

Não verás Brasil algum? O pós-apocalíptico em “Corpos secos: um romance”

Gabriel Wirz Leite¹

Este trabalho apresenta o romance pós-apocalíptico – aqui pensado enquanto subgênero da ficção científica – e suas características, apontando como elas podem ser articuladas na obra brasileira *Corpos secos: um romance* (2020), escrito por Luísa Geisler, Marcelo Feroni, Natália Borges Polezzo e Samir Machado. Serão apontados momentos da narrativa que apresentam características associadas ao gênero pós-apocalíptico tal como concebido por Hicks (2016), caracterizado por uma arquiestrutura narrativa articulada em mundos degradados marcados por diversas micronarrativas, mundos estes pensados como derrocadas alegóricas da própria modernidade.

Na recente série de televisão *The Last Of Us* (2023), baseada em um jogo de videogame, é desenvolvida uma narrativa que apresenta a jornada de um homem e uma garota em um mundo devastado por uma contaminação fúngica que transforma as pessoas naquilo que conhecemos como mortos-vivos, tão presentes na cultura *pop*, a exemplo de uma outra franquia de jogos de videogame que foi posteriormente adaptada para o cinema e recentemente para um seriado: *Resident Evil*. Tanto nesta última como na primeira, uma catástrofe de grandes proporções transforma radicalmente a vida das pessoas que habitam nestes universos. Essas mesmas características apocalípticas estão aparecendo de forma recorrente também na literatura, a exemplo de livros como *A estrada* (2006), do estadunidense Cormac McCarthy; a trilogia *MaddAddam*, da escritora canadense Margaret Atwood; e *Estação onze* (2014), da também canadense Emily St. John Mandel. Neste último, por exemplo, uma pandemia global mata a maior parte da população mundial, culminando em uma nova estruturação social dos sobreviventes ao longo dos anos que sucedem essa pandemia. Dentre estes sobreviventes que habitam as ruínas do mundo como o conheciam, encontra-se uma companhia teatral composta por músicos e atores que viajam de cidade em cidade buscando levar esperança através de montagens de obras de Shakespeare, a sinfonia itinerante.

Todas essas obras apresentam elementos atribuídos ao conceito de romance pós-apocalíptico concebido por Heather Hicks no livro *The Post-Apocalyptic Novel In The Twenty-First Century: Modernity Beyond Salvage* (2016), que pensa que o pós-apocalíptico enquanto um gênero diretamente associado à modernidade e à própria ascensão do romance

¹ Mestre em Literatura e Cultura (UFBA). Atualmente é professor substituto de literatura brasileira da UFBA.

inglês. A pesquisadora faz uma genealogia até o *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe — tidos por uma vasta fortuna crítica como início do romance inglês, a exemplo de Ian Watt — para apresentar uma prototípica estrutura do romance pós-apocalíptico. Para Hicks (2016, p.4), em texto após texto desde o Iluminismo, o que deve estar presente em finais apocalípticos são ruínas das estruturas físicas, formações sociais e valores da vida moderna. A própria ausência desses fenômenos torna-se, nesse sentido, a preocupação primária dessas narrativas e o potente ponto de partida inicial para dar peso ao significado delas. Embora os termos distopia e distópico sejam preferencialmente utilizados em muitas abordagens críticas para analisar narrativas com tais características, prefiro utilizar neste trabalho o termo pós-apocalíptico. Hicks constata a tensão entre estes termos (2016, p.7) e como eles podem se confundir: para a crítica, se distopia for pensada estritamente como uma sociedade degradada, então pós-apocalíptico e distópico são essencialmente sinônimos. Porém, mesmo que o pós-apocalipse apresente uma sociedade degradada obrigatoriamente, nem toda sociedade degradada é pós-apocalíptica. De certo modo, na concepção de Hicks (2016, p.17), conteúdos distópicos são sintomáticos da distinção entre a tradição apocalíptica cristã, que culmina na utópica Nova Jerusalém, e o gênero secular pós-apocalíptico, que, sem falha, imagina a destruição da modernidade guiando a um estado de sofrimento e opressão, ao menos provisoriamente. A pesquisadora exemplifica livros como *Oryx e Crake*, de Margaret Atwood, com a intenção de evidenciar como sociedades podem almejar criar utopia apenas para conceber seu oposto. Para Hicks (2016, p.8), a tradição distópica apresenta um mundo em que uma única metanarrativa foi imposta a uma sociedade. É a opressividade da uniformidade, uma particular e organizada expressão de modernidade, que está no âmago da forma. O pós-apocalipse tipicamente ilustra o extremo oposto: uma paisagem social pontuada por pequenas comunidades aderindo a várias micronarrativas. Nestas visões, para a pesquisadora, o resultado não é a imaginação liberada concebida por Jean-François Lyotard, mas uma profunda incerteza na ausência de quaisquer pontos de consenso nos quais trocas sociais podem ser feitas de modo seguro. Embora o termo distópico seja apropriado em muitos casos, neste trabalho o termo pós-apocalíptico captura elementos de perda e transformação cruciais para a análise, assim como as feitas por Hicks (2016, p.8).

