a ameaça para o homem, a possibilidade de sua desumanização, estava na sua própria animalidade. Nos filmes de ficção científica, que apresentam máquinas ou extraterrestres beligerantes como adversários, cuja organização militar imita a lógica da tecnologia, onde não há sentido de identidade para que haja um senso de unidade, o perigo é a possibilidade de o homem ser transformado em máquina, em uma não-pessoa (SONTAG, 1965, p. 47). De modo semelhante, os mortos-vivos criados

por Kirkman são uma ameaça que conjuga o que há de pior nas duas possibilidades anteriores: a sucumbência aos instintos mais primitivos de sobrevivência e a dissolução numa multidão com um único rosto. Tornar-se zumbi é adquirir uma não-consciência – de si mesmo, dos limites sociais, da própria individualidade e da responsabilidade perante a coletividade; é render-se ao animalesco. Como os extraterrestres malignos que vêm dominar o planeta nos filmes de ficção científica, o que os zumbis imporão à Terra, se forem bem sucedidos, será esse "regime de não-emoção, de impessoalidade, de arregimentação" (SONTAG, 1965, p. 47).

Nesse sentido, é intrigante que, como nos filmes de ficção científica, seja a guerra o que une os seres humanos: diante do outro inimigo, apagam-se as diferenças sociais. Conforme lembra Sontag, os filmes de ficção científica – e, por extensão, as produções culturais sobre zumbis que focalizam não o horror e o susto, mas as consequências da catástrofe decorrente da infestação – também podem ser descritos como uma mitologia popular para a imaginação contemporânea negativa sobre a impessoalidade. As criaturas do outro mundo que vêm para "nos" levar não são "eles", mas "isso" (SONTAG, 1965, p. 47).

Daí que esses filmes ofereçam uma extrema simplificação moral, ou seja, "uma fantasia moralmente aceitável onde se pode dar vazão a sentimentos cruéis ou, pelo menos, amorais" (SONTAG, 1965, p. 45). Conforme diz Susan Sontag,

> este é o inegável prazer que obtemos ao olhar para aberrações, para seres excluídos da categoria do humano. O sentimento de superioridade sobre a aberração une-se em proporções variáveis com a excitação do medo, e a aversão torna possível que escrúpulos morais sejam suspensos, que a crueldade seja apreciada. [...] Na figura do monstro do espaço sideral, a aberração, o feio e o predador convergem e fornecem um fantasioso alvo para a justificada belicosidade descarregar-se e para o prazer estético do sofrimento e desastre (SONTAG, 1965, p. 45).

Se nos filmes de ficção científica a guerra está claramente canalizada para o anseio de paz, ou pelo menos uma coexistência pacífica, (SONTAG, 1965, p. 46), a "boa guerra" dos "nós" contra "eles" em *Os mortos-vivos* se torna o elemento unificador – e, se há dilemas morais, eles são, como se viu, ao menos temporariamente suspensos. Embora os criadores procurem fazer algum sinal quanto a essa questão, mostrando o que está por trás

dessa aparente facilidade, no mais das vezes ela é deixada de lado em favor da guerra contra os "outros". Assim é quando Rick, deposto do cargo de líder, pergunta se no conselho deliberativo recém-formado as mulheres também participarão das decisões referentes ao grupo. A resposta negativa que recebe vem com uma argumentação questionável – "Acho que eles só querem ser protegidos" (KIRKMAN; ADLARD, 2009, p. 121) –, mas reflete o posicionamento diante de um apregoado "bem comum". A questão é imediatamente abandonada porque, por mais que o foco recaia mais na impossibilidade de um convívio pacífico entre as pessoas do que na guerra contra os mortos-vivos, a trama precisa prosseguir para um outro tipo de confronto, "mais prático": como garantir as defesas do abrigo.

Porém, ainda que a obra tropece ao tratar de questões que valeriam um olhar mais atento, por dizerem respeito ao nosso tempo e ao futuro catastrófico imaginado pelos autores, ela, por outro lado, levanta discussões interessantes. Como criar um filho nesse cenário? Como educá-lo? Em um mundo em que valores mudam a todo instante, em que a vida é dispensável, que valores transmitir? O que significa ser coerente num mundo em que mortos e vivos são inimigos igualmente perigosos?

