

**Pontifícia Universidade Católica de São Paulo**  
**FACHS – Curso de Psicologia**

Diego Amaral Penha

**Zumbis:**  
**O discurso inconsciente em um fenômeno social.**

Barueri

2012

**Pontifícia Universidade Católica de São Paulo**

**FACHS – Curso de Psicologia**

**PUC – SP**

Diego Amaral Penha

**Zumbis:**

**O discurso inconsciente em um fenômeno social.**

Trabalho de Conclusão de Curso como exigência parcial para graduação no curso de Psicologia, sob a orientação da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Talitha Ferraz de Souza.

Barueri

2012

## Agradecimentos

À Profª Drª Talitha Ferraz de Souza, pela valiosa orientação, constante disposição, perceptível confiança, essencial sinceridade, titânica paciência e inquestionável fé nesta ‘estranha’ pesquisa.

À Profª Drª Paula Regina Peron, pelos quatro anos de aprendizado em psicanálise e pelo importante incentivo à pesquisa, ambos essenciais para a realização deste trabalho.

Aos meus queridos mestres, que faço questão nomear, para agradecer o reconhecido investimento em minha formação. Obrigado, Marisa Giannecchini, Ana Cristina Marzolla, Agnaldo Gomes, Teresa Endo, Jorge Broide, Ciça Vilhena, Claudinei Affonso, João Pedro Perosa, Paola Esposito, Fátima Pires, Marcelo Sodelli, Adriana Eiko, Carla Tieppo, Deborah Sereno e Maria de Lourdes Trassi Teixeira.

Aos meus colegas Max e Efézio, por favorecerem o *insight* crucial para esta pesquisa, durante nossas madrugadas de Left 4 Dead.

Aos especiais Fefa e Pedro, pelas deliciosas discussões acerca de cinema, arte, psicanálise, política e afins.

À Mel e Buti, pelo constante apoio, pelo reconhecimento de minha capacidade profissional e ao incontestável amor.

À minha mãe Dania e ao meu pai Jeferson, pelos imensuráveis e diversificados investimentos em minha constituição psíquica e profissional. Esta pesquisa é dedicada a vocês. Obrigado por acreditarem em mim.

À Karina, minha namorada, por seu tempo, compreensão, paciência, disposição, interesse, preocupação, atenção, investimento, carinho, afeto, cuidado e presença.

PENHA, Diego Amaral. **Zumbis: O discurso inconsciente em um fenômeno social**, Barueri, 2012.

### Resumo

A presente pesquisa analisa o fenômeno social “zumbis” sob um viés psicanalítico “extramuros”, embasado principalmente por textos de Sigmund Freud. Os filmes de zumbi tem obtido invejável repercussão mundial no início da segunda década do século XXI, que na verdade trata-se da continuidade de uma ascensão destes monstros no cinema iniciada em 1932. Foi realizado o levantamento histórico do mito zumbi, originário do vodu caribenho para compreender as raízes deste monstro. A inserção e o percurso do zumbi na história do cinema foram analisados juntamente a uma contextualização histórica, que de alguma maneira influenciou estas obras. Dos oitenta anos de produções cinematográficas com “mortos-vivos”, três filmes foram considerados os mais relevantes e influentes: *Zumbi Branco* (1932), *A Noite dos Mortos-Vivos* (1968) e *Extermínio* (2002). Estes filmes foram analisados em seus pormenores, com a intenção de se reconhecer neles um discurso inconsciente. O método de pesquisa da psicanálise oferece instrumentos diversos para que se construam interpretações sobre fenômenos sociais, como filmes, buscando evidenciar mecanismos inconscientes que compõem a estrutura do discurso que é expresso. Foram demarcados os conteúdos inconscientes presentes nos filmes de zumbi que estavam intimamente relacionados ao momento histórico em que foram criados. Visando reconhecer conteúdos inconscientes outros que se repetiam ao longo dos anos, fez-se uma contraposição da “imagem” do zumbi reconhecida nos três filmes, de maneira que alguns temas se sobressaíram. Os conflitos relacionados à vida grupal, aos desejos primitivos e seus tabus, à vida pulsional e ao segregacionismo social foram apontados como temas recorrentes da temática “zumbi”. Portanto, conclui-se que o fenômeno social “zumbis” é um potente mobilizador destes conflitos, além de carregar em sua própria imagem diversas críticas ao homem, seus comportamentos e sua vida em sociedade.

Palavras-chave: psicanálise, zumbi, cinema, psicanálise extramuros, monstro, fenômeno social.

## Sumário

Introdução.	p.1
Metodologia.	p.5
1. A imagem da ausência.	p.10
2. De 1929 a 1932, os zumbis vão para o “cinema”.	
2.1. Do Haiti para os Estados Unidos da América.	p.17
2.2. <i>Zumbi Branco</i> e a grande depressão.	p.24
3. De 1940 a 1968, os zumbis vão para “casa”.	
3.1. O terror familiar	p.31
3.2. <i>A Noite dos Mortos-Vivos</i> e a distopia de Romero	p.35
4. De 1970 a 2002, os zumbis vão para o “mundo”.	
4.1. A ascensão zumbi.	p.44
4.2. O apocalipse e a globalização.	p.58
4.3. <i>Extermínio</i> e a epidemia da violência e do vazio.	p.66
5. Análise: O zumbi como estranho e como grupo.	p.79
Considerações finais.	p.96
Anexos.	
1. Resumo – <i>Zumbi Branco</i> .	p.98
2. Resumo – <i>A Noite dos Mortos-Vivos</i> .	p.100
3. Resumo – <i>Extermínio</i> .	p.105
Referências Bibliográficas.	p.109

## Introdução

Os filmes de terror são peculiarmente inquietantes. Parecem ir na contramão dos outros gêneros. Já que, enquanto a maioria dos cineastas desdobra-se para atrair o público ao cinema, aqueles que pretendem o terror precisam, ao mesmo tempo, atrair e repelir o espectador. Devem existir diversas estratégias para que esta façanha realize-se, mas algo essencial para qualquer filme de terror, que pretenda assustar alguém, é ter um bom vilão. Ao contrário dos filmes de romance, os protagonistas dos filmes de terror não são personagens esteticamente valorizados pela cultura, mas os monstros. Mesmo filmes que possuem como vilão um humano, podemos em certo aspecto considerá-los monstros. Estes também estão presentes em todas as mitologias, folclores, lendas e ficções, já que são entidades importantíssimas para uma boa história de terror. Com o objetivo de assustar, incomodar ou comover, eles ao mesmo tempo nos fascinam e incomodam, provocando nossos medos mais primitivos.

O final da primeira e início da segunda década do século XXI estão sendo marcados pelo retorno do gênero terror, utilizando-se de “monstros” fictícios como algozes. Durante a década de 90 e início dos anos 2000, o grande quinhão do gênero terror foram os assassinos em série e torturadores, apesar da incessante produção de filmes de terror japoneses, sobre espíritos que tiveram seu auge neste período. Monstros como zumbis, vampiros, lobisomens, fantasmas, demônios, alienígenas e outros, retornaram durante os anos 2000 e encontraram no período entre décadas, audiência e público, ascendendo o marginal gênero de terror, para um investimento rentável, garantia de retorno financeiro com a produção de franquias intermináveis. Porém, justiça seja feita, os vampiros e os zumbis receberam, mais uma vez, o grande foco de atenção no século XXI. São indícios da “boa safra” para estes dois monstros: O sucesso dos vampiros na saga *Crepúsculo* (*Twilight*, 2008) e seus 408 milhões de dólares<sup>1</sup> de bilheterias somente no primeiro filme; e o repentino sucesso do seriado da FOX, *The Walking Dead* (2010), que alcançou a audiência de 7,3 milhões de espectadores na

---

<sup>1</sup> Informação do site BoxOfficeMojo <<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=twilight08.htm>>. Visitado em 17/05/2012.

exibição do primeiro episódio da segunda temporada no EUA, sendo exibido em canal fechado.<sup>2 3</sup>

O mais intrigante no retorno dos vampiros e zumbis para o *mainstream* é o grau de “parentesco” entre estes monstros. - ambos são cadáveres vivos. Existem muitas diferenças entre vampiros e zumbis, porém o que vale ser ressaltado neste momento é que na história do cinema e principalmente na atualidade o vampiro desliza-se do gênero terror. Desde a criação da personagem Conde Drácula, suas ótimas interpretações nas “mãos” de Bela Lugosi, Christopher Lee e Garry Oldman, construíram para o aristocrata uma característica sedutora e atraente que levemente o distanciou os vampiros no geral de seus “primos pobres” zumbis. Este distanciamento foi contínuo, até chegar ao ponto destes monstros protagonizarem um romance colegial americano, no próprio filme *Crepúsculo*. Por outro, lado os mortos-vivos nunca foram retratados como amantes em potencial, sendo circunscritos somente ao gênero terror, deslizando-se apenas para comédia, mas mantendo a repugnância do monstro.

A palavra “monstro” tem sua etimologia na palavra latina *monstrare*, que significa *mostrar, apresentar, demonstrar* (GELDER apud RUSSELL, 2010, p.18). Mostrar o que? Provavelmente, algo oculto, que por algum motivo precisou de escamoteação. Este “segredo”, essência do que é monstruoso, demanda ser descoberto, assim como impõe o monstro Esfinge ao Édipo, no mito – *decifra-me ou devoro-te*. Segundo Jamie Russel (2010), [...] *os monstros que dominam qualquer cultura ou período particular oferecem um vislumbre pouco usual dos medos e tensões que caracterizam o momento histórico* (RUSSELL, 2010, p.18), portanto, sua análise e compreensão pode oferecer importantes indicativos sobre os conflitos silenciosos que assomam os indivíduos – a sociedade. A psicanálise como metodologia oferece instrumentos pelos quais a análise destas obras cinematográficas revela o que está latente à imagem do morto-vivo. A interpretação das metáforas encenadas nos filmes de zumbi é feita sob o viés psicanalítico, que parte do pressuposto de que as mais variadas manifestações humanas – inclusive filmes – discursam, também, sobre o inconsciente.

---

<sup>2</sup> Mais dados sobre o sucesso dos filmes, livros e seriados de zumbi não serão apresentados na introdução, mas serão oferecidos ao longo do trabalho.

<sup>3</sup> Informação do site G1 < <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2011/10/estreia-da-2-temporada-de-walking-dead-bate-recorde-nos-eua.html>>. Visitado em 17/05/2012

Assim, uma maneira de analisar e reconhecer os medos e tensões da atualidade é caracterizando os monstros significativos presentes na cultura contemporânea. A presente pesquisa parte do pressuposto<sup>4</sup> que os zumbis sejam os monstros que conseguiram, aparentemente, dominar a cultura atual. Originários do folclore caribenho, durante oitenta anos os mortos-vivos são protagonistas das mais variadas tramas no cinema. Estes monstros, diferentemente de seus primos Vampiros, não possuem uma extensa herança bibliográfica, sendo que o seu grande *locus* de produção restringiu-se ao cinema. As idas e vindas dos zumbis nas telonas coincidem com momentos de grande tensão social como, por exemplo, a colonização do Haiti, a quebra da bolsa de *Nova York*, a guerra fria, a guerra do Vietnã, entre outros. Esta pesquisa pretende relacionar os filmes do gênero “zumbi” com os períodos históricos em que eram produzidos, na tentativa de identificar o que estes monstros “mostravam” e “mostram”.

O histórico dos mortos-vivos na cultura é apresentado desde suas origens no vodu caribenho até os mais recentes lançamentos de filmes e seriados em 2011 e 2012. Porém, deste longo percurso três filmes foram destacados como mais relevantes do gênero, para serem analisados em seus pormenores: *Zumbi Branco* (*White Zombie* – 1932); *A Noite dos Mortos-Vivos* (*Night of The Living Dead* – 1968); e *Extermínio* (*28 Days Later* – 2002).<sup>5</sup> A pesquisa apresenta, cronologicamente, uma sequência geral das produções do gênero durante as décadas que antecedem aos filmes analisados. Assim, a pesquisa remonta à origem caribenha dos mortos-vivos, discute a chegada da imagem dos zumbis nos EUA, em conjunto com análise do filme *Zumbi Branco*. São apresentadas as principais produções dos anos quarenta e cinquenta, relacionando os filmes com a disputa bélica da guerra fria e o impacto da Segunda Guerra Mundial na população. O filme *A Noite dos Mortos-Vivos* é analisado dentro do panorama histórico dos anos sessenta, levando em consideração os movimentos de contracultura e os abalos na sociedade americana pós-guerra do Vietnã. As produções cinematográficas mais relevantes dos anos setenta, oitenta e noventa são apresentadas, circunscrevendo-as nos eventos pós-68, desde as repressões moralistas até a as inovações tecnológicas. A “contemporaneidade” é destrinchada para favorecer a análise do filme *Extermínio*, de

---

<sup>4</sup> Este pressuposto é de difícil comprovação. Porém, tal tarefa pode ser compreendida como um dos objetivos deste trabalho. Por hora, peço que o leitor aceite este pressuposto como verdadeiro, pois durante a pesquisa serão fornecidos dados que embasaram esta hipótese.

<sup>5</sup> Resumos em Anexo.

maneira que uma relação entre os efeitos da tecnologia de informação e comunicação avançadas nas populações é relacionada à imagem de zumbis.

Em seguida, a pesquisa trata de relacionar os dados colhidos neste “levantamento” histórico, para relacionar os conteúdos latentes – inconscientes – presentes na grande maioria de produções do gênero. A psicanálise enquanto método é o referencial teórico deste trabalho, sob a perspectiva de análise de um fenômeno social “zumbis”<sup>6</sup>, que diferentemente de outros monstros, teve sua “habitação” durante muitos anos, somente nas produções cinematográficas. Sob o rigor metodológico da psicanálise aplicada – extraclínica ou extramuros – esta pesquisa busca “trazer à luz” quais conflitos, angústias e tensões estão por detrás da imagem do zumbi nos cinemas, ou seja, quais conteúdos inconscientes este monstros, tentam “de-monstrar” para os espectadores.

---

<sup>6</sup> Manteve-se o plural em “zumbis”, pois se tenta salientar a ideia de “massa”, característica deste fenômeno social.

## Metodologia.

A interpretação de filmes de zumbi como fenômeno social, em um primeiro momento, parece não ser campo de estudo da psicanálise. Esta primeira impressão justifica-se pela estranheza que surge ao se propor o estudo de um fenômeno extraclínico. A psicanálise originou-se no campo psicopatológico, com Freud, que desenvolveu uma metodologia clínica de atendimento e pesquisa muito eficaz para esta área até os dias de hoje. Porém, os fenômenos extraclínicos também foram considerados campo da pesquisa psicanalítica desde as primeiras publicações. Rosa (2004) afirma que [...] *é Freud quem primeiro lança a questão, e a trajetória de sua obra, atravessando praticamente todos os campos do saber, é testemunha irrefutável da possibilidade de uma psicanálise em extensão* (ROSA, 2004, p.332), como se pode observar em *Sobre a Psicopatologia da Vida Cotidiana* (1901) e *Moisés e o Monoteísmo Três Ensaios* (1939 [1934 - 38]), respectivamente, textos do início e final das obras de Freud que de alguma maneira tratam dos fenômenos que ocorrem fora do consultório.

De acordo com Herrmann (1994) a pesquisa em psicanálise tem como característica fundamental deixar que o tema de pesquisa *surja* no cotidiano (cf. HERRMANN, 1994, p.35). Para o autor esta é uma característica essencial, pois a espontaneidade do tema o faz *relevante e interessante* (HERRMANN, 1994, p.35). Esta perspectiva do autor rompe com a lógica restritiva da produção de conhecimentos científicos, pautada na verificação se o conhecimento é verdadeiro ou falso. Nesta concepção, a relevância da pesquisa está na possibilidade de se descobrir o espontâneo, destrinchando-se um “mistério”, uma questão que se apresenta no dia a dia, que não é de fácil solução e é interessante. Assim, Herrmann critica pesquisas científicas que já apontam o resultado na introdução, pois estas determinam por que caminho a investigação seguirá previamente. Mezan (2006) reforça esta posição quando afirma que a pesquisa em ciência [...] *refere-se exclusivamente à tentativa de obter conhecimento novo e de apresentá-lo de modo a que possa se incorporar ao já existente, seja como complemento, seja como nova perspectiva* (MEZAN, 2006, p.231), ou seja, a produção de conhecimento científico demanda essencialmente que o novo surja no processo.

Muitas áreas de conhecimento permeiam a perspectiva pela qual é abordado o que será chamado nesta pesquisa, de *zumbis, mortos-vivos, infectados e cadáveres*

*ambulantes*. O tema ricocheteia pelos domínios cinematográficos, sociológicos, antropológicos, políticos, econômicos, etc., e não há a pretensão de se sustentar um suposto saber profundo sobre campos tão distintos. Mas, a abordagem feita, revela a amplitude desta perspectiva, quando a pesquisa se aventura à análise de um fenômeno social. A chamada psicanálise extramuros<sup>7</sup> é considerada uma abordagem a temas [...] *de problemáticas que envolvem uma prática psicanalítica que aborda o sujeito enredado nos fenômenos sociais e políticos, e não estritamente ligado à situação do tratamento psicanalítico* (ROSA, 2004, p.331), ou seja, que extrapolam a ortodoxia psicanalítica para articular-se com outros saberes.

Este tipo de articulação mostra-se válida e relevante, pois [...] *o método psicanalítico se beneficia do contato com áreas não-psicanalíticas do conhecimento, como a sociologia, a teoria da cultura, a arte, a filosofia* (SAMPAIO, 2006, p.251). Freud no texto *Sobre o Ensino da Psicanálise nas Universidades* (1919 [1918]) aponta a abrangência do uso da psicanálise para além do campo clínico, das psicopatologias, quando afirma que a aplicação deste método [...] *não está de modo algum confinada ao campo dos distúrbios psicológicos, mas estende-se também à solução de problemas da arte, da filosofia e da religião* (FREUD, 1919 [1918], p.188). Nesta posição, o autor sugere que a psicanálise beneficiar-se-ia com a inclusão de sua metodologia no ensino universitário, que permite a circulação do saber psicanalítico por temas amplos, na interdisciplinaridade, já que os alunos - por exemplo, de psicologia - não possuem abrangente experiência clínica.

O aparente sucesso do gênero “zumbi” em diversas mídias provoca certa inquietação. No dia 11 de agosto de 2011, Calligaris (2011) dedicou sua coluna no jornal Folha de S. Paulo para falar sobre zumbis e vampiros (CALLIGARIS, 2011, p. e14). O jornal O Estado de S. Paulo do dia 12 de fevereiro de 2012, na coluna TV\*, exhibe uma gigantesca foto colorida de um zumbi arrastando-se no chão, além de uma reportagem de duas páginas sobre um seriado<sup>8</sup> que está batendo recordes de audiência nos EUA em sua primeira e segunda temporada (DAUROIZ, 2012, pd10 – d11). Talvez o dado mais curioso seja o apresentado pelo site *Zumblorg*<sup>9</sup>. Segundo o site, em 2006 o

---

<sup>7</sup> Esta abordagem era chamada de psicanálise aplicada por Freud, inicialmente.