No romance brasileiro *Corpos secos* (2020), escrito por Luísa Geisler, Marcelo Ferroni, Natália Borges Polezzo e Samir Machado de Machado é apresentada a história de uma epidemia que assola o país, transformando as pessoas em mortos-vivos ambulantes similares àqueles representados nos filmes de George A. Romero. O livro já chama atenção desde a própria capa: o leitor se depara com a assinatura de quatro pessoas, algo que evidencia

um deslocamento da figura autoral centralizada para um processo de composição artístico feito de modo colaborativo. Tais processos de criação em colaboração, na visão de críticos como Reinaldo Laddaga em *Estética da emergência* (2012), são sintomáticos da arte contemporânea. A trama gira ao redor das errâncias de quatro personagens que perpassam situações devastadoras e extremas em busca de refúgio: Regina, Constância, Mateus e seu irmão pequeno Murilo, separados em situações e locais distintos.

Assim como na série *Last Of Us* (2023), *Corpos secos* (2020) apresenta um personagem, Mateus, aparentemente imune à fictícia doença que transforma as pessoas nestes mortos-vivos, chamados de corpos secos. Uma outra similaridade com o seriado norte-americano é evidente: a forma de contaminação, por meio de esporos de fungos. Em *live* no *youtube* por conta do lançamento do livro organizada pela editora Companhia das Letras, Samir Machado afirma que as quatro pessoas que escreveram o romance se deram como tarefa ler *Eu sou a lenda* (1954), de Richard Matheson, para ser tido como referência para o processo de escrita da obra. Para o autor, o livro do escritor norte-americano é exemplar como marco genealógico e seminal da representação feita na literatura do que se popularizou na cultura pop como *zumbi*. O nome da doença dos corpos secos é uma referência explícita: doença de Matheson-França, causada por um vírus denominado *Baculovirus anticarsia*. Pereira (2021, p.107) faz uma genealogia do uso do termo zumbi no cinema de terror, termo este que, na verdade, traz em seu princípio uma carga racista e de exotismo. Em filmes como *White Zombie* (1932), tida como a primeira obra de terror a tematizar zumbis, a narrativa apresenta um xamã branco interpretado por Bela Lugosi reanimando e controlando os mortos. Como indica Pereira (2021, p.107), apesar de se tratar de um conhecimento caribenho que advém da diáspora africana, a presença de pessoas negras é mínima, e uma boa parte dos zumbis são brancos.

Para Pereira (2021, p.109), a forma como conhecemos o estilo de narrativa com zumbis hoje tem como base a representação desses mortos-vivos feita por George A. Romero a partir do longa-metragem *A noite dos mortos-vivos* (1968), a exemplo do fato dessas histórias tratarem mais de conflitos entre os vivos do que contra os mortos. Porém, “as criaturas de Romero apresentam características novas: elas comem carne humana e não são comandadas por forças superiores” (PEREIRA, 2021, p.109). Além disso, é notável que o termo foi rechaçado pelo próprio Romero em seu primeiro filme, adotando apenas a partir do segundo, *Despertar dos mortos* (1978). Pereira afirma:

O fato é que, ao contrário do que seria esperado, a popularização do nome na cultura pop não correspondeu a uma inflação do termo em roteiros do gênero. O termo é tipicamente utilizado para definir as obras, mas não pelos personagens para se referir às criaturas. Apenas para citar um exemplo, a famosa série *The Walking Dead* fala massivamente em “walkers”, aqueles que andam, mas também apresenta expressões como “biters” ou “dead ones”, os que mordem, ou os mortos. Essa característica é tão recorrente no gênero que ela chega a ser satirizada em *Shaun of the Dead* (2004 – traduzido como *Todo mundo quase morto*), onde um dos protagonistas é repreendido por utilizar a “palavra-z”, considerada ridícula por seu interlocutor. (PEREIRA, 2021, p.109)

Na *live* de lançamento de *Corpos secos* (2020) no *YouTube*, o próprio Samir Machado (2020) menciona os zumbis de Romero como referência para narrativas do gênero. No romance, logo no primeiro capítulo os corpos secos são apresentados: o personagem Mateus, aparentemente imune à contaminação, está em um hospital em São Paulo acompanhado de médicos, como a dra. Sandra, e agentes da polícia federal, como Romero e a marcante Tulipa – que acompanhará o personagem rumo à Escola Naval do Rio de Janeiro, um suposto refúgio, com o objetivo de transformar o homem em objeto de pesquisa. Os corpos secos são descritos vagando errantemente em matilhas, caçando os poucos sobreviventes, até que seu “ciclo de vida se completasse e eles tombassem imóveis. Por fim, estouravam em bolsas de esporos de vida curta em contato com o ar, mas que eram um risco a qualquer um que as aspirasse num raio de vinte metros” (GEISLER *et al.*, 2020, p.11). O ataque dos corpos secos ao hospital remete ao ataque dos mortos-vivos de Romero em filmes como os referidos *Noite dos mortos-vivos* (1968) e *Despertar dos mortos* (1978): no primeiro, dois casais se refugiam em uma casa para sobreviver ao ataque; no segundo, um grupo de pessoas se refugia em um shopping, após um ataque inicial em uma emissora de televisão e outro em um prédio. A questão da nomenclatura dos mortos-vivos é também ironizada na narrativa, por meio da personagem Constância, quando pensa: “as pessoas estavam ficando doentes. *Corpo seco*. Que nome ridículo. Tipo *zombie*, eu dizia pra Lena, que tinha voltado pros Estados Unidos” (GEISLER *et al.*, 2020, p.31).

É marcante desde o primeiro capítulo a presença de um personagem que chega a ser perturbador, o Pastor dos Mortos, que aparentemente descobriu alguma forma de direcionar os corpos secos e fala em alto-falantes passagens que remetem ao livro bíblico do Apocalipse. Na verdade, a própria identidade do pastor é questionada – se é realmente uma pessoa falando em tempo real, ou em uma gravação – e, ao final da narrativa, Mateus constata que é de fato uma gravação. O policial Romero, nome que é uma clara alusão ao diretor cinematográfico, (Geisler *et al.*, 2020, p.11) chega a supor que o pastor possa utilizar infrassons para direcionar os mortos-vivos. Em outros romances pós-apocalípticos, similares lideranças proféticas e

religiosas também aparecem: em *Estação onze* (2014) há o Profeta, líder de um culto assassino que chega a sequestrar membros da sinfonia itinerante e mantém diversas relações conjugais abusivas e controladoras, a exemplo dos vários cultos do tipo presentes na América do Norte. Na trilogia *MaddAdddam*, Margaret Atwood apresenta os Jardineiros, grupo de pessoas pretensamente prega uma boa relação com a natureza – são vegetarianos, por exemplo –, liderados por Adão Um, que sempre está fazendo pregações e comemorando dias de diversos santos canonizados pelos próprios Jardineiros junto aos demais membros do grupo. Os Jardineiros chegam a ter, inclusive, um hinário de orações, como visto em *O ano do dilúvio* (2009). Contudo, eles não são tanto pessoas de fé, mas pessoas que estão se preparando para o apocalipse ecológico. Uma parte considerável de suas pregações e da forma como vivem tem a função de prepará-los para o ocaso, tanto que eles são, de fato, os últimos sobreviventes. Hicks (2016, p.7) infere sobre como os romances pós-apocalípticos podem explorar uma variedade de futuros que sucedem a destruição da modernidade contemporânea, tipicamente fazendo referência tanto à escatologia cristã quanto a uma variedade de textos literários e eventos históricos.