É o que ocorre logo no primeiro arco de histórias: Rick, ao reencontrar Lori e seu filho, descobre que eles foram protegidos por Shane, também policial, que trabalhava com o protagonista. Não demora muito para que o ex-amigo se incomode com a aparição do herói, porque ele retoma seu posto na família, e Shane, envolvido com Lori, é colocado de lado. O homem, atormentado, ameaça Rick com uma arma, e, quando está prestes a disparar, é morto por Carl, filho de Rick, ainda uma criança. Quando o menino, abraçado ao pai, balbucia que atirar num homem não é a mesma coisa que matar os mortos, resta a Rick reconhecer que "Nunca deveria ser" (Figura 8). Essa atitude irá ter desdobramento muitas edições depois, quando Carl, depois de ver inúmeras vezes o pai matar para mantê-lo vivo, assassina outra criança, que havia matado o próprio irmão gêmeo de modo muito violento. O grupo supõe que o menino tenha alguma deficiência mental, porque não entende a gravidade do que fez. Diante da insegurança que se instala, as alternativas são abandoná-lo ou matá-lo, mas quem o fará? Carl, ciente da gravidade da situação, enquanto todos dormem, toma para si a responsabilidade e mata o garoto.

Figura 8 – ***Os mortos-vivos: dias passados,*** **p.140.**

No fim, aquilo que Susan Sontag diz sobre os filmes de ficção científica vale também para *Os mortos-vivos*, pois a crise que eles representam já é, em grande medida, vivenciada por nós mesmos:

> Os filmes perpetuam clichês sobre a identidade, vontade, poder, conhecimento, felicidade, consenso social, culpa, responsabilidade, que são, para dizer o mínimo, não úteis na nossa atual situação de extremos. Mas pesadelos coletivos não podem ser rejeitados demonstrando-se que eles são intelectualmente e moralmente falaciosos. Este pesadelo – representado em vários registros em filmes de ficção científica – é muito próximo da nossa realidade (SONTAG, 1965, p. 42).

Assim, embora trate de um tema irreal como uma infestação de zumbis, *Os mortos-vivos* compartilha da "resposta inadequada" diante do terror da destruição total conforme visto nos filmes-catástrofe. A série replica não ao medo de zumbis – esse ser monstruoso que se tornou uma dos mais recorrentes aparições do bestiário contemporâneo –, mas ao pavor de desaparecermos da noite pro dia, tendo de encarar um inimigo que ameaça não apenas nos destruir, mas nos cooptar, destituindo-nos de nossa própria humanidade. Seu interesse consiste, como no cinema de ficção científica, "nesta intersecção entre um ingênuo e em grande parte aviltado produto da arte comercial e os mais profundos dilemas da situação contemporânea" (SONTAG, 1965, p. 48), pois é no combate com os mortos – na guerra – que os personagens se revelam capazes das maiores barbaridades.

Embora com vários méritos do ponto de vista da estrutura, do enredo e da arte, e ainda que se vislumbre na epidemia de mortos-vivos uma eventual crítica à sociedade atual, dormente, já morta – tendo em vista que, na iminência desse apocalipse fantasioso, os bens derivados do consumismo desenfreado e supérfluo seriam, em sua grande maioria, inúteis (e os zumbis seriam, então, uma nova sociedade que, literalmente, devora a antiga, zerando a história) –, a série, por outro lado, apresenta contradições e controvérsias. Se os mortos-vivos podem ser lidos como a personificação da morte – e daí viria seu charme: trata-se de uma morte que pode ser morta, e o horror inspiraria não exatamente pânico, mas confiança, porque reabilita o ser humano como senhor da própria vontade, com controle sobre a vida e a morte –, por outro lado, ainda que o foco recaia nos problemas gerados pelos próprios seres humanos, é difícil não enxergar nos famélicos zumbis uma representação torta e torpe

do outro que vem, no fim das contas, saquear e vilipendiar o que é *nosso*: nossas casas, nossas famílias, nossa cidade. Assim, que o herói seja o típico *tira* norte-americano, branco, redentor, disposto a tudo para manter todos vivos, contraria, ou pelo menos minimiza, todas essas críticas: a diversão eventualmente acaba se sobrepondo às interessantes questões que a série levanta.

Mas é justamente nessa contradição entre o questionamento de valores e o entretenimento que reside o interesse da série. À maneira dos filmes de ficção científica analisados por Susan Sontag, *Os mortos-vivos* não só atesta o pavor – ainda inconteste – da aniquilação total, da dizimação da civilização humana, como aponta para as questões culturais mais atuais, servindo como redução ou reflexo, por exemplo, das práticas políticas do mundo contemporâneo.