<sup>8</sup> Ver página 78.

<sup>9</sup> Site especializado em notícias que tenham por tema “zumbi”.

*ZombieWalk-SP*<sup>10</sup> reuniu 2 mil pessoas fantasiadas de zumbi, para um passeio pelo centro da cidade no dia de finados. Já em 2011, na sexta edição do evento, 20 mil pessoas compareceram vestidas de mortos-vivos (ESTEVES, 2011).

A imagem “zumbi” está nas ruas, jornais, livrarias, televisões, cinemas, entre outros. É um fenômeno social em ascensão, o que o coloca como objetivo de investigação para responder diversas questões como, por exemplo: Por que esta imagem está fazendo sucesso? O que há de comum nas pessoas que gostam dela? É um fenômeno localizado temporalmente? Qual é o sexo, faixa etária, classe social e nacionalidade destes espectadores? Muitas perguntas podem ser formuladas sobre este fenômeno, pois a pesquisa dele não se limita a somente um campo do saber. Mesmo para a psicanálise, [...] *inúmeros são os modos como se pode desenvolver, dentro dos fundamentos éticos e teóricos da psicanálise, uma investigação dos fenômenos sociais [...] (ROSA, 2004, p.340)*, pois sua elucidação, sempre desvela o sujeito do desejo, do inconsciente.

Por razões metodológicas, seria imprudente querer analisar todas as produções já feitas com a temática “zumbi”, assim como a análise de apenas uma obra seria insuficiente para apontar a abrangência deste fenômeno social. Desta maneira, decidi-se por apresentar brevemente um panorama geral das produções cinematográficas de 1932 a 2010, dando grande destaque a três filmes, que foram analisados em seus pormenores. A escolha dos filmes a serem analisados foi estratégica, pois *Zumbi Branco*, *A Noite dos Mortos-Vivos* e *Extermínio*, para além de ‘clássicos de seus próprios tempos’, podem ser considerados marcos referenciais do gênero, esteticamente, tematicamente, economicamente e historicamente. Esta escolha mostrou-se mais significativa ao se reconhecer que havia uma média de trinta e cinco anos entre cada filme, o que estabelecia uma amostra cronologicamente justificável.<sup>11</sup> Desta maneira, a contextualização histórica de cada período, assim como dos períodos antecessores de

---

<sup>10</sup> Este evento é considerado um *FlashMob* e acontece em diversas cidades do mundo todos os anos como por exemplo, Toronto, Vancouver, Nova York, Montreal, Lisboa, Rio de Janeiro e São Paulo.

<sup>11</sup> Esta pesquisa apresenta um panorama interessante sobre aproximadamente um século de história da humanidade, salientando um eixo em comum entre as décadas de 30, 60 e a segunda década dos anos 2000. Interessante pensar que estes três períodos históricos possuem grande movimentos populares, que de alguma maneira reuniram populações para “tomar as ruas”, buscando transformações. A retomada dos americanos no pós-grande depressão, os movimentos de contracultura dos anos 60 e movimentos populares como o *Occupy Wall Street*, ocorrido em 2011, podem ser entendidos dentro de um padrão cíclico de manifestações populares.

cada um dos três filmes se fez necessária. Com este recorte, foi esperado poder apontar o que havia de manifesto e singular de um lado, e latente e coletivo de outro, nestes filmes.

A emergência do discurso inconsciente é o objeto de estudo da psicanálise, portanto psicanálise enquanto método de investigação [...] visa à interpretação, entendida como: *permitir ou partejar a emergência de um sentido ou de um conjunto de significações que se dá na relação entre pesquisador e o pesquisado* (SAMPAIO, 2006, p.250). Assim, o método psicanalítico busca, no encontro, seja este clínico ou extraclínico, revelar o que não era evidente anteriormente, aquilo que [...] *resistia à sua enunciação, o que equivale a dizer que se trata da emergência de um inconsciente, seja ele definido como for* (SAMPAIO, 2006, p.250). Esta relação entre o pesquisador e o pesquisado pode ser compreendida como transferência e o estabelecimento desta, como campo de emergência do discurso inconsciente, é vital para a investigação psicanalítica, como Rosa (2004) afirma:

O método [psicanalítico] é a escuta e interpretação do sujeito do desejo, em que o saber está no sujeito, um saber que ele não sabe que tem e que se produz na relação que será chamada de transferencial. Nessa medida o psicanalista escuta o sofrimento e descobre que não deve eliminá-lo, mas criar uma nova posição diante do seu sentido. O sintoma é realização do desejo, o lugar da verdade do sujeito, uma mensagem, um enigma a ser decifrado; nele está o cerne da subjetividade. (ROSA, 2004, p.341)

A autora prossegue afirmando que [...] *a transferência apresenta-se como instrumento e método não restritos apenas à situação de análise* (ROSA, 2004, p.341), pois opor-se a isso seria dizer que o inconsciente só se apresenta na clínica, o que a psicanálise nunca propôs, pelo contrário [...] *o inconsciente está presente como determinante nas mais variadas manifestações humanas, culturais e sociais* (ROSA, 2004, p. 342). O próprio Freud faz uso recorrente da análise de fenômenos sociais para compreender processos individuais, já que [...], *a psicologia individual [...] é, ao mesmo tempo, também psicologia social* (FREUD, 1921, p.81). Em *O Interesse Científico da Psicanálise* (1913), Freud postula que a psicanálise teve como tema a mente individual, porém também estabeleceu uma estreita conexão entre o psiquismo indivíduo e a sociedade, que em última instância, pode postular [...] *uma mesma e única fonte dinâmica para ambas* (FREUD, 1913, p.187).

Desta maneira, o método psicanalítico busca a escuta e interpretação do discurso inconsciente, que pode emergir como fenômeno individual (clínico) ou social (extraclínico) através da relação transferencial, entre o mesmo e quem o investiga. A investigação e o aprofundamento de fenômenos sociais, como por exemplo, filmes de zumbis, enriquece o discurso psicanalítico, já que elabora a produção de conhecimentos contemporâneos que podem sustentar análises – inclusive clínicas - mais precisas sobre o ser humano contemporâneo e o mundo em que ele vive. O discurso psicanalítico [...] *é o laço social determinado pela prática de uma análise. Ele merece ser elevado à altura dos laços mais fundamentais dentre os que permanecem para nós em atividade* (LACAN, 1974, p.31), ou seja, a escuta psicanalítica deve ser direcionada para dentro e fora da clínica, onde quer que exista vida humana.

## 1. A imagem da ausência

Definir “zumbis” como fenômeno social é uma tarefa árdua e pode tornar-se uma explicação prolixa, de maneira que o rigor metodológico exige que esta definição também seja comprovada. Não há dificuldade em reconhecer que monstros são fenômenos sociais, mas o *locus* cinematográfico em que se circunscreve a maior parte das obras que abordam o monstro zumbi pode confundir aqueles que tentam analisá-lo. Assim, precisa-se esboçar certo tipo de fenômeno social que se apresenta nos filmes e em obras de arte no geral. Na pesquisa<sup>12</sup> realizada pelo presente autor sobre os mecanismos psíquicos que atuam no prazer de se assistir filmes de terror, salientou-se a importância do mecanismo de *projeção* durante a ação de assistir a um filme (PENHA, 2011, p.17 – 18). Ao tratar deste mecanismo, uma analogia, que nada tem de original, entre a *projeção* no sentido psicanalítico e a projeção de imagens, realizada pelo projetor de cinema, apresenta valorosa reflexão, pois o “zumbi” nesta pesquisa abordado é uma imagem.

A imagem em um primeiro momento relaciona-se especificamente à percepção. Significativamente sustentada pela experiência da visão [...] *a imagem, tal como aparece no ato perceptível, é um composto de características visuais* (CABAS, 2005, p.17), ou seja, os múltiplos dados percebidos no campo visual se articulam na constituição da imagem de um único objeto. Porém, de imediato já se assume que a imagem sempre está descolada do objeto que ela representa. O *composto de características visuais* não é o objeto em si e não se apresenta de antemão à percepção, mas sim, entre a experiência sensorial e o registro psíquico do que foi percebido, pois o que é para o sistema perceptivo um caleidoscópio de informações é transcrito para o registro psíquico como imagem. Este é um problema antigo<sup>13</sup> que circula entre os campos da neurologia, psicologia, semiótica, filosofia, entre outros. Diz respeito ao

---

<sup>12</sup> Ver *Filmes de terror e Psicanálise: Um esboço sobre os mecanismos psíquicos subjacentes a espectadores*. (2011), pesquisa de iniciação científica do autor.

<sup>13</sup> Platão, por exemplo, circula e tem como tema a imagem e a projeção quando trata do mito da caverna.

mistério<sup>14</sup> sobre como o “fora” torna-se “dentro”, como o “real” é registrado em “imagem”.

Freud (1915) postula o mecanismo de *projeção* como, essencialmente, uma defesa compositora de imagens, [...] *uma externalização de um processo interno* (FREUD, 1915, p.230). O mecanismo pode ser observado quando um mesmo objeto é dotado de duas ou mais imagens distintas, ou seja, manifesta sentidos diferentes. A capacidade de se circular várias imagens em um mesmo objeto foi explorada, com muito humor, pelo filme *Os deuses devem estar loucos* (*The gods must be crazy*, 1980), em que uma tribo africana depara-se com uma garrafa de refrigerante. O artefato “aceita” diversos sentidos que o representem para cada interlocutor.

Esta “volatilidade” dos objetos ocorre devido à negação do objeto que a imagem infere. Uma imagem do objeto, não é o objeto. De fato, em alguns momentos estes dois fenômenos distintos podem coincidir, mas a priori são distintos, já que a imagem representa o objeto. Ao se imaginar um familiar falecido, por exemplo, a imagem dele à mente significa a ausência do mesmo (objeto) na realidade. Sobre esta peculiaridade da imagem, diz-nos Metz (1979) que [...] *a imagem é algo muito estranho, é uma mescla de ausência e presença* (XAVIER, 2008, p.420), ou seja, apesar de a imagem estar presente para o espectador, ela é substituta do objeto ausente. Sobre esta ausência ainda reservo uma ressalva, que parecerá deslocada, mas é importante para o que trato a seguir. A ausência ou a falta é assunto recorrente na teoria lacaniana e uma elucidação sobre esta perspectiva costurará meu raciocínio. Para Jacques Lacan (1960 – 1961) a falta em um sujeito aponta para o desejo do mesmo. Em seu seminário *Transfêrencia* (1960 – 1961) o autor utiliza o termo *agalma*<sup>15</sup>, que para certas interpretações significa um acessório belo, algo a ser desejado. Porém este *agalma* só pode ser encontrado nos outros, já que o perdemos em nós mesmos. A procura nos outros pelo *agalma* perdido é eixo fundamental do desejo humano, porém mesmo quando encontrado – no amor – ele não passa de ilusão, pois é característica imutável do objeto desejado ser ausente. O desejo, portanto, implica a ausência, já que apenas podemos desejar o que não temos (cf. LACAN, 1960 – 1961, p.139 – 165).

---

<sup>14</sup> O termo *introjeção* (FREUD, 1915, p.140) utilizado na psicanálise, nomeia este mistério, sem ambicionar solucioná-lo.

<sup>15</sup> LACAN, 1960 – 1961, p. 139.

Afirmada a hiância característica da imagem, retomemos a abordagem realizada aos zumbis como imagem. Ausência de que, a imagem do morto-vivo expressa? Tenho como princípio que a imagem do zumbi carrega características específicas capazes de eliciar *projeções* específicas nos indivíduos, que estão intimamente relacionadas a aspectos socioculturais e subjetivos. Refiro-me à capacidade desta imagem representar conteúdos que escapam às palavras, e precisam ser expressas através de outros discursos. A dificuldade destes conteúdos de se expressarem pelas vias “comuns” ou conscientes justifica-se pela intensidade afetiva deles e pela iminente exposição ao desprazer que sinalizam. O recalque trabalha para deixá-los sem simbolização consciente, permanecendo inconscientes não só para o indivíduo, mas também para toda uma sociedade, ou seja, [...] são “inconscientes” em uma sociedade tanto as passagens de sua história relegadas ao esquecimento quanto as expressões silenciadas de minorias cujos anseios não encontram meios de se expressar (KEHL, 2009, p.25). Maria Rita Kehl elucida este ponto de muita importância para entender como se constitui um “inconsciente” social. Nos filmes de zumbi, são expressos conflitos de minorias, marginalizadas no dia-a-dia, mas que nos filmes, através dos mecanismos *deslocamento* e *condensação*, tomam de volta o que acreditam já serem deles por direito. Espero não ter deixado dúvidas quanto à infinidade de conteúdos delicados presentes na imagem dos mortos-vivos, que fora construída na história do cinema e está interligada aos conflituosos períodos históricos em que os filmes foram produzidos e lançados. Originalmente a imagem haitiana de zumbi fora construída como uma lenda ou mito. Também os mitos expressam este tipo de imagem indescritível. Sobre mitos, Lacan (1960-1961) elucida:

[...] é muito concebível para nós que haja um limite ao plano do saber, se este é unicamente aquilo que é acessível fazendo-se jogar, pura e simplesmente, a lei do significante. Na ausência de conquistas experimentais bastante avançadas, é claro que em muitos domínios dos quais não temos necessidade, será urgente passar a palavra ao mito. (LACAN, 1960-1961, p.123)

*Passar a palavra ao mito* é compreendê-lo como detentor de um discurso característico dele, que somente se expressa através de suas imagens. A realidade nos escapa, é inacessível, tal qual o que há fora da caverna de Platão. O mito é o nosso passaporte, já que contém as imagens representantes do que falta ser expresso. Todo mito se relaciona com o inexplicável do real (cf. LACAN, 1960-1961, p.59), assim

como as imagens que o compõem. O morto-vivo como imagem pode nos oferecer o que não se pode dizer de outra maneira. É monstro, ícone, lenda, imagem, mito e discurso. Mario Corso (2004) compreende que os monstros são mitos e diz:

[...] um mito não traz uma única explicação, ele é gerador de sentido; suas explicações sempre são múltiplas e comportam vários planos. Uma vez que o homem está só no cosmos e aceita mal essa condição, sempre imaginou um universo muito maior e povoou o mundo com seres mágicos e monstruosos. (CORSO, 2004, p.13)

O inominável, ou o discurso inconsciente se expressa sempre por outras roupagens. Sendo-nos oferecida apenas a distorção, *deslocada* e *condensada*, de nossos conteúdos mais íntimos. *Deslocamento* para Freud (1900) denomina um mecanismo inconsciente responsável por trocar uma imagem psíquica por outra distinta, mantendo o seu sentido. Já a *condensação* trabalha para unificar duas ou mais imagens em uma só. Estes processos psíquicos funcionam como mecanismos de defesa, na tentativa de preservar o Ego da dura e angustiante realidade psíquica (cf. FREUD, 1900, p. 303 – 335). Os mecanismos linguísticos da *metonímia* (*condensação*) e da *metáfora* (*deslocamento*) disfarçam o discurso-imagem inicial, de maneira que este possa representar o que não pode ser expresso através do discurso-imagem comum da palavra. O trabalho primordial do psicanalista é a análise de um discurso inconsciente, seja este situado na fala do paciente, em um sonho, atos falhos, piadas, sintomas ou expressão artística.

Quando se manifesta o discurso inconsciente, o faz em dois níveis distintos relacionados ao seu conteúdo – manifesto e latente. Descrevendo sobre o discurso inconsciente dos sonhos, Freud (1900) examina os mecanismos de distorção do conteúdo manifesto para latente. Assim o conteúdo manifesto do discurso inconsciente seria uma transcrição do conteúdo latente [...] *em outro modo de expressão cujos caracteres e leis sintáticas é nossa tarefa descobrir, comparando o original e tradução* (FREUD, 1900, p.303). Em outras palavras o que Freud nos aponta é que o discurso onírico sofre distorções nas composições de suas imagens, ou seja, o discurso contém conteúdos que são importantes para compreensão de seu sentido, porém a importância destes conteúdos está transfigurada (*deslocada* e *condensada*) em outro discurso – manifesto - que adquire maior relevância. Podemos reconhecer as manifestações do discurso inconsciente latente, por exemplo, nas expressões artísticas, pois a [...]

*psicanálise não tem dificuldade em ressaltar, juntamente com a parte manifesta do prazer artístico, uma outra que é latente, embora muito mais poderosa, derivada de fontes ocultas da libertação pulsional* (FREUD, 1913, p.189).

O filme enquanto arte possui capacidade de falar à alma humana, pois é na imagem que se dá o encontro dos discursos inconscientes: o do artista e o do espectador. Segundo Freud (1913), a psicanálise esclarece satisfatoriamente que [...] *o objetivo primário do artista é libertar-se e, através da comunicação de sua obra as outras pessoas que sofram dos mesmos desejos sofreados, oferecer-lhes a mesma libertação* (FREUD, 1913, p. 189), portanto, uma obra que envolva um número ilimitado de artistas como o cinema – atores, diretores, roteirista, compositores, iluminadores, cenógrafos, maquiadores, etc. – sem exagero algum, expressa os desejos/ausências da grande população. Os cadáveres ambulantes que aqui analiso são representações do que é mais obscuro ao humano, estranho e familiar, projetados em uma tela branca. As imagens cinematográficas também constituem discurso. As imagens estáticas passam em sequência, produzindo a ilusão de movimento. Os espaços entre imagens (colagens) são completados pela *projeção* do espectador que as “imagina” em movimento. Projetor, artista e espectador projetam suas imagens, que sempre são ausência das coisas em si. Os discursos inconscientes se encontram nas imagens dos filmes, falam de conteúdos que não podem ser descritos nem percebidos de outra maneira, mas que podem ser compreendidos e vivenciados no coletivo. Neste ponto, Buñuel (1958) diz:

[...] se o espectador compartilha das alegrias, das tristezas, das angústias de determinado personagem da tela, será por ver nele refletidas as alegrias, tristezas e angústias de toda a sociedade, e por conseguinte as suas próprias (XAVIER, 2008, p.335).

O zumbi como imagem é a ausência/desejo de algo que somente pode ser expresso desta maneira. A perspectiva por mim assumida, portanto, conclui que os chamados zumbis correspondem a uma imagem tal qual um mito, que contém um discurso manifesto e um latente que expressa conteúdos inconscientes sociais. Como imagem, este monstro é receptáculo de uma infinidade de *projeções*, que circulam pelo discurso que ela expressa, portanto, a imagem do zumbi dá forma ao que é conflitante e não consegue ser expresso, assim como um sintoma. Freud (1917 [1916-17]) na conferência *O Sentido dos Sintomas* salienta a importância do conteúdo latente dos sintomas, ou seja, o sentido velado que sempre está imbricado nas vivências psíquicas

do paciente (FREUD, 1917 [1916-17], p.265 - 279). O conteúdo latente do adoecimento é transfigurado em conteúdo manifesto expresso como sintoma. A impossibilidade de dar vazão a tal conteúdo implica na distorção deste para ser expresso, através dos mesmos mecanismos de *deslocamento* e *condensação*.