A partir da concepção feita por Hicks do romance pós-apocalíptico, Sasse (2021, p.78) retoma algumas características que compõem uma arquiestrutura do gênero, marcado por um desdobramento de duas histórias que com frequência se cruzam e se sobrepõem: uma história principal “em que o foco narrativo cai sobre um sobrevivente ou grupo de sobreviventes; e uma história de fundo, sobre a própria civilização, seu colapso e resgate/transformação. Em muitos casos, o sobrevivente é a testemunha viva da trajetória da civilização desde sua queda” (SASSE, 2021, p.78), e, desse modo, “[...] a experimenta em tempo real” (SASSE, 2021, p.78). Por arquiestrutura narrativa, Sasse (2021, p.78) entende a trajetória da própria civilização que é construída ora com maior protagonismo ora como sutil pano de fundo de um enredo centrado nos próprios sobreviventes e seus desafios para garantir a subsistência.

Diante dessas reflexões, Sasse (2021, p.79-80) apresenta a arquiestrutura do gênero a partir de alguns pontos: um cataclismo, no qual uma catástrofe de grandes proporções inicia um processo de dissolução da malha social que culminará eventualmente no fim da sociedade civilizada; um declínio que sucede o cataclismo – de forma ora rápida ora lenta, a depender do tipo de cataclismo –, apresentando uma sociedade em convulsão, tentando em vão manter suas instituições em funcionamento; pilhagem, por meio da qual os sobreviventes passam a resgatar os restos do velho mundo, seja apenas para se manterem vivos, seja para iniciarem uma reconstrução da civilização; neofeudalismo, em que ocorre o estabelecimento de comunidades autossuficientes, capazes de sobreviver através de seus próprios meios – nos

melhores casos comunidades sustentáveis, com caça e agricultura, nos piores roubo e canibalismo. Nessa fase, há o ressurgimento de pequenas vilas, com pouco contato com o mundo exterior e frequentemente dominadas por déspotas; superação: ainda que raramente essa etapa seja, de fato, concretizada em uma narrativa, a maioria delas ao menos aponta em sua direção. A fase de superação seria aquela em que a sociedade já não reconhece como precária ou provisória a ordem social vigente, tendo, geralmente, já superado o isolamento, violência e instabilidade política dos grupos despóticos no neofeudalismo. Como atesta Sasse (2021, p.80), muitas dessas obras acabam concentrando o tempo narrativo em um recorte dessas etapas, mencionando as demais através de fragmentos – seja em retalhos da história passada, seja em esperanças para o futuro. Vejamos então como essas etapas do gênero estão representadas no romance.

O cataclismo ocasionado por conta da doença que transformava as pessoas nos corpos secos foi causado pelo contato direto com os agrotóxicos da fictícia marca *AgroTechBrazil*, o que evidencia um possível caráter crítico em relação à lógica de acumulação de capital por meio da exportação de monoculturas que utilizam tais produtos – hoje, a soja –, algo tão característico do processo de formação do país. A personagem Constância pensa: “achei ridículo. Mas dei graças que a gente não usava nada de veneno nas uvas. Esquecemos o salve-se quem puder. Dos calhordas dos políticos, que foram os primeiros a sair voando [...]” (GEISLER *et al.*, 2020, p.31). Como relatado no primeiro capítulo que se passa em São Paulo, primeiro caiu a internet, depois as emissoras de TV e em seguida as de rádio. A proliferação e o declínio pós-apocalíptico da organização do país culmina em tentativas do governo de erguer locais de refúgio, como as capitais estaduais que são ilhas: São Luís, Vitória e Florianópolis. Em determinado momento, a personagem Regina ouve com seu marido Augusto mensagens por meio de rádio imersas em estática:

[...] o governo brasileiro está trabalhando por você. Se você não está contaminado pela doença do corpo seco, venha para Florianópolis. Repito: quem não está contaminado pelo corpo seco, venha para Florianópolis. Toda ajuda é necessária, e todos os cidadãos brasileiros saudáveis serão recebidos após passarem pela triagem... [...] os seguintes pontos de embarque e triagem foram estabelecidos ao longo da costa: Ilhabela, São Paulo; Escola Naval, Rio de Janeiro; Ilha do Frade, Vitória...E, agora, deixo vocês com a voz de Roberto Carlos. (Ibid., 2020, p.25)