Em "Necropolitics", Achille Mbembe contrapõe o conceito de Michel Foucault de biopoder à ideia de necropoder: o primeiro diz respeito à otimização da vida, à sua produção calculada; o segundo coloca a morte como centro do exercício do poder em territórios onde o confronto entre "nós" e "os outros" transforma em legítimo o massacre para que se obtenha controle.

Para Foucault, o exercício da soberania baseado no biopoder reside no direito de "fazer viver e de deixar morrer" (FOUCAULT, 2005, p. 287), isto é, mediante tecnologias de controle que visam tanto à otimização da vida, à sua melhoria, quanto à opção de abandoná-la ou de facilitar a morte. Nessa regulamentação da vida, é preciso "baixar a morbidade; [...] encompridar a vida; [...] estimular a natalidade", maximizando a força dos seres humanos para que se possa, depois, extraí-la, utilizando para isso mecanismos de previdência (FOUCAULT, 2005, p. 293-4).

De acordo com a visão de Foucault, a outra faceta do biopoder, sua contrapartida, é a subjugação à morte daqueles que são "biologicamente" inadequados. Ou seja, com vistas a uma melhora da vida, subtrai-se essa mesma vida dos que são considerados deficientes. Esse aparente paradoxo constitui o próprio funcionamento do biopoder – afinal, como é possível, para um poder político, expor à morte não só seus inimigos, mas seus próprios cidadãos (FOUCAULT, 2005, p. 304)? É precisamente nesse ponto que entra em cena a

lógica do racismo, que opera uma distinção – genética, biológica, supostamente natural – entre a espécie humana, estabelecendo grupos e divisões valorativas. Assim,

> A morte do outro não é simplesmente a minha vida, na medida em que seria minha segurança pessoal; a morte do outro, a morte da raça ruim, da raça inferior (ou do degenerado, ou do anormal), é que vai deixar a vida em geral mais sadia; mais sadia e mais pura (FOUCAULT, 2005, p. 305).

Para Mbembe, o conceito de biopoder não dá conta da atual conjuntura política. Mapeando a formação dos estados coloniais e a política moderna, Mbembe argumenta que, se a soberania é vista – de modo idealista – como o exercício da razão (sendo isso o que a diferencia da guerra), deve-se notar que, no mundo contemporâneo, há Estados (o autor se refere especialmente aos conflitos entre Israel e Palestina e às guerras no continente africano) cujo projeto central de soberania não é a luta pela autonomia baseada na razão e no entendimento mútuo, mas "a instrumentalização generalizada da existência humana e a destruição material de corpos e populações humanas" (MBEMBE, 2003, p. 14).

Para ele, vivemos num mundo em que "armas são utilizadas no interesse da destruição máxima de pessoas e na criação de mundos-mortos ou mundos da morte [*death-worlds*], novas e únicas formas de existência social em que grandes populações são submetidas a condições de vida que lhes conferem o status de mortos-vivos [*living dead*] (Mbembe, 2003, p. 40). Nesse quadro, o exercício da soberania torna-se a capacidade determinar quem pode viver e quem deve morrer: matar ou permitir viver são seus limites, seus atributos fundamentais (MBEMBE, 2003, p. 11-2).

Na formação dos estados coloniais, era a divisão entre nós e eles o que determinava a liberdade de ação bélica do Estado; mas, mais que isso, era a noção de raça que liberava o Estado para exercer o controle – a soberania – sobre os outros mediante o terror e a guerra. Retomando a argumentação de Foucault, Mbembe diz que a ideia, partindo de uma divisão entre vivos e mortos, se define em relação a um campo biológico – do qual toma controle e se apropria: "esse controle pressupõe a distribuição da espécie humana em grupos, a subdivisão da população em subgrupos, e o estabelecimento de uma cesura biológica entre uns e outros" (MBEMBE, 2003, p. 17). Mais uma vez, a destituição da humanidade do outro – o escravo, o bárbaro nativo – era o que possibilitava a intervenção violenta do

Estado: "a colônia representa o local onde a soberania consiste fundamentalmente no exercício de um poder fora da lei (...) e onde a 'paz' assume os contornos de uma 'guerra sem fim'" (MBEMBE, 2003, p. 23). Assim, "as colônias são o local por excelência onde os controles e garantias de ordem judicial podem ser suspensos, a zona onde a violência do Estado de exceção é considerada operando a serviço da 'civilização'" (MBEMBE, 2003, p. 24).