Os conflitos sociais e a realidade histórica atuam na psique da população, fazendo com que o zumbi dos cinemas sustente e expresse os discursos distorcidos de parte do tecido social. A realidade de cada período histórico distorce a figura dos mortos-vivos, para que estas imagens comportem as angústias, temores e conflitos que assombram o mundo. Adaptando-se à realidade, os mortos-vivos, discursam nossos desejos e medos, que não podem ser traduzidos em palavras sem que se perca grande parte de seu conteúdo latente. Eventos abaladores do tecido social podem ser considerados traumas sociais, e sobre eles Kehl (2009) elucida:

[...] se o trauma, por sua própria definição de Real não-simbolizado, produz efeitos sintomáticos de repetição, as tentativas de esquecer os eventos traumáticos coletivos também resultam em sintoma social. Quando uma sociedade não consegue elaborar os efeitos de um trauma e opta por tentar apagar a memória do evento traumático, esse simulacro de recalque coletivo tende a produzir repetições sinistras (KEHL, 2009, p.27).

O fato dos filmes remexerem nos conteúdos inconscientes, que de tão desprazeroso precisaram ser recalcados, supõe que – à exceção de masoquistas – ninguém optaria voluntariamente a se expor a esta “tortura”. No entanto, sabemos que os seres humanos se expõem ao desprazer de reviver estes conteúdos desprazerosos tanto nos filmes como em sintomas e sonhos, por exemplo. Uma possível explicação para este fenômeno pode estar na oportunidade oferecida pelos filmes de zumbi de se repetir estes conflitos com um alto nível de controle sobre a exposição ao desprazer (cf. PENHA, 2011, p.20 – 21). Além disso, este filme é desejado pelos espectadores, já que sua imagem contém algo – *agalma* - que falta à sua simbolização. Assim, algo ainda está faltante à sociedade, e esta falta – que também é desejo - se apresenta no sintoma “zumbi” como algo que é estranho e familiar à sociedade. Freud em *O Interesse Científico da Psicanálise* (1913) afirma ser essa a função da arte:

[Constituir] um meio-caminho entre uma realidade que frustra os desejos e o mundo dos desejos realizados da imaginação – uma região em que,

por assim dizer, os esforços de onipotência do homem primitivo ainda se acham em pleno vigor (FREUD, 1913, p.183).

Assim, considera-se nesta pesquisa a maneira como os mortos-vivos são retratados nos filmes – sua imagem – como detentora de simbolização que falta ao discurso falado. São sintomas sociais que se repetem, tal qual a compulsão à repetição, para serem revividos com grande intensidade durante décadas. O raciocínio nos leva a propor que há algo que se mantém flutuante no tecido social, latente, que se manifesta, de maneira distorcida, apenas através de sintomas sociais como os zumbis. Apesar dos filmes do gênero “zumbi” expressarem muito dos conflitos localizados em seus respectivos períodos históricos, eles possuem um eixo imutável, circulante, que nos indica a ponta do *iceberg*. Por este eixo, buscar-se-á o sentido deste sintoma social, na tentativa de desvelar a falta/desejo presente no discurso latente da imagem dos mortos-vivos.

## 2. De 1929 a 1932, os zumbis vão para o “cinema”.

### 2.1. Do Haiti para os Estados Unidos da América.

Para se contar a história das origens do mito zumbi é preciso voltar-se à conturbada história dos países caribenhos desde sua colonização até a dominação militar americana no fim do século XIX, principalmente no Haiti. Foi do vodu<sup>16</sup> caribenho que surgiram as primeiras histórias sobre zumbis. O jornalista e escritor norte-americano William Seabrook foi responsável pela popularização dos mortos-vivos no ocidente com o livro *A Ilha da Magia: Fatos e Ficção* (s/d). No livro, que data de 1929 nos EUA, Seabrook se debruça na pesquisa e relato dos rituais vodus, que ele mesmo havia testemunhado durante sua estadia no Haiti em 1928. Coube ao autor explicar pela primeira vez as sutilezas envolvidas na compreensão da controversa religião.

O território em que se encontra o Haiti foi (re) descoberto pela Espanha no século XV, e sua história foi marcada por muita violência e mistérios. Ao chegar em solo Haitiano em 1492, Cristóvão Colombo nomeou a nova terra de *Hispañola*<sup>17</sup> e partiu, pois se dirigia para outra localização. Uma pequena parte de sua tripulação permaneceu em terra e estabeleceu um acampamento. Ao retornar, Colombo foi surpreendido pelo total desaparecimento de seus tripulantes. Presumivelmente, mortos por nativos que já habitavam o local, dotando assim os primórdios da colonização haitiana de mistérios e obscuridades (cf. DESMANGLES, 1992, p.17). O primeiro acampamento europeu bem sucedido no território ficou conhecido como *Buccaneers*, referindo-se ao costume de preparar a carne de caça defumando-a<sup>18</sup>. O acampamento encontrava-se em uma ilha que ficava poucos quilômetros ao norte da costa haitiana, mas a sua presença foi marcante na vida dos seus contemporâneos nativos. *Hispañola* era famosa por sua reputação de ser uma mina de ouro, o que fez com que os europeus, pelo uso da força, utilizassem da mão-de-obra nativa para garimpar e lavrar os novos campos da colônia (cf. DESMANGLES, 1992, p.18).

---

<sup>16</sup> Há muita discordância entre autores sobre a maneira correta de se escrever o nome desta religião. Desmangles (1992), em seu prólogo, opta por utilizar o termo *vodou* por ser foneticamente correto. Opto pelo termo “vodu”, pois já existe na língua portuguesa.

<sup>17</sup> Pequena Espanha.

<sup>18</sup> *Boucan* em francês significa *defumar*.

Esta ação colonizadora chamou a atenção de missionários católicos que começaram a estabelecer missões no Haiti para “libertar” os nativos de sua escravidão. Os missionários chegaram tarde:

Após quinze anos da chegada dos colonos, quatro quintos da população indígena tinha morrido. Várias doenças importadas, doenças comuns na Europa, contra as quais os índios não estavam imunes, também tomaram sua parte; estatísticas do final do século XVII mostram que seu número havia sido reduzido drasticamente, de cerca de meio milhão para sessenta mil (DAVIS *apud* DESMANGLES, 1992, p.19)<sup>19</sup>.

Os primeiros colonos espanhóis, frente a esta situação, tentaram substituir a decrescente mão-de-obra indígena pela africana. Por volta de 1512 o primeiro navio negreiro chegou ao Haiti, carregando para o novo mundo além de escravos negros, a cultura africana em seu porão (cf. DESMANGLES, 1992, p.20). O resultado foi que após alguns anos [...] *os nativos foram sistematicamente substituídos por uma população de 70 mil brancos e mulatos que dominavam uma força escrava de meio milhão de africanos* (RUSSELL, 2010, p.26). Em 1697 a Espanha cede, em um acordo, a parte oeste da ilha para a França, que desde o século XVI mostrava interesse no ouro garimpado na região. Após o tratado de *Ryswick*, as ambições religiosas dos missionários começaram a minguar. Os franceses, que de início zelavam pela moralidade pública, juntamente com os missionários foram surpreendidos pela prosperidade econômica e pela vida luxuosa do novo mundo, abandonando os valores espirituais no século XVII (cf. DESMANGLES, 1992, p.20).

O domínio francês desenvolveu a colônia como economia de exportação em massa. Estradas e grandes plantações foram construídas para darem conta da demanda europeia por carregamentos nativos do Haiti. O café, o algodão, o açúcar e o tabaco produzidos na colônia fizeram com que a ilha fosse valiosíssima para França, e por consequência imensamente cobiçada pelos outros países europeus. Exatamente esse poderio exportador que financiou o exército potente e eficiente francês do século XVIII. A produção agrícola neste período foi tão grande que as plantações demandavam mão-de-obra o suficiente para esgotar os “estoques” de escravos africanos. Assim a colônia francesa começa a importar trabalhadores europeus e canadenses - prisioneiros, indígenas e desertores em sua maioria - para manter-se como potência exportadora (cf. DESMANGLES, 1992, p.21).

---

<sup>19</sup> Tradução livre

Desde o século XVI aconteciam insurreições de escravos esporádicas, e estas indicavam o que viria a seguir. Três grandes grupos sociais foram formados no Haiti: os *grand blancs*, constituídos por fazendeiros e comerciantes brancos bem sucedidos; o *petit blancs*, comerciantes e funcionários públicos; e por fim os *gens de couleur* ou *affranchis*, que eram os mulatos e os filhos de senhores brancos com escravas. Os *affranchis* apesar de livres eram considerados “escravos livres”<sup>20</sup>, diferenciando-se assim dos escravos, que não constituíam uma classe social. Essa classe de “ex-escravos” multiplicou-se de maneira estrondosamente rápida. Em 1703 contavam com 500 *affranchis* na colônia, e em 1790 o número cresceu para 28.000 (FROSTIN *apud* DESMANGLES, 1992, p.22).

A legislação adotada pelo parlamento francês neste período (*Code Noir*) possibilitou que a classe *affranchis* garantisse seus direitos como burgueses franceses. Desta maneira muitos “escravos livres” adentraram o meio acadêmico e foram estudar na França. Quando voltaram para o Haiti foram considerados pelos donos de escravos como perigosos revolucionários com “ideias de igualdade”. O *Code Noir* desagradava ainda mais os aristocratas rurais em alguns aspectos como, por exemplo, no que obrigava os escravos a serem catequizados, pois durante as missas, batizados e outros eventos a produção caía (cf. DESMANGLES, 1992, p.24). A eclosão da revolução francesa em 1789 intensificou o antagonismo racial no Haiti. As flagelações tornaram-se mais cruéis, na tentativa de reforçar que escravos não possuíam direito algum:

Muitos escravos, considerados desrespeitosos para com seus mestres, foram obrigados a comer seus próprios excrementos ou a beber saliva de outros escravos, outros tiveram seus corpos cobertos de melão e foram amarrados a colméias ativas [...] mulheres grávidas foram condenadas a trabalhos forçados, de tal forma que muitas vezes resultou em aborto (JAMES *apud* DESMANGLES, 1992, p.29)<sup>21</sup>.

Durante o século XVIII diversas rebeliões escravas eclodiram, mas apenas em 1797 centralizaram-se na liderança de dois *affranchis*: François Dominique Toussaint Louverture e Jean-Jacques Dessalines. A crescente ameaça desta revolução chamou a

---

<sup>20</sup>O termo “escravo-livre” é utilizado por Desmangles entre aspas também. Apesar de ser contraditório, era pejorativamente utilizado no discurso coloquial Haitiano do século XVII. Os escravos não eram considerados uma classe social, já os *affranchis* eram livres por serem mestiços, mas não escapavam à violenta discriminação racial.

<sup>21</sup>Tradução livre

atenção de Napoleão Bonaparte que enviou seu cunhado, Charles Leclerc liderando um contingente de 20.000 soldados franceses altamente treinados, para recuperar sua colônia em 1802. Desta data até o final de 1803, os exércitos franceses foram exaustivamente derrotados, resultando na vitória de Dessalines ao proclamar a república no dia 01 de janeiro de 1804 escolhendo o nome “Haiti” para o novo país (DESMANGLES, 1992, p.30). Dessalines reconhecia o feito raro que acabava de presenciar e em seu discurso de posse tentou salientar a grandiosidade da conquista feita pelos “ex-escravos”: *Escrevemos este Ata de Independência usando o crânio de um branco por escrivantina, sua pele por pergaminho e uma baioneta como pluma* (HEINL & HEINL *apud* RUSSELL, 2010, p.32). Este trecho do discurso é extremamente simbólico e sublinha a história haitiana no que concerne ao vodu (crânio)<sup>22</sup>, discriminação racial (pele) e guerra (baioneta).

O Haiti, assim como a maioria das colônias europeias, recebeu um grande número de jesuítas decididos a converter quantos nativos fosse possível ao catolicismo. A crença no paraíso e na purificação da alma através do batismo e da comunhão foram misturadas com o misticismo e com o politeísmo africano. Neste caleidoscópio cultural as crenças religiosas dos escravos aos poucos foram se transformando em um [...] *complexo híbrido de animismo africano e catolicismo romano, que ficaria conhecido no Ocidente como ‘vodu’* (RUSSELL, 2010, p.26). Este tipo de mistura está presente nos dogmas da religião. Conta-nos Seabrook (s/d) que para os devotos, a possessão por deuses faz parte do dia-a-dia haitiano e da maioria dos rituais voduns. Para uma pessoa ser possuída sua alma essencial precisa ser retirada do corpo. Russell fala que o maior perigo é quando um feiticeiro inescrupuloso faz esse tipo de separação:

De acordo com as lendas zumbi, tal necromancia geralmente acontecia depois que o feiticeiro provocava a “morte” da vítima, por meio de uma combinação de magia e poções. [...] O feiticeiro então podia trazer esse corpo de volta à “vida” e torná-lo um escravo obediente e acéfalo, que poderia ser colocado para trabalhar em alguma região distante da ilha onde não seria facilmente reconhecido (RUSSELL, 2010, p.26).

Notavelmente o fenômeno zumbi é íntimo da história do Haiti. Não é por acaso que uma população extremamente abusada quanto ao próprio corpo produza este tipo de

---

<sup>22</sup> O crânio humano ou de animais eram frequentemente utilizados nos rituais *voduns* descritos por Seabrook. A capa de *A Ilha da Magia: Fato e Ficção*, conta com a imagem de um crânio humano em uma alusão aos ritos caribenhos.

monstro. Era aterrorizante para os descendentes dos escravos africanos, que haviam sido capturados e acorrentados por mestres cruéis, a possibilidade de não “descansar em paz”. O medo de ser transformado em zumbi era real, pois para uma nação que havia acabado de se declarar independente, tornar-se escravo mais uma vez era pior que a morte, era a “não-morte”. Seabrook descreve que os haitianos não possuíam dúvidas quanto à existência de zumbis. O autor inclusive visita uma lavoura onde quatro supostos zumbis trabalhavam. Segue o relato do autor:

A mulher era uma negra alta, de rosto inexpressível, e olhou-me sem benevolência. Minha impressão dos três zumbis, que continuavam a trabalhar, foi a de que eles tinham realmente alguma coisa de estranho. Seus gestos eram de autômatos. [...] O mais horrível era o olhar. Os olhos estavam mortos, como se fossem cegos, desprovidos de expressão. Não eram olhos de um cego, mas de um morto. Todo o semblante era inexpressivo, incapaz de expressar-se (SEABROOK, s/d, p.84).

O autor não confiou em suas impressões e foi conversar com um médico haitiano seu amigo. Este o apresentou ao *Código Penal da República do Haiti*, especificamente a um parágrafo que dizia:

Artigo 249 – É também considerado atentado à vida de uma pessoa, o emprego feito contra ela de substâncias que, sem produzir a morte, causam um efeito letárgico mais ou menos prolongado, quaisquer que sejam as conseqüências. Se por efeito desse estado letárgico a pessoa for enterrada, o atentado será considerado assassinato (SEABROOK, s/d, p.85).

É importante ressaltar que esta pesquisa em momento algum pretende discutir a existência ou não de zumbis como realidade. O livro de Seabrook tem como subtítulo: *fatos e ficção* e não se pode saber quando começa a ficção e quando terminam os fatos. O próprio Seabrook ao contar sobre suas experiências com zumbis afirma acreditar na existência deles, no momento em que os vê, porém minutos depois desconsidera a possibilidade e justifica que os ditos “zumbis” eram pessoas vivas sob o efeito de drogas. Apesar de ainda se pesquisar sobre a existência ou não de zumbis<sup>23</sup>, quero exemplificar aqui o quão vivo o mito era no Haiti, o *medo era real*. Este artigo do Código Penal abrange casos de pessoas que foram drogadas da mesma maneira que abrange pessoas que foram enfeitçadas pelo ritual de zumbificação, ou seja, há uma

---

<sup>23</sup> Ver pesquisas de Wade Davis (1985) e Sergei Brukhonenko (1940). O primeiro sobre seu estudo antropológico no Haiti, e o segundo sobre suas experiências com cachorros mortos.

preocupação inclusive jurídica em relação à crença popular. O artigo trata de ‘quaisquer que forem as consequências’ de uma maneira que Seabrook (s/d) e Russell (2010) afirmam que inclui a possibilidade de que o corpo seja encontrado trabalhando na lavoura. No Haiti o medo de ser transformado em zumbi era um medo real e movimentou as autoridades na tentativa de aplacar este medo.

Seabrook (s/d) apresenta ainda em seu livro uma história que lhe fora contada em sua estadia no Haiti. Eis a história<sup>24</sup>: durante o ano de 1918, a colheita de cana-de-açúcar havia superado as expectativas e na tentativa de aumentar a força braçal para dar conta do trabalho a Haitian-American Sugar Company (HASCO) passou a oferecer um bônus aos fazendeiros para financiar a contratação de mais trabalhadores. Certo dia então um velho chefe negro chamado Ti Joseph chegou acompanhado por um grupo de maltrapilhos que o seguiam arrastando os pés. Com a justificativa de que eram pessoas ignorantes Ti Joseph os apresentou para a contratação, sugeriu ainda que este grupo especificamente fosse trabalhar em terras afastadas das demais pessoas, pois como eram parvos poderiam se assustar facilmente com os outros. Nos meses que vieram os trabalhadores nunca cessaram de trabalhar, não comiam e não dormiam. Eram apenas alimentados com um cozido especial sem tempero algum. Seabrook conta que eram zumbis, e segundo a tradição folclórica caso um zumbi receba sal o seu feitiço é quebrado, libertando-o do controle de seu mestre. Ti Joseph certa vez decidiu sair para o carnaval abandonando sua esposa para cuidar dos zumbis, ela em sua fúria e inocência ofereceu para os zumbis alguns doces de beira de estrada feitos com sal. Assim que provaram os doces despertaram de seu estado letárgico e dispararam em retorno ao local de onde eram oriundos. Ao voltarem para suas casas os zumbis encontraram parentes aterrorizados, pois haviam enterrado tais corpos em outro momento. Os ex-zumbis desolados voltaram para o cemitério e retornaram para seus túmulos, caindo duros e enfim mortos (cf. SEABROOK, s/d, p.79 – 83).