Na narrativa, transcorrem as errantes jornadas dos quatro personagens – Constância, Mateus, Murilo e Regina – em busca desses refúgios, sempre com a esperança ao mesmo tempo que temerosa promessa de encontrar proteção nessas cidades. Em determinado momento, a policial federal Tulipa discute com a médica Sandra sobre a ida a estes abrigos,

evidenciando a incerteza da jornada: “[...] Oficialmente, não há mais governo central.[...] O quanto de governo restou para se estabelecer lá só vamos saber quando chegarmos” (Ibid., p.41, 2020). Quando Tulipa e Mateus chegam enfim ao Rio de Janeiro, se deparam com uma cidade em ruínas, bloqueios no aeroporto Santos Dumont e um Cristo redentor decapitado. Durante o romance, todos os personagens passam por momentos de pilhagem e saques a ambientes como supermercados, guardando itens como se fossem seus bens mais preciosos, a exemplo das caixas de chocolate Bis que Mateus prometeu dar ao irmão Murilo. Estes chocolates servem inclusive como ingresso para o refúgio na Escola Naval, pois os militares e médicos nas barricadas do aeroporto não se contentaram com as credenciais de Tulipa, cedendo apenas à oferta de chocolate em troca de contato com o médico que estava acima na cadeia hierárquica do local. Paralelamente, Constância, na companhia de seu irmão Conrado, em busca de mantimentos em um supermercado, quase chega a atirar em uma criança sobrevivente que surge com seus pais (Ibid., 2020, p.36). Já em Porto Alegre, a caminho para Florianópolis com sua mãe, tio e primos, Murilo – que perpassa um doloroso processo de amadurecimento autoconsciente ao longo da jornada – também realiza saques: “[...] fomos procurando coisas para roubar, abrindo porta-luvas e investigando. [...] Conseguimos encontrar uma garrafa de água, lanternas, pilhas, um pacote de Cheetos Requeijão [...]” (Ibid., 2020, p.93-94). É marcante como Murilo associa o que estava experienciando com a palavra apocalipse, em um momento no qual o silêncio se fazia necessário para evitar os corpos secos durante os saques: “cada vez mais, eu aprendia que o apocalipse era feito de xius” (Ibid., 2020, p.94).

Porém, além de ter que lidar com as pessoas contaminadas, lidar com os vivos acaba sendo um dos maiores problemas, principalmente para a personagem Regina, que é aprisionada em um local que pode ser associado ao neofeudalismo característico dos romances pós-apocalípticos. Ao fugir dos corpos secos em uma caminhonete, as únicas sobreviventes da antiga fazenda da família do seu marido, além dela, são as filhas de um de seus ex-empregados. As três mulheres são presas e oprimidas em uma fazenda comandada pelo Dr. Edmundo, personagem déspota que remete ao Governador da série *The Walking Dead* (2010). Neste local, os corpos secos são aprisionados dentro de cercas eletrônicas, que, de algum modo, conseguem deixá-los mais inertes. As garotas, assim como outras várias meninas raptadas, devem servir de empregadas domésticas do homem, enquanto Regina horrendamente é estuprada rotineiramente pelos capatazes da fazenda na presença de outras crianças. Ao final, Regina consegue escapar e matar seus algozes e estupradores – ela não se esquece de nenhum deles e não deixa pedra sobre pedra –, reencontrando as garotas.

Enquanto isso, no Rio de Janeiro, é presenciada uma Barra da Tijuca caracterizada por novas milícias particulares, de modo que o médico que recebe Tulipa e Mateus no aeroporto assim a descreve: “aquilo lá voltou ao feudalismo” (Ibid., 2020, p.154).