Para o autor, nessa forma de exercício da soberania não se trata apenas de otimizar a vida, mas sim de maximizar os efeitos nocivos que se pode causar ao outro, à sua sociedade, inviabilizando sua existência. Trata-se de uma inversão sutil: enquanto o conceito de Foucault inclui o outro na medida em que sua morte nos beneficia, o argumento de Mbembe dirige-se ao outro em si, hostilizado e intolerável. Se o biopoder de Foucault pode ser sintetizado na sentença "fazer viver e deixar morrer", o necropoder de Mbembe consiste na ação do Estado em "deixar viver e fazer morrer". É o retorno – maximizado pelo avanço da tecnologia bélica – do direito da espada: decidir quem vive e quem morre.

Obviamente, o "Estado" em *Os mortos-vivos* não existe. É precisamente a falta dele, sua ausência, que justifica a epopéia em busca da sobrevivência dos humanos face aos mortos-vivos. E é justamente nessa empreitada do racional contra o irracional, do humano contra o inumano, que vemos, outra vez, a legitimidade da violência posta em pauta, pois está a serviço da civilização, na medida em que os sobreviventes buscam rescontruir uma comunidade mínima. Em um mundo onde o "nós" se coloca em permanente guerra contra "os outros", qualquer ação passa a ser justificada em nome do controle – e, nesse ponto, o exercício da soberania, do poder reside, como coloca Mbembe, em definir quem importa, quem é descartável e quem não é (MBEMBE, 2003, p. 27). Afinal, no Estado de sítio em que vivem os personagens da série, não é isso que Rick, na figura do líder, faz, em nome de si e dos outros, decidindo, inclusive, quem é sacrificável? O herói, assim, assume – a contragosto – o posto de soberano de sua comunidade, assolada pelo perigo incessante, já que "quando os indivíduos se reúnem para constituir um soberano, para delegar a um soberano um poder absoluto sobre eles, por que o fazem? Eles o fazem porque estão premidos pelo perigo ou pela necessidade. Eles o fazem, por conseguinte, para proteger a vida" (FOUCAULT, 2005, p. 287).

No entanto, ainda assim a figura de um soberano – primeiro reconhecido, depois questionado – torna-se incômoda. A certa altura, Rick tenta instituir uma lei mínima dentro da comunidade de sobreviventes: quem mata, morre. No entanto, o código não se aplica a ele, que também não se sente confortável a tomar decisões com mão de ferro. Confrontado pelo próprio Tyreese (a quem deixa, depois, para morrer, em nome da segurança do grupo), Rick é obrigado a reconhecer que esse regimento, de certa forma, basilar não tem qualquer fundamento: ele mesmo mata para sobreviver. Quem lhe aplicará a pena? Matar, em qualquer situação, torna-se justificável porque permite a sobrevivência.

Se pensarmos como Mbembe, sobreviver, para os personagens da série, é a única forma que resta de exercer a soberania de sua "raça". No fim, matar se transforma numa maneira – a mais elementar – de se manter vivo:

> Na lógica da sobreviência, o horror da visão da morte se transforma na satisfação de ver que é outra pessoa que está morta. É a morte do outro, a sua presença física como um cadáver, que faz com que o sobrevivente se sinta único. E cada inimigo morto faz com que o sobrevivente se sinta mais seguro [...] o triunfo se desenvolve justamente da possibilidade de existir quando os outros (neste caso, o inimigo) não existem mais. Essa é a lógica do heroísmo clássico: executar os outros, mantendo a própria morte a distância (MBEMBE, 2003, p. 36-7).

Talvez seja justamente aí o ponto mais controverso da série: os mortos-vivos lembram, a todo instante, que *já foram um de nós*. Mas, nessa espécie de estado de exceção, enquanto as diferenças internas da comunidade são apagadas – no máximo, o que vemos é o questionamento sobre a possibilidade de forasteiros, como os internos encontrados no presídio, poderem ou não fazer parte do grupo de sobreviventes, ou seja, de novo, a oposição entre o que é familiar e o que é estranho ou estrangeiro –, as diferenças entre *nós* e *eles* são exacerbadas para que os propósitos do grupo se cumpram: matar para viver. Nesse aspecto, enquanto os diálogos entre os personagens atestam a todo momento a necessidade de matar para manter-se vivo, é a arte que dá o tom da selvageria à qual se renderam os personagens sobreviventes: os zumbis são ainda demasiado humanos (e, quanto a isso, a arte de Tony Moore tem muito mais qualidade do que a de Adlard), cada um deles apresenta traços únicos, detalhes e emblemas que a todo instante lembram ao leitor – mas

não aos personagens, o que é, paradoxalmente, revelador – que aquelas abomináveis criaturas foram humanas. Os zumbis são a encarnação de uma humanidade perdida e a representação de seu incontornável destino (Figura 9).