Deste relato podemos salientar a relação do mito zumbi com os medos e aflições pelos quais passavam os escravos haitianos. Mortos que foram ressuscitados para trabalhar em prol apenas do enriquecimento de seu mestre. Separados de sua alma e sobrepujados por magia, uma força maior que eles. Tendo em vista a realidade escrava

---

<sup>24</sup> Seabrook conta esta história que lhe foi contada, de maneira que nos passa a impressão de se tratar de um fato verídico, porém o autor mantém firme sua crítica durante todo o livro. O autor tem como objetivo desmistificar qualquer crença seja o vodu, o catolicismo ou a ciência, para ele todas são possíveis e impossíveis ao mesmo tempo.

no Haiti, não se tratava apenas de uma lenda, mas de uma realidade transfigurada em alegoria. A ideia de receber sal para ser liberto de sua escravidão pode ser compreendida como análoga à origem etimológica da palavra salário em latim. Salário era a forma de pagamento – *Salarium* - em sal – *sale* - que os soldados romanos recebiam após ser oferecida sua mão-de-obra. Assim, podemos pensar no sal como alegoria de salário para alguém, ou seja, se o zumbi recebe um salário, este não é mais escravo.

Quando o livro *A Ilha da Magia: Fatos e Ficção* foi publicado nos Estados Unidos em 1929 foi instantaneamente um sucesso. Segundo Russell, o *timing* foi essencial para esta recepção calorosa. Após a declaração de independência do Haiti, a “República Negra” foi completamente isolada pela comunidade internacional, especialmente pelos EUA. Ao fim do século XIX a política norte-americana estava interessada pelo Caribe, principalmente pelo controle do Canal do Panamá. O Haiti neste momento sofria uma extrema instabilidade política passando por sete regimes diferentes no período de 1908 a 1915. Utilizando como premissa a dívida externa de 21 milhões de dólares e a instabilidade política do país, em 1915 os Estados Unidos enviou a canhoneira *U.S.S. Washington* no comando do almirante Caperton para ajudar o presidente Guillaume Sam - amigo partidário do EUA - a manter a estabilidade haitiana. Antes de desembarcar, Caperton avistou de longe o povo haitiano carregando o corpo esquartejado de Guillaume pelas ruas. Em reprovação às ações do povo, o EUA interveio na política haitiana com um tratado chamado “Tratado Americano-Haitiano”, que iria estabilizar o país através de metas filantrópicas. (cf. RUSSELL, 2010, p.33).

Porém a intervenção não teve este caráter filantrópico, provocando nos anos de 1918 e 1919 diversas revoltas violentas que eram controladas com mais violência. Durante a data de 1929 a situação permanecia a mesma: haitianos e norte-americanos em uma disputa brutal no solo Haitiano. Seabrook pública seu livro no auge do domínio americano no Haiti, e embora em *A Ilha da Magia* o autor seja extremamente tendencioso a favor dos nativos, o livro era recheado de informações do obscuro país sobre o qual todos estavam falando. O livro fora tão influente que as editoras norte-americanas brigavam para financiar relatos cada vez mais sensacionalistas sobre o Caribe. O zumbi não passou despercebido pela população americana e em 1932 invadiu Hollywood.

## 2.2. *Zumbi Branco* e a grande depressão.

O sucesso de *A Ilha da Magia* proporcionou aos zumbis uma entrada pela “porta dos fundos” no cinema. Os zumbis estrearam no teatro em 1932 no EUA, porém sua repercussão foi mínima. A peça *Zombie* sofreu de um mal ainda existente na mitologia zumbi: a escassez literária que fazia com que os enredos fossem fracos. Apesar de o livro de Seabrook ter sido difundido pelos assíduos leitores americanos, as obras literárias produzidas em sequência não tiveram a mesma sorte, muito menos a mesma importância. *Zombie* foi um fracasso, sendo encerrada após vinte performances. Porém, ainda em 1932 o zumbi foi apresentado à grande população. O primeiro filme que apostou nos mortos-vivos foi *Zumbi Branco* (*White Zombie* - 1932), um filme de pouco orçamento para época - 62,5 mil dólares - que acabou por render 8 milhões de dólares de bilheteria (cf. RUSSELL, 2010, p.43).

O zumbi é o monstro mais barato de se fazer em uma filmagem, pois sua maquiagem e figurino custam pouco dinheiro, além de quase não precisarem de efeitos especiais para *parecerem* mortos. Para Victor (diretor) e Edward (produtor) Halperin, assim como para *Universal Studios*, o zumbi era uma boa maneira de converter o interesse dos americanos pelo Haiti em lucro, gastando muito pouco. O elenco contou com o ator húngaro, Bela Lugosi, “eterno” Drácula do cinema, como aposta de algum retorno financeiro. O roteiro escrito por Garnett Weston foi escancaradamente inspirado no livro de Seabrook. As influências foram tantas que as campanhas publicitárias do filme afirmavam que os eventos da película eram “baseados em fatos reais” (cf. RUSSELL, 2010, p.45), se referindo às viagens de Seabrook. As cenas em que o feiticeiro Pierre presenteia um haitiano com um *ouanga*<sup>25</sup>, ou quando Beumont e Legendre visitam o moinho de açúcar, poderiam fazer parte de uma adaptação de *A Ilha da Magia*, caso fosse realizada. Referências à obra de Seabrook são inúmeras.

O filme foi muito mal recebido pelos críticos, mas durante um período marcado por *Drácula* (*Dracula* - 1931) e *Frankenstein* (1931), *Zumbi Branco* registrou o zumbi na história do cinema, suscitando uma inesperada fascinação dos americanos pelo monstro. Talvez não seja por um acaso que os cinemas norte-americanos foram tomados

---

<sup>25</sup> Amuleto vodou.

pelos filmes de terror<sup>26</sup> no início da década de 30. Para quase toda a população norte-americana o recente ano de 1929 havia proporcionado para o país uma realidade aterrorizante. O terror estava dentro e fora dos cinemas durante a crise econômica resultante da quebra da Bolsa de Valores de Nova York. Assim, no final da década de 20 [...] *os Estados Unidos desfrutavam de uma onda de desenvolvimento econômico sem precedentes históricos em qualquer parte do mundo* (LEME FILHO, 2004, p.440). O ‘bem-estar’ imperava e fez com que os norte-americanos acabassem por iludidos com o crescimento econômico, o que levou a população consumir freneticamente. O consumo foi incentivado pelos políticos, imprensa e empresas, já que ele poderia aquecer a produção industrial, conseqüentemente produzindo a necessidade de novas contratações para atender a demanda. Juntamente a este frenesi, cresceu o ingresso de muitos americanos no mercado de especulações nas bolsas de valores. Em 29 de outubro, quando a Bolsa de Nova York quebrou, cerca de 16 bilhões de dólares haviam desaparecido (cf. LEME FILHO, 2004, p.447). No mês seguinte já havia nas ruas figuras famintas de roupas esfarrapadas, enfileirando-se para se alimentar de sopa - para alguns a única refeição do dia.

Quando *Zumbi Branco* estreou em 1932 a depressão vigorava em seu auge. O desemprego atingira cerca de 14 milhões de americanos, que [...] *passaram a caminhar pelas ruas de cabeça baixa, como se tivessem vergonha, ou medo, de viver [...] viver naqueles dias tornou-se realmente um suplício* (LEME FILHO, 2004, p.440). Não é difícil relacionar a imagem dos zumbis nesse período com a realidade em que vivia a população dos Estados Unidos. No Haiti o zumbi simbolizava o medo da escravidão, de se perder a “liberdade” no paraíso no pós-morte, mas nos Estados Unidos do início da década de 30 o zumbi representava uma forte imagem de identificação para a população. No filme, o moinho de açúcar de Legendre era operado por uma dezena de trabalhadores humanos sem vida e indiferenciados, autômatos descartáveis. O que faz sentido, já que no início da década de 20 [...] *a classe média norte-americana acreditou que a fórmula para se ganhar dinheiro sem trabalhar [...], havia sido encontrada* (LEME FILHO, 2004, p.442), na especulação econômica. Desta maneira, *Zumbi Branco* transformou o próprio trabalho em terror, pois os zumbis de Legendre trabalhavam fielmente e não tinham medo de hora extra (cf. RUSSELL, 2010, p.46). A

---

<sup>26</sup> Além de *Drácula* e *Frankenstein* em 1931, datam da década de 30: *A Múmia* (*The Mummy* - 1932), *O Homem Invisível* (*The Invisible Man* - 1933) e *King Kong* (1933), por exemplo.

vontade de enriquecer sem trabalhar associada com a necessidade de aceitar qualquer emprego para poder sustentar-se tornou ambígua a relação dos americanos com o trabalho. Muitos norte-americanos que viveram esse período tinham medo do trabalho: medo de ser “escravo”, mas também de ser desempregado, e assim os americanos cambaleavam pelas ruas, magros, pálidos e falidos.

O Haiti é retratado no filme de maneira muito preconceituosa. Um país de ladrões de defuntos, feiticeiros e autoridades falhas. Dr. Bruner é o personagem que durante todo o filme sintetiza a imagem fantasiosa criada sobre o Haiti. Morando há mais de 30 anos no país, o médico parece estar familiarizado com as peculiaridades da ilha. O próprio diz há anos tentar separar *o fato da ficção*. A população norte-americana do início da década de 30 estava fascinada por conhecer a obscura história das *novas índias ocidentais* e através de obras como *Zumbi Branco* os americanos podiam projetar a própria precariedade do EUA na imagem fantasiosa de um país subdesenvolvido como o Haiti. Apesar de Dr. Bruner representar o preconceito contra o Haiti, o médico diz viver lá há muito tempo e não mostra indicações de querer se mudar. Bruner, assim como à população americana, é familiar este tipo de imagem de precariedade social. Critica o obscurantismo e desvaloriza o Haiti, mas não se sente tão alheio ao obscuro e ao desvalor. Se uma característica forte de *Zumbi Branco* foi desvalorizar a cultura Haitiana, o “tiro saiu pela culatra”, já que o filme foi um sucesso e tanto o dólar quanto os próprios trabalhadores americanos foram desvalorizados na década de 30. A identificação parece inevitável, já que o medo da população americana fora projetado no filme: medo de retornar à marginalidade social.

O filme apresenta personagens que sustentavam as identificações da população em geral. Neil representa o espírito cambaleante do americano que perdeu tudo. O americano desesperado por sair do Haiti – subdesenvolvimento - e voltar aos EUA - desenvolvido. Através de pura especulação, o desesperado Neil investe toda a sua confiança em Beaumont, acabando sem noiva e sem passagem de volta para os Estados Unidos. Este tipo de oportunista americano icônico, ao perder tudo, representava muito bem o sentimento de traição que todos os especuladores tiveram de engolir na grande depressão. Beaumont promete para Neil uma festa de casamento e um emprego nos EUA, ou seja, família e estabilidade econômica. Promessas essas tão fantasiosas quanto as lendas voduns. Neil é a personagem perfeita para a identificação dos norte-americanos, ele é o banqueiro quebrado, que teve sua mulher “zumbificada” por um feiticeiro vodu,

mas é cético em relação a isso e decidi por salvá-la. Apesar de a população americana não acreditar na existência de zumbis - diferentemente dos haitianos, a situação vivida por Neil, apavorava qualquer americano em busca do *american dream* – a saber, ter todos os sonhos roubados e acabar por ficar para sempre retido na precariedade.

Esta identificação foi intensificada com a figura dos zumbis. No filme os zumbis são retratados como cadáveres que são obrigados a “re-viver” para serem controlados por um feiticeiro. Legendre – aristocrata europeu - é o patrão que suga suas almas e escraviza os seus corpos, os controla como se fosse fantoches, utilizando-se apenas de poder mental. Os faz trabalhar na usina de açúcar, pilotar carroças, roubar cadáveres no cemitério e até perseguir e matar pessoas. Controlados, o zumbis fazem as coisas sem pensar nem sentir, ou seja, não participam da dicotomia razão-emoção, ficando difícil considerá-los humanos. Legendre pontua que quase ninguém pode escapar a essa situação, pois entre os seus zumbis está um curandeiro, um nobre, um Ministro do Interior, um bandido e um carrasco. Isso mostra o poder de Legendre ao controlar um representante de cada extrato social haitiano. Durante uma cena no moinho de açúcar, quando um zumbi tropeça, cai e é esmagado pelas engrenagens da usina, não se ouve grito algum. Os outros zumbis ignoram o evento e continuam a trabalhar. Os zumbis neste filme simbolizam a conhecida ideia de “ser engolido pela máquina”<sup>27</sup>. Atuam como simples ferramentas em um contexto maior e mais complexo, representando tanto os haitianos *affranchis* excluídos, como os americanos falidos. Os zumbis são a imagem escancarada da alienação, que neste filme é imposta por forças maiores. Força localizada nas mãos dos economicamente poderosos, ou seja, ser patrão é estar fora da alienação neste contexto. Desejo de todo americano desta época: ser autônomo e não autômato.

O filme, nas entrelinhas, trata de um mal-estar específico deste momento histórico. No país norte-americano ainda reverberavam as influências de uma recente pós-primeira guerra mundial e de uma pós-revolução industrial. A magnitude destes acontecimentos foi sobrepujada pelo marketing de um bem-estar norte-americano. Tais eventos produziam transformações sociais rápidas que passavam despercebidas para a população. Para os americanos a máquina foi absorvida como produto e quando os

---

<sup>27</sup> A cena de ser engolido pelas engrenagens de uma fábrica, também é utilizada por Chaplin em *Tempos Modernos* (*Modern Times*, 1936) para exemplificar o impacto da industrialização na vida do proletariado. Cena também utilizada no filme *Metrópolis* (*Metropolis*, 1927) de Fritz Lang.

operários foram desempregados para que novas maquinarias os substituíssem não se ouviu nenhum grito de revolta, “os zumbis continuaram a trabalhar”. Apesar dos zumbis em *Zumbi Branco* serem escancaradamente os outros, ou seja, os haitianos – com exceção de Madeleine – a identificação destes monstros com a situação social americana era fácil de ocorrer. O fim para os zumbis é um fim sem sentido, quando não mais controlados por Legendre, apenas “despencam” por um abismo, todos juntos como *lemingues*<sup>28</sup>. No início dos anos 30 a realidade tornou-se incompatível com a o ideal americano de bem-estar. O homem americano deveria ser trabalhador, consumidor, pai de família provedor e inovador, enquanto a mulher americana era doméstica, dócil, mãe de família acolhedora e estável. Porém, após a quebra da bolsa, essa “fachada” tornou-se insustentável. No filme, Neil e Madeleine representam o casal americano que foi expulso do “paraíso”, habitam um purgatório social – Haiti - enquanto esperam pela oportunidade de retornar para “cima”. Desesperados, acabam sendo engolidos pela marginalidade e “zumbificados” pela alienação. Quando Madeleine morre, Neil se isola e se entrega ao alcoolismo, já a jovem é transformada em uma escrava sexual zumbi. A prostituição e o alcoolismo são considerados comportamentos humanos à margem da aceitação social. No imaginário popular da época – talvez até hoje - representavam respectivamente o trabalho “fácil” e o desemprego, dois lugares estranhos ao que se considerava uma boa conduta.

Madeleine simboliza o ideal de mulher dos anos 20. Submissa a todos os homens do filme, acaba sendo transformada em zumbi para tornar-se objeto sexual. Noiva de Neil, cobiçada por Beaumont e escrava de Legendre, a jovem é uma mulher passiva, meiga, ingênua e apática. Como afirma Russell, [...] *Zumbi Branco trata de alguns medos muito contemporâneos sobre a independência da mulher que surgia em um grande número de filmes dos anos 1930, [...] (RUSSELL, 2010, p.48)*, pois nele a autonomia da heroína é roubada por um maligno vilão. Há uma preocupação, implícita no filme, quanto ao lugar da mulher na sociedade americana dos anos 30, já que após as mulheres ganharem o direito de votar em 1919, ainda faltava o reconhecimento da mulher como algo para além de um objeto. Ao ser transformada em zumbi, Madeleine passa a ser uma boneca *sem brilho nos olhos* – como diz Beaumont – que pode tocar um piano com perfeição, mas não sorri. Beaumont ao se arrepender do que fizera com a

---

<sup>28</sup> Lemingues são pequenos roedores que possuem um comportamento migratório excêntrico. Algumas vezes tal comportamento leva todos os membros do bando a se matarem.

garota diz: *Achei que somente sua beleza me saciaria, mas a alma se foi e não consigo suportar esse olhar vazio.* O fazendeiro assim reconhece que não basta ter a mulher idealizada, apenas alcançaria a plenitude, com uma mulher real ao seu lado. Esta imagem pode ser compreendida como uma forte crítica ao machismo e a um ideal de mulher “manequim” que serve apenas de enfeite. Os filmes de zumbi ao criticarem a cultura humana como se dá, sempre passam pelo tema do feminino. Madeleine é o único zumbi do filme que consegue voltar ao estado de viva, pois apenas estava drogada. O “branco” referente ao título do filme provavelmente refere-se a ela, mas não se pode deixar passar despercebido que “Zumbi Branco”, principalmente neste período histórico, também é um trocadilho. A imagem do zumbi ainda estava intimamente associada à figura do negro escravo, portanto o trocadilho indicava que os brancos também poderiam ser zumbis, ou seja, alienados, escravos e selvagens.

A importância de *Zumbi Branco* está no ingresso do zumbi no imaginário de uma grande população. Os mortos-vivos serviram como forte imagem de *projeção* e *identificação* para os americanos da década de 30, e por esse e outro motivos o filme foi um sucesso. Assim temos que os zumbis como representante das angústias e mal-estar do norte-americano dos anos 30, eram corpos mortos que haviam sido roubados. Estes cadáveres ambulantes eram controlados por um mestre poderoso e maligno que os obrigava a trabalhar e fazer no seu lugar a vilania. São autômatos que não sentem nem pensam. São totalmente aculturados, não podendo ser considerados mais humanos. Caminham de novo, sem sentido algum, e tem seu fim despencando por abismo desconhecido. Para eles inclusive a morte é sem sentido, pois sobreviverem a armas de fogo. Na realidade faz parte do imaginário fantasioso de terror: zumbis são imunes a balas, assim como vampiros, lobisomens, fantasmas e múmias. Esse caráter dos monstros coloca a grande representante do poder racional humano como inútil. Esta questão será abordada com mais profundidade no decorrer da pesquisa.

Após *Zumbi Branco* o tema “zumbi” foi visto e revisto em diversos filmes sem a importância ou a repercussão do mesmo. Dos anos 30 aos 40 os mortos-vivos foram inseridos em muitos filmes de comédia “B”, produzidos nos estúdios do *Poverty Row*<sup>29</sup> em Hollywood. Os filmes eram produzidos “nas coxas” (RUSSELL, 2010, p.66) e não possuíam profundidade nem crítica alguma. Os zumbis assim perderam sua força como

---

<sup>29</sup> Poverty Row, ou o cinturão da pobreza, consistia em uma alusão aos cinturões de produção americanos. Tratava-se de algumas empresas de produção de filmes “B” em Hollywood.

imagem de medo por um longo período de 36 anos, até que em 1968, George A. Romero exibiu seu filme de estreia como diretor, o filme que [...] *fez nascer o terror norte-americano da era moderna* (RUSSELL, 2010, p.109).