O fim do mundo como os personagens conheciam não apresenta apenas desespero, mas também vislumbres de esperança. Após reencontrar a mãe, junto a Constância, “Conrado parecia realmente animado, talvez porque via uma possibilidade ali, um elo para um futuro no qual ele acreditava, digno, limpo, sem crueldade” (Ibid., 2020, p.78). O personagem chega a afirmar: “podemos pensar em algo, se o mundo voltar a existir do jeito como conhecemos” (Ibid., 2020, p.78). A forte mãe dos personagens havia descoberto uma forma de evitar e afastar os corpos secos, através do uso de alho e ervas. Retomando a noção de apocalipse, Pereira (2021, p.111-112) afirma que apocalipses, desde a tradição bíblica, não implicam simplesmente o fim pelo fim, mas trazem consigo uma potência de recomeço. Assim, “o apocalipse marca o final de uma vida de erros, e um novo, e mais belo, recomeço. Da mesma forma, histórias pós-apocalípticas são histórias sobre recomeços e sobre novas chances. Uma oportunidade de recomeçar do zero e construir algo melhor” (PEREIRA, 2021, p.112).

Portanto, diante das reflexões feitas neste trabalho, acredito ser pertinente associar a obra analisada à categoria de romance pós-apocalíptico tal como proposta por Hicks (2016) e retomada por Sasse (2021), que perpassa características do pós-apocalipse zumbi tratado por Pereira (2021). Hicks (2016, p.8) menciona a existência de pensamentos críticos que veem o gênero de forma negativa, como um conjunto de narrativas dotadas de estruturas muito repetitivas, de modo que não haja nelas o potencial de surgirem poderosas ideias inovadoras. Porém, resta a nada original indagação sobre qual seria a régua e qual a medida para julgar inovação e atribuir valoração estética, tema já muito discutido. Afinal, será que obras que evidenciam a decadência dos processos de modernização e de exploração natural perpetuados pela humanidade – que levaram o ser humano a se tornar um perigoso agente biogeoquímico, como menciona Chakrabarty (2013) –, ainda que usando as estruturas relativamente convencionais do romance pós-apocalíptico, não detêm potencial crítico perante a realidade? Embora as menções à indústria agropecuária brasileira em *Corpos secos* (2020) sejam escarças, um produto utilizado por esse devastador sistema de produção ser a causa de um cataclismo nefasto é algo importante. Além disso, os horrores vivenciados pela personagem Regina escancaram a execrável organização patriarcal misógina e abusiva do latifundiário brasileiro. Ainda que evidencie repetitivos e reconhecíveis *tropos* do gênero, o emprego de tais estruturas narrativas questionando características da realidade brasileira soa interessante.

REFERÊNCIAS

- CHAKRABARTY, D. O clima da história: quatro teses. Trad. Denise Bottmann, Fernanda Ligocky, Diego Ambrosini, Pedro Novaes, Cristiano Rodrigues, Lucas Santos, Regina Félix e Leandro Durazzo. *Sopro*, Florianópolis, n.91, p. 2-22, jul. 2013.
- FERONI, M.; GEISLER, L.; MACHADO, S.; POLESSO, N. *Corpos secos – romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- HICKS, H. J. *The Post-Apocalyptic-Novel In The Twenty-First Century: Modernity Beyond Salvage*. New York: Macmillan, 2016.
- PEREIRA, V. S.. O que o pós-apocalipse zumbi tem a nos dizer sobre o “novo normal”? In: CARDOSO, A. C. A.; DAFLON, C.; SASSE, P. (org.). *Epidemias: literatura, história e cultura*. Rio de Janeiro: Makunaima, 2021.
- SASSE, P. O pós-apocalipse pandêmico de Jack London. In: CARDOSO, A. C. A.; DAFLON, C.; SASSE, P. (org.). *Epidemias: literatura, história e cultura*. Rio de Janeiro: Makunaima, 2021.

FILMOGRAFIA:

- A NOITE DOS MORTOS VIVOS. Dir.: George Romero. Roteiro: John Russo; George Romero. Canadá. Continental Distribution, 1968.
- COMPANHIA DAS LETRAS. Companhia Virtual: Conversa com os autores de Corpos Secos (Geisler, Machado, Polesso e Ferroni). YouTube, 11 de maio de 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/live/fkRVs3QBtbk?feature=share>>. Acesso em: 09 de agosto de 2023.
- DESPERTAR DOS MORTOS. Dir. e roteiro: George Romero. Canadá. Laurel Group, 1978.
- THE LAST OF US. Produtores: Greg Spence; Cecil O'Connor. Canadá. HBO, 2023.