Por isso mesmo, é interessante que, à medida que a série avance, os mortos-vivos percam espaço como a ameaça mais premente: são os outros grupos de sobreviventes – que, eventualmente, se comportam como os zumbis, que a tudo vêm devorar, mas que também agem como o grupo de Rick, desconfiados e temerosos de todos – que se tornam o verdadeiro catalisador de conflitos. Mas, até lá, a tônica de que é preciso "matar para viver" já terá se firmado, e o leitor, aos poucos, deixa de estranhar as medidas drásticas que devem ser tomadas em nome da segurança. É nesse ponto que reside, talvez, um dos maiores méritos da série em quadrinhos: se os zumbis são o vislumbre do próprio futuro dos sobreviventes, adiado a duras penas, ao matar outras pessoas para viver – não é precisamente o que fazem os mortos-vivos? –, no que se transformam esses personagens? A cada concorrente, adversário, inimigo morto – e a cada zumbi que se mata, já que eles nos lembram sempre que foram um de nós –, é a própria humanidade que morre junto. Nesse sentido, é uma frase de *Ensaio sobre a cegueira* que melhor traduz o sentimento de *Os mortos-vivos*: "O que penso é que já estamos mortos, estamos cegos porque estamos mortos, ou então, se preferes que diga isto doutra maneira, estamos mortos porque estamos cegos, dá no mesmo" (Saramago, 2010, p. 241).

Figura 9 – *Os mortos-vivos: dias passados*, p. 86.

Achille Mbembe discute a prática de substituir a morte imediata pela punição com a amputação física. Nesse sentido, o comentário do autor a respeito das cruéis práticas de controle no mundo contemporâneo se relaciona com os zumbis – e também com os personagens humanos – de *Os mortos-vivos*. Para ele, ainda que vivas, as vítimas da amputação como penalidade tiveram sua integridade substituída por pedaços, fragmentos, feridas que não cicatrizam nunca: "sua função é manter diante dos olhos da vítima – e das pessoas ao seu redor – o espetáculo mórbido do corte" (Mbembe, 2003, p. 35). No fim, o desfile de mortos-vivos na série de Kirkman e Adlard funciona como um adiamento do que se revela inevitável; como o corte, ele mantém sua função de lembrar aos personagens – e aos leitores – o perigo de entregar-se ao mundo, à sua voracidade e selvageria: ele é sempre um lembrete de uma humanidade já morta.

REFERÊNCIAS

EISNER, Will (1999). *Quadrinhos e arte sequencial*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, Michel (2005). *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes.

KIRKMAN, Robert; ADLARD, Charlie (2006a). *Os mortos-vivos: dias passados*. São Paulo: HQM Editora.

_____ (2006b). *Os mortos-vivos: caminhos trilhados*. São Paulo: HQM Editora.

_____ (2008). *Os mortos-vivos: segurança atrás das grades*. São Paulo: HQM Editora, 2008.

_____ (2009). *Os mortos-vivos: desejos carnais*. São Paulo: HQM Editora.

_____ (2011a). *Os mortos-vivos: a melhor defesa*. São Paulo: HQM Editora.

_____ (2011b). *Os mortos-vivos: vida de agonia*. São Paulo: HQM Editora.

_____ (2011c). *Os mortos-vivos: momentos de calmaria*. São Paulo: HQM Editora.

_____ (2012). *Os mortos-vivos: nascidos para sofrer*. São Paulo: HQM Editora.

MBEMBE, Achille. "Necropolitics" (2003). In: *Public Culture*, n. 15(1): p. 11-40. Duke University Press, Disponível em: http://www.jhfc.duke.edu/icuss/pdfs/Mbembe.pdf

SARAMAGO, José (2010). *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras.

SONTAG, Susan (1984). *A doença como metáfora*. Rio de Janeiro: Edições Graal.

_____. "The Imagination of Disaster". In: *Against Interpretation.* Dell: New York, 1965. Disponível em: http://pt.scribd.com/doc/50224868/susan-sontag.