### 3. De 1940 a 1968, os zumbis vão para “casa”.

#### 3.1. O terror familiar.

Após o sucesso de *Zumbi Branco*, o mito zumbi voltou para a marginalidade do cinema. Apesar de muitos filmes na década de 40 e 50 terem zumbis como personagens secundários e até principais, o impacto produzido por tais filmes foram insignificantes em comparação ao primogênito<sup>30</sup>. Os filmes exibidos neste período de 36 anos pecavam em alguns aspectos que demoraram a ser superados. *Castelo Sinistro* (*The Ghost Breakers*, 1940), *O Rei dos Zumbis* (*The King of the Zombies*, 1941), *A Vingança dos Zumbis* (*Revenge of the Zombies*, 1943) e *A Morta-Viva* (*I Walked With a Zombie*, 1943) compõem o leque de filmes sobre zumbis mais relevantes da década de 40. Todos carregam uma veia cômica no estilo de abordar o tema zumbi e pecam exatamente por este quesito. Diferentemente de outros filmes contemporâneos menos relevantes ainda, estes filmes mantiveram a crítica racial presente em *Zumbi Branco*, mas praticamente desistiram do potencial terror que a imagem do morto-vivo carrega. Russell (2010) comenta que o *Castelo Sinistro*, como precursor desta tendência cômica, [...] *percorre um caminho tênue entre a eficiência cômica e a falência do terror* (RUSSELL, 2010, p.62). Este estilo desfavoreceu estes filmes, permitindo que fossem esquecidos com o tempo, produzindo marcas mínimas na história do cinema.

Após os obscuros eventos da Segunda Guerra Mundial, monstros como vampiros, zumbis e lobisomens perderam a primazia do terror. O progresso científico americano ofuscou o brilho destes monstros no imaginário popular. Nos anos 50 os monstros do terror foram substituídos pela ciência [...] *e uma nova espécie de monstro surgiu: uma raça moderna, movida a energia nuclear, contra a qual a velha picaretagem de crucifixos, balas de prata e água benta não teria grande sucesso* (RUSSELL, 2010, p.83). O terror dos anos 50 fundiu-se à ficção científica, pois a ciência era apavorante. Enquanto alguns cientistas desvendavam átomos, outros tentavam chegar à lua, e as produções científicas provocavam imensas transformações na realidade. A manipulação das forças naturais pelos cientistas, nos cinemas,

---

<sup>30</sup> Seria um absurdo ignorar o impacto dos filmes produzidos entre 1932 e 1968 na mitologia zumbi, porém no que concerne ao alcance de tais filmes, *A Noite dos Mortos-Vivos* foi o único que poderíamos dizer que “impactou” novamente a população, após *Zumbi Branco*.

germinavam aberrações que ameaçavam não mais a donzela, mas colocava em risco a humanidade inteira. Em 1950 o terror passou a ser *sci-fi*<sup>31</sup> e as ameaças não vinham mais do passado, associavam-se ao processo de desenvolvimento e modernização. A Guerra Fria teve muita influência sobre a transformação do terror nesta década, que inevitavelmente transformou os filmes de zumbi.

Os filmes, mais relevantes, que abordavam a temática “zumbi” nos anos 50 foram: *O Cadáver Atômico* (*Creature with the Atom Brain*, 1955); *Plano 9 do Espaço Sideral* (*Plan 9 from Outer Space*, 1958) e *Invasores Invisíveis* (*Invisible Invaders*, 1959). Considerados filmes B, divergem significativamente das origens vodus, explicando a existência dos mortos-vivos através de duas vertentes intimamente relacionadas à Guerra Fria - a manipulação da energia nuclear e invasões alienígenas<sup>32</sup>. Ambas ressaltam a visão apocalíptica de uma multidão de mortos ambulantes que dominam o mundo. O poder da multidão zumbi, apesar de ser inicialmente explorado nestes filmes, somente se tornou “marca registrada” destes monstros nas produções de Romero. Pode-se compreender a relação entre os mortos-vivos dos anos 50 e o poderio nuclear, quando estes filmes nos mostram a ideia de um apocalipse global dominado por uma massa de cadáveres, que representam iconicamente uma das realidades da guerra nuclear – a saber, como produtora de uma *montanha de corpos* (RUSSELL, 2010, p.93) mortos. Apesar desta forte imagem, os três filmes são os melhores dentre os fiascos da década de 50. A temática “zumbi”, por algum motivo não estava em seu auge, talvez fosse por conta de que vivenciar este tipo de horror nos cinemas [...] *era algo que poucas pessoas vivendo à sombra da bomba atômica estavam dispostas a fazer* (RUSSELL, 2010, p.93). Porém, qualquer sujeito familiar à teoria psicanalítica poderia pensar em outras razões. Talvez estes filmes, apesar de representarem terrores contemporâneos, não os representaram em perfeita harmonia, de maneira que em só uma imagem pudesse unificar conflitos contemporâneos e conflitos primitivos humanos<sup>33</sup>.

---

<sup>31</sup> Sci-fi - Science Fiction. Termo que denomina o gênero de ficção científica.

<sup>32</sup> A interpretação de que os “estranhos” vindos de outro planeta substituindo os comunistas nos enredos maniqueístas já foi utilizada tantas vezes, que se tornou clichê, mas não deixa de ter sentido fazer esta alusão.

<sup>33</sup> Ver página 79.

Hollywood abandonou os filmes de zumbis, após os fracassos de bilheteria das décadas de 40 e 50, mas alegoricamente, os mortos-vivos retornaram de suas covas. Os filmes com cadáveres ambulantes no início dos anos 60, que seguiam a linha *trash*<sup>34</sup> das décadas anteriores, tornaram-se infames e esquecíveis com a realização de *A Noite dos Mortos-Vivos* (*Night of The Living Dead*) em 1968. *A Esquife do Morto-Vivo* (*Doctor Blood's Coffin*, 1960), *The Earth Dies Screaming*<sup>35</sup> (1964) e *Epidemia de Zumbis* (*The Plague of The Zombies*, 1966), eram considerados filmes B e tinham pouco efeito sobre o público geral, pois ainda lhes faltava algo mais profundo, obscuro e moderno em seus enredos. Segundo Russell (2010), estes filmes do início da década podem ser considerados incompletos, pois:

[...] Sem a dinâmica racial caribenha e sem o amparo da influência atômica da década anterior, a maior parte dos filmes de zumbi norte-americanos desse período foi um acréscimo marginal ao gênero, com pouco a oferecer aos espectadores, exceto aos fãs de terror com menos discernimento (RUSSELL, 2010, p.108).

Estes filmes deixavam de lado qualquer tema racial existente em *Zumbi Branco* e concentravam o foco do enredo nas relações entre humanos e mortos. O zumbi era utilizado como pretexto para provocar asco na plateia. Mas apesar de apelarem para o morto-vivo como monstro grosseiro, estes filmes ofereciam uma nova tendência aos filmes de zumbi, que já havia sido preconizada pelo filme de terror mais influente dos anos 60, *Psicose*<sup>36</sup> (*Psycho*, 1960) de Alfred Hitchcock. Até *Psicose* ser lançado, o terror no cinema era pautado no “outro” desconhecido, no estrangeiro como inimigo assustador. Hitchcock trouxe o terror para dentro das casas, do que era familiar. Como vimos, em *Zumbi Branco* os monstros estavam no Haiti e eram haitianos, assim como o Drácula morava na Transilvânia e a Múmia aterrorizava o Egito. O terror sempre fora projetado nos “outros”, separando com veemência o “bem” do “mal”. Inclusive nos anos 50, quando alienígenas e zumbis atômicos ameaçavam a América, estava bem claro que “eles” não eram “nós”. Hitchcock antecipou as mudanças profundas que iriam

---

<sup>34</sup> O termo *Trash* da língua inglesa significa “Lixo”. Filmes *Trash* são considerados lixo do cinema, ou seja, filmes de tão baixo orçamento e de qualidade tão ruim que são considerados descartáveis. Porém, boa parte destes com o tempo tornam-se clássicos do cinema *Cult*.

<sup>35</sup> Este filme não foi distribuído no Brasil, por tanto seu título não apresenta tradução.

<sup>36</sup> Não podemos esquecer, como ressalva Russell, que apesar de *Psicose* não ser um filme sobre zumbis, a personagem Norman Bates guarda o cadáver da própria mãe no armário. A questão do “corpo morto” será abordada na análise de *A Noite dos Mortos-Vivos*.

acontecer no modo de pensar e viver o mundo dos sessentistas. O terror proposto em *Psicose* está na impossibilidade de se discriminar de imediato o vilão, já que, por exemplo, Norman Bates<sup>37</sup> “parece tão normal”. Uma figura como ele poderia conviver conosco durante o dia-a-dia sem que percebêssemos nada de estranho. O psicopata não havia sido produto de catástrofe atômica, não possuía ligação nenhuma com magia negra, nem era resultado de uma experiência alienígena, mas tratava-se de um adulto criado nos moldes de nossa sociedade. Este foi o marco do terror dos anos 60, pois não precisamos de cientistas malucos, já que criamos monstros dentro de nossa própria casa.

Os anos 60 mostraram para o mundo, e principalmente para a população americana, que a distinção entre o bem e o mal poderia ser uma falácia. A grande representação desta virada na compreensão de mundo se deu durante a Guerra do Vietnã em 1965. No início da década o governo americano passava por um período de bonança, já que havia saído vitorioso da II Guerra Mundial, e tinha o apoio popular durante a Guerra Fria. Neste contexto os EUA lutavam pelos ideais capitalistas e liberalistas de maneira que para sobrepujar a ameaça comunista, investiu contra o Vietnã do norte, na tentativa de impedir que o país fosse unificado. Com o passar do tempo, e devido à intensa cobertura jornalística da guerra, os Estados Unidos começaram a perder o apoio popular. Gianini, Teixeira e Carvalho (2011) afirmam que a Guerra do Vietnã foi perdida em casa, pois:

[...] no começo, a maioria dos americanos apoiava a Guerra do Vietnã. O crescente custo do conflito em termo de vidas perdidas e impostos pagos, somando a uma cobertura de imprensa que apresentava com liberdade fatos cada vez mais escabrosos e que colocou as cenas de guerra dentro dos lares, fez com que os americanos passassem a rejeitar a intervenção no país asiático (GIANINI, TEIXEIRA e CARVALHO, 2011, p.128).

Não somente começaram a rejeitar a intervenção americana no Vietnã, como começaram rejeitar o próprio governo americano. Assim a década de 60 transformou-se em um período de crise hegemônica, [...] em que as grandes estruturas de poder mundial mostravam fissuras e projetos alternativos exibiam forças e pretensões (SADER, 2008, p.6). A profecia de Hitchcock realizara-se e os americanos passaram a temer o “nós”, ao invés do “eles”, reconhecendo o ser humano como detentor de um mal inerente. Assim como o jornalismo levava “guerra para os lares” americanos,

---

<sup>37</sup> Norman Bates é o vilão psicopata do filme *Psicose*.

*Psicose* levou o terror para dentro do núcleo da família americana, [...] derrubando as fronteiras entre o comum e o monstruoso, e estabelecendo a família como espaço de horror (RUSSELL, 2010, p.97). Este tipo de abordagem no cinema de terror influenciou e continua a influenciar a maioria dos filmes que pretendem realmente assustar a plateia.

### **3.2. A Noite dos Mortos-Vivos e a distopia de Romero.**

Em 1968 a obra-prima de George A. Romero, extremamente influenciada por Hitchcock<sup>38</sup>, foi exibida para a população americana. O filme *A Noite dos Mortos-Vivos* pode ser considerado não só um marco nos filmes de zumbi, como também nos filmes de terror. O longa-metragem de pouco orçamento filmado por Romero transformou o terror moderno, tal qual *Psicose* o fizera. Quando lançado em dois de outubro, a reação da crítica foi rápida e inflamada, o filme foi taxado de *orgia de sadismo* pela revista *Variety*, (RUSSELL, 2010, p.109) e proclamado *non-grato* pela moralidade americana. As repercussões atiçaram a curiosidade da população que entupiu os cinemas e *drive-in's* para assistir este horror que todos falavam. Robert Ebert<sup>39</sup> (1969) ao escrever sua crítica sobre o novo filme, não poupou detalhes para contar de que maneira o filme impactava os adultos e crianças presentes durante a matinê de exibição. O que todos esperavam ser apenas mais um filme de monstros malfeitos e sustos baratos, segundo o crítico, realmente provocou o terror:

As crianças na plateia estavam estupefatas. O silêncio era quase que total. O filme perdera seu temor encantador havia muito tempo e, inesperadamente, tornara-se aterrorizante. Uma garotinha, talvez de nove anos, sentada na fileira do lado, estava imóvel em sua poltrona, chorando. Acho que as crianças menores não entenderam o que as atingiu. Já tinham assistido filmes de terror, mas aquilo era outra coisa. Eram zumbis que comiam pessoas – você podia ver o que eles comiam. Havia gente pegando fogo. O pior de tudo, ninguém saía vivo – até o herói era morto. Senti terror de verdade no cinema do bairro. Vi crianças que não tinham a que se agarrar para se proteger dos temores e do medo que sentiram (EBERT *apud* RUSSELL, 2010, p.110).

---

<sup>38</sup>A *Noite dos Mortos-Vivos* foi influenciada não só por *Psicose*, mas também podemos identificar semelhanças com *Os Pássaros* (1963) de Hitchcock também.

<sup>39</sup>Famoso roteirista e crítico de cinema americano. Escreve para o *Chicago Sun-times* e para o seu site pessoal: <http://rogerebert.suntimes.com/>

Como reconheceu o Ebert, algo novo havia sido enxertado à figura do morto-vivo, algo que o deixava extremamente aterrorizante para qualquer sessentista. E foi exatamente na substituição dos “zumbis” por “vizinhos”<sup>40</sup> que o filme inovou. Em *A Noite dos Mortos-Vivos*, Romero escancara a visão de Hitchcock quando infesta as ruas de psicopatas. Uma das chaves do terror neste filme está na dificuldade de se discriminar o inimigo, na cotidianidade do terror. Os mortos-vivos, desta maneira, estão em toda a parte e não há para onde fugir. Se *Psicose* transformou e influenciou o cine-terror, o filme de Romero amplificou o terror familiar e levou ao seu limite. Diz Russell:

Tomando o terror de base familiar da obra-prima de Hitchcock como ponto de partida, o diretor de Pittsburgh [Romero] moldou-o como uma grande crítica aos Estados Unidos contemporâneos, marcada pelo niilismo inflexível, pela violência explícita e pelas cenas viscerais de um mundo completamente virado de cabeça para baixo. Foi o filme que fez nascer o terror norte-americano da era moderna (RUSSELL, 2010, p.109).

Não se trata de ingenuidade quando Barbra encontra o seu fim nas mãos do próprio irmão, agora transformado, que a arrasta para dentro de uma multidão de canibais.<sup>41</sup> Vítima do vínculo familiar sua dissipação no liquidificador putrefato era assustadora. Assim como Barbra, Helen é vítima de seus próprios parentes, brutalmente assassinada por sua filha em uma das cenas mais chocantes do filme. Quando a mãe encontra Karen no porão, a filha está a mastigar os restos mortais de seu pai. Ao ser perfurada diversas vezes pela pá de jardim, Helen emite gritos horripilantes que, cada vez mais se tornam múltiplos – ao grito original da atriz são adicionados mais gritos, passando a estranha sensação de ela não estar gritando sozinha. De fato a imagem de Karen assassinando a mãe remete à realização crua do mito universal edípico, pois a criança vorazmente *introjeta* o pai amado e projeta a agressividade na mãe rival. É a pequena psicopata gerada no núcleo de casa. Quando todos pensavam que o perigo estava do lado de fora, onde os zumbis cercavam a casa, bem no interior do porão, nas entranhas da família – o pequeno monstro era gerado. Ela está à mercê de suas pulsões canibais, que a levam a cometer o crime social, mais desejado e rejeitado por qualquer

---

<sup>40</sup> Romero sempre afirmou não gostar do termo zumbi, optando sempre se referir aos mortos-vivos como “vizinhos”, ressaltando a ideia de que poderiam ser qualquer um.

<sup>41</sup> Ver resumo em anexo.

humano, segundo Freud, o crime edípico. A criança, ou seja, o futuro já está contaminado.

A violência e o horror visceral de *A Noite dos Mortos-Vivos* superou o que já havia sido feito no cinema de terror até então. Dilacerações e muito sangue eram comuns no cinema *trash*, mas Romero fazia diferente. O diretor economizava no sangue, na clareza e inclusive na frequência das atrocidades que pretendia mostrar. Limitava o grosseiro, além de optar por um filme preto e branco, o que supostamente deveria amenizar o impacto de ver o sangue. Pelo contrário, esta decisão aumentou [...] *ao invés de diminuir, o impacto do filme, deixando em primeiro plano a única coisa que é sempre o foco inevitável de qualquer filme de zumbis, o próprio corpo humano* (RUSSELL, 2010, p.111). É um filme de terror sobre o corpo, muito semelhante em alguns aspectos ao medo presente em *Zumbi Branco*. Trata-se da aflição de se perder o controle sobre o próprio corpo, de ser tomado por um desejo primitivo que não corresponde aos valores morais que assumimos no contrato social. Assim como a escravidão e o desemprego eram medos comuns no passado da mitologia zumbi, nos anos 60 se transforma no medo de se perder o controle do corpo, através do desejo. Os mortos-vivos de Romero são os primeiros a apresentarem o que o hoje é característica fundamental de qualquer zumbi que se apresente – a saber, o canibalismo. A fome, ou o desejo insaciável é mostrado como algo que retira do ser humano a capacidade de controlar o próprio corpo. Nos zumbis há a primazia dos instintos de satisfação, já que os mesmos não precisam mais sobreviver. Para a psicanálise eles são regidos pela pulsão sexual, em consonância com a pulsão agressiva de morte, como veremos adiante.

Soma-se ao medo do desejo primitivo o estranhamento presente nas questões sobre a alteridade – o Eu e o Outro. O canibalismo oferece uma realidade assustadora em que o grupo absorve o indivíduo. A redefinição do terror para o que é familiar em conjunto com a representação da massa homogênea devoradora, fez com que *A Noite dos Mortos-Vivos* falasse da realidade em seu subenredo. Falava, por exemplo, das revoluções dos anos 60, sobre o [...] *frenesi de consumo nascido da prosperidade dos anos 50*, (RANCIÈRE, 2008, p.8) que produziu em 68 uma [...] *juventude impaciente para gozar todas as promessas do livre consumo do sexo e das mercadorias* (RANCIÈRE, 2008, p.8). Assim como nestas revoltas, na imagem da massa de mortos-vivos havia uma crítica à tentativa de [...] *transformar a sociedade em uma agregação de consumidores narcisistas, desligados de qualquer elo social* (RANCIÈRE, 2008,

p.8). Soma-se a esta imagem construída, a dificuldade enfrentada por Ben, ao tentar livrar-se dos mortos-vivos. A cada cadáver que o herói derrubava quatro novos surgiam no horizonte. A horda zumbi ganhou neste filme a característica de força implacável, imunes a tiros<sup>42</sup>. A imagem do morto-vivo como “massa” recebe aqui grande força<sup>43</sup> e se relaciona com a Guerra Fria. Um monte de andarilhos capengas querendo invadir sua casa já seria o suficiente para uma alusão ao socialismo, pois o medo da divisão de bens proposta em tal política sempre apavorou o capitalismo americano. Mas o filme vai mais além, quando mostra a força concentrada em uma organização popular de massa. Facilmente imagem de uma esmagadora força popular, fazia tremer qualquer governante dos anos 60. A estranheza presente nos mortos-vivos de Romero repousa na possibilidade de nos identificarmos com eles assim como rejeitá-los. Essa ressurreição realizada pelos zumbis era extremamente significativa, pois simbolizou o espírito dos anos 60 que pode ser observado em textos que descrevem o período, como sendo um momento de ressurreição:

[...] em que as pessoas se deram conta de que estavam vivas, de que não precisavam mais se conformar com os papéis predeterminados que lhes queriam impor; foi quando as pessoas perceberam que poderiam sair desses túmulos para viver em liberdade (CORREA, apud CAPRIGLIONE, 2008, p.4).

Há um compromisso com a realidade neste filme. As conotações sobrenaturais da origem zumbi foram abandonadas, dando espaço ao mundo real, familiar aos espectadores. Assim, aos poucos a segurança experimentada na diferenciação entre filme e realidade é atenuada, transformando o conforto em terror. O filme estava sintonizado com o final dos anos 60. Mostrava para os espectadores que os tempos do incessante “paz e amor” hippie haviam acabado. O EUA estava em decadência, desde a morte de Kennedy em 1963, e Romero expressou isso de maneira desoladora e apocalíptica. Levou o público às profundezas obscuras da América, enquanto a Guerra do Vietnã era perdida e Manson realizava o seu *Helter Skelter*<sup>44</sup>. Romero nos fala sobre

---

<sup>42</sup> Uma possível alegoria com o monstro mitológico Hidra poderia ser feita. A cada cabeça que o herói Hércules cortava do terrível monstro, duas nasciam no lugar.

<sup>43</sup> Alguns filmes dos anos 50 já utilizavam desta imagem. Destaque para o livro: *A última esperança da Terra* (1954), também traduzido como *Eu sou a Lenda*.

<sup>44</sup> Em 1969 Charles Manson e sua “família Manson” protagonizaram uma chacina em *Bel Air* – Los Angeles.

a ruptura do social, da falência da razão, da autoridade e da tradição, que ruíram e foram enterradas. O pai de Barbra e Johnny já está morto no início do filme. Ao visitarem o túmulo do pai, o mundo já está de cabeça para baixo e a autoridade paterna não existe mais. Ao contrário dos filmes de terror comuns desta época, *A Noite dos Mortos-Vivos* já inicia em total pessimismo, submersa no mundo doente. Johnny é um niilista capaz de fazer piadas sobre fantasmas e assustar a irmã enquanto ainda estava sobre o túmulo do pai. Por outro lado, Barbra ainda tem fé, acredita na religião e na família, porém também é tomada pela passividade e conformismo. O estado letárgico assumido pela garota remonta a atitude “zumbificada” de Madeleine em *Zumbi Branco*. A passiva Barbra permanece apática até ser engolida pela massa. Após a morte de Johnny, quando o estranho assassino de seu irmão investe contra a jovem, ela apenas enxerga um caminho à sua frente, voltar para “casa”, neste caso a primeira que encontra. A casa está abandonada, pois o ideal de família americano mostrou-se uma ilusão, produzida para vender margarina. Além de estar abandonada, a casa invadida por Barbra já possuía um corpo apodrecendo dentro dela. A morte e a violência, já estavam dentro das casas americanas e os vivos definhavam aprisionados em seu interior. É um filme que fala sobre a falência do lar, da família. É a salvação e danação, pois por um lado oferece abrigo, proteção, alimento e uma chance de lutar, por outro, se torna armadilha para humanos, centralizando-os em um lugar só, com poucas chances de escaparem.

O final dos anos 50 e início dos 60 pode ser considerada a época de ouro das utopias. Todo mundo tinha uma, não importando raça, credo, idade. Havia utopias comunistas, liberalistas, capitalistas, hippies, conservadoras, entre outras. Porém, o idealismo foi dando lugar às distopias fazendo o final dos anos 60 e início dos 70 um riquíssimo período para catástrofes sociais. *Planeta dos Macacos (Plante of the Apes – 1968)*, *2001: Uma Odisseia no Espaço (2001: A Space Odyssey – 1968)*, *Laranja Mecânica (A Clockwork Orange – 1971)* e o próprio *A Noite dos Mortos-Vivos*, mostram que o tipo de realidade vivida neste período cheirava a fracasso. O movimento revolucionário sessentista encontrou neste apocalipse zumbi a prevalência da anarquia, resultada do colapso da autoridade. A tomada das ruas por mortos-vivos ou revolucionários revelava o presságio perturbador de que [...] *a ordem de nossas sociedades e de nossos Estados [...] poderia desmoronar em poucas semanas* (RANCIÈRE, 2008, p.8). Assim chamadas autoridades responsáveis são as primeiras vítimas do caos, podemos vê-los de mãos atadas perante a crise popular. Assim, o vazio

deixado pelos governantes é preenchido pela milícia – policiais caipiras e gangues de motoqueiros resolvem assumir o controle da situação, através da barbárie.

O filme assim nos apresenta uma distopia, fala de mundo que deu errado. A sociedade ruiu, e a cada cena ou fala percebemos, na verdade, que a civilização se decompôs. Sequência após sequência, somos levados a concluir que os responsáveis só podem ser os humanos. Não por causa do satélite radioativo, é apenas um pretexto, pois está nos humanos vivos a semente do fim – o egoísmo. Está na incapacidade dos homens de viver em sociedade e a ruína do homem civilizado já está em processo. Se nem as autoridades conseguem chegar a um consenso, como poderiam Ben e Harry? Quando humanos, somos pensantes e inteligentes, mas em lapsos voltamos a ser primitivos. A supremacia do descontrole das faculdades racionais em uma distopia faz com que os elementos que nos caracterizam como humanos sejam perdidos, como notifica o repórter no filme, “mate o cérebro e matará a criatura”. Afirmção essa que pode ser direcionada aos questionamentos relacionados com os movimentos do final da década de sessenta – drogas, alienação, manipulação de informação, unilateralismo e outros – que criticassem qualquer obstrução da capacidade humana de pensar. Somos assim, iguais aos zumbis, o monstro está dentro de cada humano e reconhecê-lo é o ponto de vista essencial do filme. A morte de Ben, acidental ou não, nos é impactante por sua crueldade, e é nela que nos reconhecemos como monstros. Romero espera que além de acreditarmos que qualquer vizinho é um perigo iminente, nós também ameaçamos a humanidade. Somos os próprios zumbis. O nome dado aos monstros de Romero está imbricado na construção da imagem que significam na obra. *Living-Dead*, além de expressar a condição dada a esses personagens – morto-vivo - remete à relação estabelecida entre os vivos e os mortos deste filme. O verbete Morto-Vivo em sua semântica une duas experiências impossíveis de coexistirem materialmente. A palavra tenta igualar o significado de estar “morto” e de estar “vivo”, e consegue! Assim como consegue o diretor nos igualar aos cadáveres canibais, não pela questão da alienação como nos anos 30, mas através de nossas ações. Em *Despertar dos Mortos (Dawn of the Dead – 1978)*, continuação de *A Noite dos Mortos-Vivos*, um cientista sugere que os vivos se alimentem da carne dos mortos, para superar a falta de alimentos gerada pela crise dos zumbis.

Os cadáveres ambulantes do filme carregam muitas referências, e a construção deste personagem feita por Romero é responsável por boa parte do sucesso conquistado.

Na realidade as aparições de zumbis durante o filme são relativamente poucas e quando acontecem, assistimos a comportamentos nada aterradores como, por exemplo, o caminhar cambaleante, lento e a esmo. O referencial oferecido para o espectador deriva das notícias ouvidas pelos personagens na televisão e no rádio. O que se mostrou uma estratégia interessante, já que durante o filme todo apenas sabemos o que Barbra e os outros sabem e isto proporciona uma forte identificação com a aflição sobre o “não saber” dos personagens. O ponto de vista da mídia é dotado de tanta importância que Romero atua, literalmente, no filme como um repórter. O diretor assume para si o papel de divulgador do mal-estar existente na sociedade sessentista.

O rádio descreve os mortos-vivos inicialmente como assassinos, assim construindo uma imagem de esquartejadores violentos que atacam em massa pelas ruas. Cada detalhe trazido pelo jornalista é apavorante, quanto mais informação é somada a esta imagem em construção, mais aterrorizante eles ficam. Romero consegue nos mostrar o poder midiático, pois quando vemos Ben amassando os crânios de seus agressores com uma chave de roda, eles não parecem tão aterrorizantes quanto quando ouvimos a narração de como eles são. É a imagem construída sobre os zumbis que nos faz estremecer. As notícias correm por boa parte do filme até que sabemos que os esquartejadores estão se alimentando da carne de suas vítimas. Somos levados a ter de lidar com um dos medos mais primitivos do humano – ser devorado<sup>45</sup>. Enfim, ficamos sabendo que os assassinos são imortais, pois já estão mortos, são cadáveres ambulantes esquartejadores canibais. A imagem construída, no melhor estilo Orson Welles<sup>46</sup>, pela mídia é apavorante e faz com que o espectador sintam-se extremamente impotente em relação a esses fatos. O filme ridiculariza a trágica realidade da mídia jornalística. As notícias são contraditórias, e sempre acabam por atrapalhar a sobrevivência dos personagens. A cena em que um cientista, um militar e um advogado são entrevistados para falar sobre as causas dos eventos que estão a acontecer é tão desoladora quanto

---

<sup>45</sup> Apesar de já ter me referido a este tema, insisto na importância desta figura canibal. O “devorar” alguém é uma metáfora importantíssima para a história da humanidade. Podemos encontrar referências ao ato de canibalizar alguém nos ritos religiosos (Eucaristia), na literatura (*Pinocchio*, 1883) e até na sétima arte (*Tubarão*, 1957), por exemplo.

<sup>46</sup> Em outubro de 1938 o cenarista Orson Welles narrou alguns dos mais bizarros acontecimentos do livro *Guerra dos Mundos* (1898) como notícias reais, em uma transmissão de rádio. O impacto da transmissão foi tão grande que os telefones da rádio *Columbia Broadcasting System* foram bombardeados de ligações, enquanto uma histeria em massa tomava a população americana que corria para os departamentos de polícia e bombeiros mais próximos, temendo uma invasão alienígena.

cômica, pois os três representam instituições de poder que se contradizem e não apresentam nada conclusivo para os espectadores. Enganam-se aqueles que pensam que a presença destas notícias sobre o satélite radioativo de Vênus no filme serve para explicar como os mortos se tornaram mortos-vivos. A imprensa aparece no filme para exemplificar a frustração do saber. Simplesmente ninguém sabe o que está acontecendo e cada pessoa a partir do seu ponto de vista tira sua própria conclusão. É possível traçar um paralelo entre as notícias vindas do Vietnã que começaram a ser contraditórias, fazendo a população americana duvidar do que ouviam sobre os acontecimentos da guerra, provocando certo sentimento de traição frente à mídia. A explicação proposta no filme sobre o satélite explodido é tão improvável quanto inútil. Não importa o que está ‘causando’ os zumbis, o que importa neste filme é sobreviver.

Ben é um sobrevivente. Bloqueia as portas e janelas de casa, na tentativa de deixar os monstros para fora. Interessante pensar nesta imagem como uma tentativa consciente de deixar o terror dos impulsos primitivos para fora<sup>47</sup>. Para tanto, ele praticamente desmonta a casa inteira por dentro, utilizando portas, vigas, mesas, qualquer coisa que pudesse barrar a entrada dos zumbis. Ben é o herói da razão, ele consegue organizar seus conteúdos de maneira que deixa o irracional de fora, protegendo-se dele. A arma de fogo que encontra garante que seja ele o homem civilizado ali. Portador de ferramentas, do fogo e armas, ele é a evolução do primitivo. Em contrapartida, os mortos-vivos, como primitivos ausentes de razão, temem o fogo. Ben é um sujeito que entendeu como as coisas estão funcionando. Tenta ser líder e justo, mas o filme é bem claro quando nos diz que coisas como justiça e a liderança perderam a sua essência neste novo mundo que Ben enfrenta. Este personagem sugere algo de Martin Luther King Jr.<sup>48</sup> em sua construção, pois é o detentor do discurso. Em grande contraste com Neil, herói de *Zumbi Branco*, Ben – um negro - é o herói de “A Noite”. Ben é morto pelos seus iguais, que o identificam como diferente. O filme deixa suspensa uma dúvida quanto ao motivo pelo qual Ben é baleado, pois surge a dúvida – e se fosse algum dos outros personagens brancos do filme, a gangue do xerife hesitaria? Romero consegue fazer com que o espectador, após ter passado 96 minutos sendo torturado pela violenta horda zumbi, odeie os humanos e a maneira que se comportam

---

<sup>47</sup> Não há como negar que esta afirmação dialoga intimamente com a psicanálise, porém devo me resguardar sobre este comentário por enquanto, para retoma-lo à frente.

<sup>48</sup> Ativista político americano negro. Foi assassinado em 1968.

no mundo. O fato de Ben ter literalmente sobrevivido à “noite dos mortos-vivos”, mas ser morto nos primeiros minutos da manhã, pelos vivos, ou seja, seus semelhantes é desolador. Traçar o paralelo entre “A Noite” e a Guerra do Vietnã fica ainda mais fácil, e Russell (2010) o traça:

Ecoss do próprio conflito estão por todo o filme: as missões de busca e destruição ficam a cargo de milícias regionais sob o “tud-tud-tud” insistente das hélices de helicópteros; os homens em solo cuidam dos zumbis com entusiasmo; o noticiário da TV é dominado pelo discurso de contágio e contenção. O xerife que explica o extermínio do inimigo usa uma linguagem fria, desumanizada, direta e parece uma extensão do “profissionalismo” imparcial que dominou as descrições oficiais da guerra no Vietnã (RUSSELL, 2010, p.113).

A sociedade azedou, nos diz o filme – está podre. E o dedo em decomposição, ressurgido do túmulo aponta para todos nós, vivos, como culpados. O fim de Ben é a crítica final de Romero, para ele o caos está instaurado e não há mais autoridade, nem lei, nem ordem. E não há lugar melhor para iniciar o apocalipse zumbi do que no meio dos Estados Unidos. *Zumbi Branco* nos apresentava uma sociedade estranha e corrupta que colocava em dúvida nossas certezas sobre a humanidade. *A Noite dos Mortos-Vivos* escancara que a depravação social é familiar aos americanos e que as vivências mais obscuras podem ser encontradas dentro de nossa carne, de nosso corpo, de nossa casa e em nossa alteridade. Após a assertiva de Romero o zumbi enfim ganhou a credibilidade que lhe faltava. Ultrapassou as barreiras entre o comum e o monstruoso, entre os vivos e os mortos e semeou uma dúvida cruel em seus espectadores: o que somos nós?

#### 4. De 1970 a 2002, os zumbis vão para o “mundo”.

##### 4.1. A ascensão zumbi.

O filme *A Noite dos Mortos-Vivos* e sua repercussão captaram a atenção de Hollywood, afinal investir U\$\$ 114 mil, para arrecadar U\$\$ 20 milhões<sup>49</sup> em bilheteria parecia ser uma ótima opção (RUSSELL, 2010, p.143). O efeito produzido pela criação de Romero pode ser observado na maioria das produções que contavam com zumbis no enredo após 1968, além de o próprio filme ficar por cartaz durante anos após sua primeira exibição, principalmente nos cinemas drive-in. A desilusão no início dos anos setenta, provocada pela ruptura com a utopia hippie permeia o clássico de 68, sem ser pronunciada, servindo como combustível para os filmes mais relevantes dos anos 70, assim como a temática da guerra, em menor escala.

*Children shouldn't play with Dead Things*<sup>50</sup> (1972) é uma sátira de *A Noite dos Mortos-Vivos*, que consegue articular sua crítica aos movimentos de contracultura sessentista, apesar de apelar, muitas vezes para a linguagem do escracho. É um dos pioneiros que influenciou uma geração imensa de filmes de terror que contam com uma trupe de atores jovens e clichês americanos, meio tapados, que acabam inevitavelmente assassinados. *Children shouldn't play with Dead Things* foi relativamente um sucesso apresentando a ideologia hippie como uma grande hipocrisia, pois [...] *a trupe teatral parece ser tão corrupta e desagradável quanto a ordem estabelecida à qual deviam ser alternativa* (RUSSELL, 2010, p. 120). O grupo rebelde entupido de ácido acidentalmente “acorda” os mortos, assim podem ser considerados os causadores do mal social. Os cadáveres ambulantes só aparecem durante a metade final do filme, sendo que a temática principal é realmente a grande crítica à contracultura.

É também em 1972 que é lançado o *Deathdream* (1972), filme que com um pouco mais de seriedade, critica abertamente o poderio militar americano, quando situa seu protagonista como um veterano da guerra do Vietnã. O filme [...] *Foi um dos primeiros filmes de terror a lidar com o assunto da guerra do Vietnã numa época em que Hollywood considerava o conflito um fracasso de público* (RUSSELL, 2010,

---

<sup>49</sup> Arrecadação nos EUA.

<sup>50</sup> O título do filme não ganhou tradução para o português.

p.121). *Deathdream* é sobre um soldado, Andy, que ao voltar do front de batalha, apresenta comportamentos excêntricos como nunca tirar os óculos escuros, ficar a esmo na cadeira de balanço, beber sangue de animais, entre outros. Apenas quando o ex-soldado, agora zumbi, desanda a assassinar americanos, que a população começa a se indignar. Russell (2010) discute:

Ao trazer a guerra consigo, os impulsos assassinos de Andy provam-se de impossível compreensão para todos à sua volta. “Por que um soldado faria aquilo?”, pergunta uma garçonete ingênua ao ouvir que a polícia está atrás de um veterano do Vietnã ligado aos recentes assassinatos (RUSSELL, 2010, p.122).

O filme é eficiente em ridicularizar a atitude dos americanos frente ao estado do protagonista. As atrocidades cometidas em solo vietnamita são aceitáveis e o jovem é um herói, mas quando os assassinatos ocorrem em solo americano ele é tratado como um animal. Outros filmes do mesmo período abordaram tal temática para criticar o imperialismo e a hipocrisia americana, por exemplo, *Rambo (First Blood, 1972)*, *Apocalypse Now (1979)* e *A Casa do Espanto (House, 1985)*. Representados diversas vezes nos cinemas desta maneira, estes personagens assim como os verdadeiros veteranos do Vietnã eram [...] *homens que, atormentados pelas imagens do passado, precisavam apenas que o pavio da violência fosse aceso* (LEME FILHO, 2004, p.741).

*Deathdream* e *Children shouldn't play with Dead Things*<sup>51</sup>, juntos, articulavam um grande ataque a dois extremos do espectro político americano de 1970 – a contracultura e o complexo militar-industrial. Assim, ficou mais do que claro que *A Noite dos Mortos-Vivos* fez mais do que revitalizar o zumbi como monstro relevante, pois também [...] *radicalizou o filme de terror norte-americano de baixo orçamento, restabelecendo o potencial do gênero marginal ao destacar críticas de oposição à ordem social prevalente* (RUSSELL, 2010, p. 123). Nos anos 70, a imagem de zumbis tornou-se sinônimo de crítica social escancarada. Enganchados na desilusão com a geração *flower power*<sup>52</sup>, boa parte dos filmes produzidos relacionavam à causa da epidemia zumbi ao uso inadvertido de drogas psicotrópicas nos anos 60. Pastilhas de

---

<sup>51</sup> Ambos os filmes foram escritos e dirigidos pelos parceiros cineastas Alan Ormsby e Benjamin “Bob” Clark.

<sup>52</sup> O nome *flower power*, era uma referência à ideologia pacifista sobre o “poder das flores contra as armas”, registrada na ação de se colocar flores dentro dos canos dos fuzis em sinal de paz.

LSD estragadas, inalação de formol em excesso e folhas de maconha encharcadas de herbicidas, transformam hippies em mortos-vivos nos roteiros de *Garden of the Dead* (1972), *Blue Sunshine* (1978) e *Toxic Zombies* (1979). Estes filmes brincam com os temores relativos ao uso de drogas, apresentando o declínio da humanidade na ação espontânea de querer perder o controle de si<sup>53</sup>. Fugindo um pouco deste ataque ao abuso de drogas, *Calafrios* (*Shivers*, 1975) critica a incessante libertação sexual proposta nos anos 60. Esta [...] *metáfora do colapso do sonho hippie* (RUSSELL, 2010, p.124) encaixou-se perfeitamente no intervalo histórico entre [...] *o amor livre dos anos 1960 e a era do medo da aids* (RUSSELL, 2010, p.124), apresentando a imagem da epidemia zumbi como sendo uma epidemia sexual. Neste filme os infectados<sup>54</sup>, ao invés de devorar suas vítimas, são transformados em ninfomaníacos alienados.

De fato, o *A Noite dos Mortos-Vivos* irrompeu numa epidemia zumbi que se alastrou pelos EUA, chegando a Europa na década de 70 - o que seria fundamental para a manutenção destes monstros na cultura, pois o que os esperava, virando a esquina dos anos 80, quase os enterrou de volta ao esquecimento. *Neither the Sea nor the Sand* (1972), *Disciple of Death* (1972), *Contos do Além* (*Tales from the Crypt*, 1972) e *A Lenda dos Sete Vampiros* (*The Legend of 7 Golden Vampires*, 1973) – todas produções britânicas, só possuem relevância na construção da mitologia zumbi por sedimentarem a presença da imagem dos mortos-vivos na Europa – país que concentraria nos anos 2000 a terceira grande revolução no tema zumbi. Com roteiros tão diversos quanto tênues, protagonizavam em uma mesma década um romance zumbi, o retorno às origens vodas, a aliança do tema ao ocultismo satânico e a junção de zumbi às artes marciais. O diretor espanhol Jorge Grau garantiu a presença, nada esquecível, dos cadáveres ambulantes em seu país natal com o filme *Non si deve profanare il sonno dei morti*<sup>55</sup> (*A Revanche dos Mortos-Vivos II*, 1974). Pautado em questões ecológicas, fundamenta sua crítica na degradação ambiental e social resultado da existência predatória do ser humano. Um

---

<sup>53</sup> Sem falar diretamente de drogas ou libertação sexual, as críticas de *A Noite dos Mortos-Vivos* eram endereçadas, isso se revela tanto em sua influência nos filmes que se seguiram nos anos 70, como na eficácia de tratar tais temas subliminarmente – fato é, nos filmes do início dos anos 70 que abusivamente tratavam destes temas, tiveram um impacto relativamente fraco na população em geral, ao contrário de *A Noite dos Mortos-Vivos*.

<sup>54</sup> No filme a “doença” é passada de uma pessoa para outra através de um “verme” fático, que penetrava as vítimas.

<sup>55</sup> O título deste filme foi traduzido no Brasil como: *Zumbi III* e *A Revanche dos Mortos-Vivos II* – terrível incongruência, pois não há filme antecessor ao filme espanhol.

aparelho exterminador de pragas desenvolvido pelo Ministério da Agricultura emana ondas ultrassônicas, provocando uma confusão nas pragas que acabam por se auto-exterminar, cada indivíduo atacando outro da mesma espécie. O aparelho provoca esta reação também nos humanos recém-mortos. De maneira um pouco mais óbvia que “*A Noite*”, o filme de espanhol reconstrói as mesmas críticas do seu antecessor em relação às autoridades, além de proporcionar algo novo ao gênero. No final de *Non si deve profanare il sonno dei morti*, todos os “heróis” já estão mortos, sobrando apenas o “vilão” – um xerife mequetrefe e racista. Grau nos coloca, nos minutos finais, em uma posição simpática ao apocalipse zumbi, pois torcemos para que os perseguidores violentos acabem com o nebuloso xerife, que tanta vilania expôs durante o filme todo.

Assim, o discurso de Romero reverberou por uma década, sugerindo revolucionariamente que filmes de terror podem ser fortes veículos de críticas sociais. Os filmes desta década assumiram a vestimenta distópica proposta em “*A Noite*” e mantiveram, com humor ou não, a descrença para com o futuro da humanidade, assim como o apocalipse zumbi propõe – a ruína dos homens pelas ações do próprio homem. O terror familiar ficou em segundo plano, fazendo parte de um composto mais amplo que tratava da falência do social. Como ressalta Russell (2010), os cineastas como Romero, Grau e Clark ofereciam um discurso niilista destrutivo e sem retorno. O autor afirma:

A destruição deliberada da ordem social presente em favor do caos apocalíptico é algo pelo que o filme de zumbi pós-*Noite dos Mortos-vivos* é fascinado. Ao nos mostrar uma revolução na qual os mortos levantam-se contra os vivos, filmes como *A Noite dos Mortos-Vivos*, *A Revanche dos Mortos-Vivos II*, *Deathdream* e *Children Shouldn't Play With Dead Things* zombam de todo valor símbolo estimado pelas autoridades. Entregam uma fantasia progressista sobre a tomada da ordem dominante, inerentemente corrupta e reacionária. O mais fascinante de tudo, porém, é a forma como a antiga ordem é subvertida sem que *qualquer outra coisa* seja oferecida para substituí-la (RUSSELL, 2010, p.134).

O pessimismo constante dos filmes de zumbi também podia ser encontrado em outros gêneros nesta mesma época. As catástrofes do cinema estavam em alta e filmes como *O Destino de Poseidon* (*The Poseidon Adventure*, 1972), *Terremoto* (*Earthquake*, 1974), *Inferno na Torre* (*The Towering Inferno*, 1974) e *Aeroporto 1975* (*Airport 1975*, 1974) eram garantia de público. A temática zumbi encaixava-se perfeitamente neste perfil, com a vantagem de ser uma produção muito mais barata de

se fazer no cinema do que afundar um navio, provocar um terremoto ou incendiar um arranha-céu.

É nos anos 70 também que Romero volta a dirigir filmes com os monstros que o consagraram. Após o fracasso de seu primeiro romance – *There's Always Vanilla* (1971) – O diretor filmou *Exército do Extermínio* (*The Crazies* -1973), que apesar de não constar em sua lista de sucessos, foi um pioneiro em um novo caminho que seria trilhado pelo gênero terror – a saber, pessoas comuns que se transformam em maníacos homicidas através de armas biológicas. Refinando sua abordagem crítica, para o *Despertar dos Mortos*, o diretor embaralha soldados, infectados e população revoltada em uma trama que nos faz pensar quem realmente são os “loucos” presentes no título original. Dez anos após *A Noite dos Mortos-Vivos*, Romero voltou a roteirizar um filme com os seus tão aclamados mortos-vivos. Localizando a trama de *Despertar dos Mortos* no que poderia ser a manhã seguinte de seu predecessor, o diretor ampliou o alcance de suas críticas, culminando em outro grande sucesso do cinema. Com a epidemia zumbi sendo difundida pelos Estados Unidos, no filme um grupo de pessoas consegue se proteger em um idílico Shopping Center. A localização dos personagens por boa parte do filme mostra-se uma ótima oportunidade para sobreviver ao colapso social que se desenrola no mundo lá fora – aqui está a crítica fundamental deste filme. Tudo que estava implícito em *A Noite dos Mortos-Vivos* tornou-se discurso essencial do novo filme. A explosão consumista que tomou a juventude americana dos anos 70 era o novo alvo de Romero, que insistia por representar a falência da razão e das autoridades. A respeito da nova proposta de Romero em o *Despertar dos Mortos*, retifica Russell (2010):

Num libelo contra a falsa lógica utópica por trás da explosão consumista dos anos 1970, o miolo de *Despertar dos Mortos* encerra seus quatro protagonistas no shopping center livre de zumbis, lhes dá tudo o que queriam (dinheiro, comida, academia de ginástica, brinquedos eletrônicos e tempo de lazer ilimitado) e observa-os sucumbir silenciosamente à penúria vil e à autocomiseração (RUSSELL, 2010, p.145).

O filme conseguiu sucesso ao demonstrar desprezo pelo materialismo da geração setentista. É no materialismo que o ponto de vista de Romero ganha sua força, pois os produtos a serem consumidos no shopping não possuem mais sentido algum. O *Despertar dos Mortos* avança suas referências e mostra que para além do consumismo

está o vazio da cultura capitalista pós-moderna. Os protagonistas mesmo com o símbolo marco do capitalismo inteiro em suas mãos, conseguem se entediar de ter tudo. Ter dinheiro torna-se supérfluo, os padrões de beleza se perderam, os brinquedos são enjoativos e até a comida acaba por perder o seu gosto, ou seja, a vida como era vendida pela mídia dos anos 70 não passava de um ideal obsoleto. A questão do vazio impreenchível recebe aqui sua primeira abordagem um pouco mais direta nos filmes de zumbi. Esta temática se tornaria em *Extermínio (28 Days Later, 2002)* o fio condutor da crítica social presente no filme, pois o [...] *apocalipse zumbi é aquele onde tudo que nossos heróis acreditam esmigalhou-se até virar nada* (RUSSELL, 2010, p.145). Para além de suas críticas ao capitalismo consumista, o filme do final da década de 70 ainda ressalta com veemência o olhar de Romero sobre a corporeidade.

A agressiva abordagem sobre o corpo humano vislumbrada em *A Noite dos Mortos-Vivos* foi elevada a outro patamar no *Despertar dos Mortos*, chegando a exagerar de maneira cômica o asco e a violência. A presença de Tom Savini<sup>56</sup> foi essencial para essa escalada ao que Romero nomeou de *splatter*<sup>57</sup>. Savini que já havia trabalhado em *Deathdream*, tornou-se a maior referência para maquiagem do gênero terror de todos os tempos, após seu trabalho na produção dos mortos-vivos em *Despertar dos Mortos*. Vulgarizando o corpo humano, Romero o representou como lugar onde acaba o humano. Não há existência além-corpo em *Despertar dos Mortos*, e quando vemos um pedaço de carne sendo lascado do pescoço de uma vítima dos mortos-vivos, temos que dar conta de que, no apocalipse zumbi, não passamos de carne, sangue e hipocrisia. Tanto o vazio produzido pela ilusão consumista do capitalismo, quanto o vazio que encontramos no limite da carne eram assustadores, deixando a impressão de que ser zumbi, talvez fosse a melhor das opções. No fim das contas o filme de Romero que havia custado desta vez US\$ 1,5 milhão acabou por arrecadar US\$

---

<sup>56</sup> Tom Savini serviu na guerra do Vietnã como fotógrafo do combate, onde teve contato com cadáveres mutilado e desfigurados. Com o fim da guerra tornou-se técnico de efeitos especiais e um exímio maquiador de monstros. Entre os filmes que o consagraram estão: *Deathdream* (1974), *Despertar dos Mortos (Dawn of the Dead, 1978)*, *Sexta-Feira 13 (Friday the 13th, 1980)*, *Dia dos Mortos (Day of the Dead, 1985)* e *O Massacre da Serra Elétrica 2 (The Texas Chainsaw Massacre 2, 1986)*.

<sup>57</sup> Termo inventado por George Romero para fazer referência aos efeitos especiais sanguinolentos que apresentam a crueldade da violência física como, por exemplo, mutilações e degradação do corpo humano. A intenção do gênero *splatter* é provocar a aflição no espectador, para superar apenas o medo ou susto dos filmes de terror. A franquia *Jogos Mortais (Saw, 2004)* tornou-se a maior referência do gênero na década de 2000.

55 milhões pelo mundo (RUSSELL, 2010, p.147), fazendo com que muitos considerassem o *Despertar dos Mortos* como a obra prima do diretor, já que foi um sucesso de crítica.

O estilo *splatter* de retratar a violência e a abordagem sexual explícita, antes vista em *Calafrios*, encontraram vazão para ultrapassar todos os limites da escatologia no cinema italiano dos anos 80. No coração dos “anos de chumbo”<sup>58</sup>, a violência já perdurava pelas ruas desde 1968, principalmente na Itália que sofria uma guerra civil através das ações de entidades terroristas como, por exemplo, a Brigada Vermelha. Ainda em 1979, Lucio Fulci deu início ao ciclo zumbi na Itália, com a realização do razoavelmente bem-sucedido *Zumbi 2 – A Volta dos Mortos* (*Zombi 2*, 1979). A influência de Fulci na mitologia zumbi é imensurável, e uma análise de sua trilogia<sup>59</sup> desenvolveria uma profunda pesquisa sobre estilo por ele inventado. Porém, esta análise não cabe a minha pesquisa. Apesar de seus filmes serem tão importantes quanto os de Romero para a história cinematográfica dos mortos-vivos, as obras do cineasta italiano – e de seus contemporâneos – não acrescentaram novas abordagens de representação da imagem monstruosa do zumbi. O que estas produções trouxeram de inovador foi uma das evoluções do estilo de se fazer cinema de terror. A maioria dos filmes italianos de zumbi do início dos anos 80 focava-se na profanação do corpo como tema principal – através da violência e do sexo explícito. É digna de nota a multiplicidade de filmes lançados neste período, que variavam entre os que ultrapassavam a repugnante violência *splatter*, e os que atropelavam o gênero terror com inúmeras cenas pornográficas. O terror e a pornografia se aproximam, no mínimo, quanto à classificação marginal que sempre receberam, já que compõem os únicos gêneros que acabam sendo proibidos para menores de 18<sup>60</sup>.

---

<sup>58</sup> A expressão “anos de chumbo” designa o período entre 1968 e meados de 1980, em que a Europa Ocidental era palco de violentas guerrilhas urbanas eliciadas pela Guerra Fria e pelas Estratégias de tensão. A Alemanha, França e Itália sofreram pelas disputas entre partidos de extrema esquerda e extrema direita.

<sup>59</sup> *Pavor na Cidade dos Zumbis* (*Paura nella Città dei Morti Viventi*, 1980), *A Casa do Além* (*L’Aldilà*, 1981) e *A Casa dos Mortos-Vivos* (*Quella Villa Accanto AL Cimiterio*, 1981)

<sup>60</sup> As relações entre filmes de terror e sexualidade já foram por mim abordadas em minha pesquisa de iniciação científica: *Filmes de terror e Psicanálise: Um esboço sobre os mecanismos psíquicos subjacentes a espectadores*. (2011).

*Cidade Maldita (Incubo Sulla Città Contaminata, 1980)*, *A Noite do Terror (La Notti Del Terrore, 1980)*, *Vírus (Virus, 1980)*, *Le Notti Erotiche dei Morti Viventi (1980)*, *Porno Holocaust (1980)*, *Orgasmo Esotico (1982)*, *Morbus (1982)* e *Zeder (1983)* são exemplos do exagero oitentista italiano que tinham como principal objetivo incomodar os espectadores e só. Por outro lado, deixavam a desejar em suas narrativas, apresentando sempre uma história sem pé nem cabeça, recheada de anacronismos e furos de enredo. Opção artística<sup>61</sup> ou não, sustentavam a exagerada veneração da imagem erótica, repulsiva e violenta, enquanto incapacitavam qualquer compreensão que pudesse ser almejada pelos espectadores. Todo este ciclo foi muito bem expresso através da grande metáfora de Fulci – a saber, a destruição do globo ocular<sup>62</sup>. Os italianos queriam ferir os olhos do espectador, assim, optavam por destruir o corpo do texto narrativo, em prol de promover o sadismo contra a contemplação visual dos espectadores. Destituídas de enredo, estas produções fraquejavam em suas críticas, fadando-as à marginalidade na indústria cinematográfica. Apesar de terem uma abordagem explícita e tornar óbvio o ataque à forte censura moral do catolicismo italiano, os *splatters*-eróticos não foram levados a sério como *A Noite dos Mortos-Vivos* o havia sido. Enfim, as produções italianas tiveram o seu brilho, mais justificado pela atitude radicalmente artística apresentada nos filmes, do que pelo terror imposto à figura dos zumbis.

Nos Estados Unidos as coisas não andavam muito bem para os mortos-vivos também. Durante os anos 80 a corrida espacial protagonizada pelo EUA e a URSS havia sido revitalizada, atijando a imaginação dos cineastas hollywoodianos sobre a possibilidade de existência de vida fora de nosso planeta. O cinema americano oitentista sofreu uma verdadeira invasão alienígena que se iniciara no final da década de 70 com *Guerras nas Estrelas (Star Wars – A New Hope, 1977)*, *Contatos Imediatos de Terceiro Grau (Close Encounters os the Third Kind, 1977)* e *Alien, o Oitavo Passageiro (Alien, 1979)*. A febre espacial fez com que os zumbis saíssem dos holofotes mais uma vez, pois não havia como concorrer com a avalanche de produções *Sci-fi* e futuristas

---

<sup>61</sup> Lucio Fulci justificava sua falta de coerência narrativa pelo o que ele chamava de “filme absoluto”. Era uma tentativa audaciosa de se valorizar o jogo de imagens, e menosprezar o enredo.

<sup>62</sup> Uma das cenas mais famosa do cinema zumbi está em *Zumbi 2 – A Volta dos Mortos*, quando o olho da estonteante atriz Olga Karlatos é brutalmente perfurado por uma lasca de madeira. A cena remete em todos os sentidos ao olho cortado pela navalha de *O Cão Andaluz (Un chien andalou, 1928)* de Luis Buñuel.

realizadas neste período. Os filmes sobre alienígenas como *Hangar 18* (1980), *Enigma de Outro Mundo* (*The Thing*, 1982), *E.T. – O Extraterrestre* (*E.T.*, 1982), *Starman – O Homem das Estrelas* (*Starman*, 1984), *Duna* (1984), *Inimigo Meu* (*Enemy Mine*, 1985), *Coocoon* (1985), *O Predador* (*Predator*, 1987) e *O Segredo do Abismo* (*The Abyss*, 1989) lotavam as salas de cinema e os futuristas *Blade Runner – O Caçador de Androides* (*Blade Runner*, 1982), *D.A.R.Y.L.* (1985) e as sequências de *Guerra nas Estrelas* consagravam-se como clássicos do cinema, enquanto o *Dia dos Mortos* (*Day of the Dead*, 1985) de Romero vagava na marginalidade hollywoodiana.

Ser o final de sua primeira trilogia zumbi e seguir novos caminhos na temática, não foi o suficiente para fazer o *Dia dos Mortos* ser um sucesso. O filme inicia exatamente como terminara o *Despertar dos Mortos*, com um oceano de zumbis tendo tomado o planeta. Um grupo militar com alguns cientistas encontram abrigo em uma antiga mina, agora transformada em uma casamata. Lá alguns experimentos são realizados com os mortos-vivos em uma desesperada tentativa de “domesticá-los”. Com o avançar do enredo, a horda invade a instalação dizimando todos os presentes. No final do filme os três únicos sobreviventes que conseguiram fugir dos EUA em um helicóptero, encontram refugio em uma paradisíaca ilha no Caribe<sup>63</sup>, onde começarão uma nova civilização. Romero realiza assim uma grande inversão na mitologia zumbi, já que em *Zumbi Branco*, por exemplo, o herói era um norte-americano caucasiano que enfrentava mortos-vivos negros e mestiços. Haiti era o antro da obscuridade e dos zumbis, e os EUA eram perfeitos. *Dia dos Mortos* tem como protagonista um negro<sup>64</sup> que diz ter vindo das Índias Ocidentais, além de localizar a infestação zumbi nos Estados Unidos. Assim, o caribenho negro enfrenta multidões de mortos-vivos brancos, foge para o Caribe, retratado como “paraíso” livre de zumbis.

Mesmo de posse desta metáfora elaborada, os anos 80 não foram tão receptivos com os monstros canibais, no cinema, quanto as duas décadas anteriores o haviam sido. Porém não deixa de parecer uma imensa contradição quando analisamos a quantidade de filmes sobre zumbis produzidos nos EUA na década de 1980. Tinham de tudo, zumbis fantasmas, demônios, enfermeiros, estrelas do rock, veteranos do Vietnã,

---

<sup>63</sup> Em momento algum é realmente afirmado que a ilha onde estão é no Caribe, porém a casamata, em que o filme se passa, localizava-se na Flórida. Assim presumisse que um helicóptero apenas poderia percorrer o caminho até o Caribe, para encontrar uma praia como a apresentada.

<sup>64</sup> Os outros filmes Romero, *A Noite dos Mortos-Vivos*, *Despertar dos Mortos* e *Terra dos Mortos* também contam com negros como protagonistas.

extraterrestres adolescentes e muitos outros. Para citar somente alguns dos mais relevantes absurdos produzidos: *O Alien Morto* (*The Alien Dead*, 1980); *Numa Noite Escura* (*One Dark Night*, 1982); *Bloodsucker from Outer Space* (1984); *The Gore-Met Zombie Chef From Hell* (1986); *Neon Maniacs* (1986); *Redneck Zombies* (1987); *Zombie High – Alunas Muito Especiais* (*Zombie High*, 1987); *A Cidade Fantasma* (*Ghost Town*, 1988); *Na Dimensão dos Mortos* (*Night Life*, 1989). Sem almejar impacto algum, a maioria destes filmes *terrificos*<sup>65</sup> apostavam na credibilidade do tema, ganhada durante os anos, como garantia de retorno financeiro. Desta maneira quanto mais filmes precários e gananciosos eram feitos, mais para a marginalidade do cinema os zumbis novamente eram levados. Confirma Russell:

Durante os anos 1980, mais filmes americanos de zumbi foram produzidos do que em qualquer época da história do gênero. Em termos de qualidade, entretanto, muitas dessas produções arrastavam o já desgastado gênero a níveis ainda mais baixos. Enquanto o ciclo italiano produziu filmes que tiveram sucesso em descobrir lapsos de esplendor entre seus períodos de incompetência técnica e artística, a renascença americana dos filmes de zumbi nos anos 1980 assinalou um retorno aos padrões Poverty Row dos anos 1940 (RUSSELL, 2010, p.178).

Os tempos haviam mudado, e a efervescência revolucionária havia se dissipado. De repente, o imaginário popular não se identificava mais com os horrores de uma grande massa invasora composta por alienados primitivos. Essa imagem na verdade passou a ser ridicularizada. O medo popular voltou-se para os assassinos em série, assim como para o sobrenatural, enquanto os mortos-vivos encenavam aparições macarrônicas. Nos anos 80 os sustos e gritos ficaram por conta de *O Iluminado* (*The Shining*, 1980), *Poltergeist* (1982), *Colheita Maldita* (*Children of The Corn*, 1984), *A Hora do Pesadelo* (*A Nightmare On Elm Street*, 1984), *Hellraiser – Renascido do Inferno* (*Hellraiser*, 1987) e *Brinquedo Assassino* (*Child's Play*, 1988) e as risadas acabaram por ser atributo, por exemplo, de *A Volta dos Mortos-Vivos* (*The Return of The Living Dead*, 1985). Muito gelo seco e meleca o afastaram radicalmente do sombrio *A Noite dos Mortos-Vivos*. Não havia sinal de qualquer reflexão filosófica, apenas piadas por todos os lados, até os zumbis as faziam.

---

<sup>65</sup> Termo da língua portuguesa cunhado pelo diretor Ivan Cardoso. Especifica a proposta cinematográfica de se fazer filmes de terror que fazem rir. Pode ser equiparado ao estilo *Trash*, americano.

Distanciando-se significativamente do gênero de terror, *A Volta dos Mortos-Vivos* conseguiu ser um sucesso e *Dia dos Mortos* não. O *terrir* ainda rendeu duas continuações e popularizou a expressão “cérebro!!!”<sup>66</sup> que tornar-se-ia uma marca registrada do gênero zumbi menos sério. Por mais que transformar os zumbis em comediantes comedores de cérebro estivesse dando certo, nas telas de cinema de todo o mundo podia se escutar os próprios mortos-vivos fazendo seu pedido apelativo - deixando claro o que faltava para elevar seu status mais uma vez – por mais inteligência e profundidade nos enredos, faltava cérebro. Os quinze minutos<sup>67</sup> de fama dos zumbis nos anos 80 ocorreram fora das salas de cinema. Michael Jackson em 1983 exibiu o videoclipe de sua música *Thriller*, em que o próprio cantor transformava-se em zumbi, no canal *MTV (Music Video Television)*. O vídeo tinha sua atmosfera totalmente inspirada nos clássicos de Romero e Fulci, com alguns toques de humor dos oitentistas macarrônicos. Além de inovar o mercado musical com o seu “filme-clipe”, Jackson mostrou que o zumbi tinha potencial para se tornar um monstro popular e dominar outras mídias – e dominaram. Os cadáveres *dançantes* de *Thriller* conquistaram o mundo<sup>68</sup> e eternizaram-se na cultura *pop*.

A década de 1990 começou com duas grandes vertentes que haviam surgido durante todo o percurso dos mortos-vivos desde 1932. A refilmagem de *A Noite dos Mortos-Vivos (The Nigth of The Living Dead, 1990)* e *Fome Animal (Braindead, 1992)* iniciaram os anos 90 fazendo muito barulho. Naturalmente a notícia de que o clássico de 68 iria ser refeito chamou a atenção, ainda mais com as notícias e os pronunciamentos de Romero sobre sua desaprovação para com a produção<sup>69</sup>. A expectativa só aumentou quando a *Columbia Pictures* confirmou que Tom Savini, o mago dos efeitos especiais, iria dirigir o filme, enquanto Romero iria apenas auxiliá-lo no roteiro. “*A Noite*” foi refilmada, em cores e com algumas mudanças no roteiro, que trouxeram novas vertentes para a mitologia zumbi. A grande diferença estava na radical transformação da personagem Barbra. Abandonado a figura apática do filme de 68 e suas heranças de

---

<sup>66</sup> Do original “Brains!!!” Os zumbis de *A Volta dos Mortos-Vivos* se alimentavam de cérebros.

<sup>67</sup> O videoclipe *Thriller* possuía treze minutos e quarenta e três segundos, contando-se os créditos.

<sup>68</sup> No ano de sua primeira exibição *Thriller* era exibido a cada quarenta minutos na *MTV* americana. Em 2006 foi incluído no *Guinnes Book* como o Vídeo de Maior Sucesso.

<sup>69</sup> O diretor afirmou para o *Wall Street Journal* (21/03/1990) que no ponto de vista dele, esta refilmagem estava sendo feita puramente pelo dinheiro.

Madeleine alienada de *Zumbi Branco*, a nova personagem apresenta-se como uma heroína – fórmula que estava funcionando muito bem nas franquias de *Exterminador do Futuro* (*Terminator*, 1984) e *Alien*. O novo filme trocava sua temática “sócio-racial” por uma sociofeminista, mostrando que os homens irão discutir até morrer, enquanto as mulheres mantêm a cabeça no lugar e fazem o que é preciso para sobreviver. *Despertar dos Mortos* e *Dia dos Mortos* já apresentavam sinais desta abordagem feminista, que se tornaria o núcleo temático da refilmagem. O filme foi bem aceito pelos críticos e população, mas o impacto deste filme foi razoavelmente fraco.

Na Nova Zelândia os zumbis caminhavam por outros caminhos, mais parecidos com os oitentistas italianos. O diretor Peter Jackson<sup>70</sup>, que já havia se aventurado no mundo dos cadáveres cambaleantes no final dos anos oitenta com o perturbador *Trash – Náusea Total* (*Bad Taste*, 1987), realizou *Fome Animal* - uma homenagem aos filmes *Trash* dos anos 40 e aos *splatters* dos anos 80. Voltado mais para a comédia do que para o terror, o filme não peca em sua brutalidade e asco. No filme um espécime raríssimo chamado Macaco-Rato da Sumatra transforma suas vítimas em mortos-vivos ao mordê-las. Pode se ver quase de tudo neste filme, padres dominadores de artes-marciais, um jantar em família de zumbis e uma épica cena do protagonista do filme utilizando um cortador de grama para se defender dos infectados. O mais relevante deste filme é a maneira como retrata o feminino em sua oposição e concordância com a contemporânea refilmagem de um ano antes. O clímax desse filme se dá quando a mãe do protagonista transforma-se em um enorme monstro de pus, que tenta “engolir” o filho de volta para seu interior. Durante toda a narrativa, esta mãe apresenta-se como superprotetora e sufocante, mas a cena edípica no final do filme apresenta o feminino como esse poderoso monstro devorador de homens. Assim tanto *Fome Animal* como a refilmagem de “*A Noite*” ressaltavam a força da natureza feminina como superior a dos homens, trazendo sob a roupagem de dois filmes diferentes o mesmo tema.

O novo *A Noite dos Mortos-Vivos* e *Fome Animal* conseguiram algum reconhecimento, mas nada que conseguisse superar o sucesso que os estripadores

---

<sup>70</sup> O diretor ganharia representatividade internacional, sendo reconhecido como um dos maiores diretores do século XXI após produzir a trilogia de *Senhor dos Anéis* (*Lord of The Rings*, 2001). Uma mega produção inspirada no homônimo clássico da literatura do britânico J.R. Tolkien.

faziam nos anos 90. As mega sagas *slashers*<sup>71</sup> iniciadas nos anos 80 atingiram seu auge nos anos 1990, fazendo com que os mortos-vivos fossem praticamente esquecidos pelo *mainstream*. *Hollywood* havia encontrado a fórmula secreta de fazer dinheiro com o terror, pois bastava contratar a atriz mais bonita do momento, juntar ela a um grupo de adolescentes querendo apenas celebrar a juventude com álcool e sexo e esperar até que um assassino em série dê conta deles. Este tipo de terror voltado ao público adolescente preocupava-se mais com o valor agregado pelas bilheterias do que com o impacto causado em seus espectadores, pois para atingir um público maior que incluísse os menores de idade, os estúdios amenizavam drasticamente a violência e profundidade dos filmes. Até Romero foi atingido por este novo movimento do cinema americano, já que, o diretor durante os anos 90 procurava alguma produtora que aceitasse financiar suas novas ideias para novas produções zumbi.

Assim os filmes zumbi que conseguiam ser produzidos, acabavam por receber um orçamento mínimo que limitavam as filmagens e sua relevância. De volta à marginalidade do meio cinematográfico, os mortos-vivos foram esquecidos por *Hollywood*, mas o fato de as grandes produtoras não terem interesse pelo tema não significava que não havia muitos fãs do gênero pelas ruas. O ciclo italiano oitentista e as produções de Romero marcaram uma geração que ainda estava sedenta pelas distopias apocalípticas, corpos mutilados e críticas sociais. Os fãs dos antigos filmes de terror sobre mortos-vivos iriam iniciar o que ficou conhecido como a revolução *SOV*<sup>72</sup> dos anos 90. As produções independentes *SOV* extrapolavam o limite da improvisação, já que os “novos cineastas” literalmente aprendiam a fazer filmes do zero, enquanto as produções aconteciam. Os resultados disso eram filmes *espetacularmente ruins* (RUSSELL, 2010, p.197), mas que chamavam a atenção de pequenas distribuidoras independentes, [...] *que reconheciam que esses filmes ofereciam algo aos fãs de terror hardcore que ninguém mais oferecia* (RUSSELL, 2010, p.197).

---

<sup>71</sup> As sagas *slashers* contemplam todos os filmes de assassinos com tendência a utilizar objetos cortantes que durante os anos noventa ganharam muitas sequencia. Os exemplos são: *Sexta Feira 13* (*Friday the 13th*), *Halloween*, *A Hora do Pesadelo* (*A Nightmare on Elm's Street*), *Brinquedo Assassino* (*Child's Play*), *Pânico* (*Scream*), *Hellraiser*, *O Mestre dos Desejos* (*Wishmaster*) e *O Silêncio dos Inocentes* (*The Silence of the Lambs*).

<sup>72</sup> Abreviação de *Shot-on-video*. Trata-se de uma produção cinematográfica amadora que remonta ao *Poverty Row* dos anos 40, porém com a diferença de não estarem vinculados a nenhuma produtora *Hollywoodiana*. Os primeiros *SOV* eram monografias de estudantes de cinema totalmente influenciados pelos filmes de George Romero e Lucio Fulci. O estilo começou nos anos 90 com filmes de zumbi, mas com o tempo foi ganhando o campo cinematográfico, chegando às grandes produtoras.

A lista de filmes *SOV* produzidos nos anos 90 é extensa<sup>73</sup> e ultrapassa as fronteiras dos EUA, mas por outro lado, a qualidade de tais filmes é discutível. A grande relevância destes filmes foi a transformação que alavancaram na indústria cinematográfica, iniciada com os filmes de terror/zumbi, sendo levada a muitos outros gêneros. Estes filmes ganharam uma visualidade até então desconhecida para o mercado independente, pelo simples fato de fazerem filmes do jeito que os fãs gostavam, ao contrário das produções de orçamento alto que dominaram os anos 90 com uma infinidade de assassinos seriais direcionados ao público adolescente. Discute Russell (2010):

Embora o resultado do trabalho possa não ter sido bom, esses filmes provaram que havia uma alternativa para a hegemonia dominante de Hollywood, bem como uma geração inteira de fãs de terror cujos gostos não estavam satisfeitos (RUSSELL, 2010, p.199).

O melhor exemplo do potencial do mercado *SOV* é o filme *Shatter Dead* (1993). A monografia de conclusão de curso de Scooter McCrae é um filme precário, que exuberava argumento ao contrário das milionárias produções hollywoodianas de terror desta época. O filme de McCrae se passa em um futuro apocalíptico, em que a morte deixou de existir. Desta maneira todos os indivíduos que morrem ficam fadados a continuar pelas ruas vagando sem perspectiva de futuro nenhuma, porém com todas as suas outras faculdades orgânicas em perfeito estado. Constituem assim, uma nova classe social e são tratados como indigentes, ficando à margem da sociedade, enquanto literalmente apodrecem. A presença destes mortos-vivos cava um enorme buraco na economia, já que continuam com uma vida “normal”: comendo, consumindo e sujando. Com uma crítica social extremamente vanguardista, *Shatter Dead* atacou o *mainstream* do gênero de terror trocando roteiros rasos e muita censura, por conflitos da realidade, como por exemplo, a desigualdade econômica e discriminação racial.

Com o mesmo ideal *SOV* de McCrae, Andrew Parkinson produziu duas obras na Inglaterra que acabariam por influenciar diretamente Danny Boyle e o seu *Extermínio*.

---

<sup>73</sup> Por exemplo, *Ghoul School* (1900), *Zombie 90: Extreme Pestilence* (1900), *Zombie Army* (1991), *Trepanator* (1991) *Urban Scumbags Vs. Countryside Zombies* (1992), *Living a Zombie Dream* (1996), *Premutos: O Anjo Caído* (*Premutos: Der Gefallene Engel*, 1997), *Zombie the Resurrection* (1997), *Sex, Chocolate & Zombie Republicans* (1998), *Das Kamabrutale Duell* (1999) e *Mutation* (1999). Podemos ainda destacar as acervias brasileira e argentina nas produções *SOV*: *Praga Zombie* (*Plaga Zombie*, 1997) e *Zombio* (1999).

O precário, mas devastador *Zombie: A Chronicle of Pain* (1998) aborda o tema zumbi com o mesmo teor distópico de Romero, porém opta pela perspectiva dos infectados. Em *Zombie: A Chronicle of Pain*, acompanhamos a estória de Mark, que após ser mordido por um zumbi, lentamente começa a se transformar. Abordando a angústia existencial da personagem o filme nos mostra como Mark começa a se desligar de amigos, familiares e por fim dos vivos, tendo que se alimentar de mendigos e prostitutas. É um drama-zumbi que trata tanto da alienação social quanto de crises de saúde pública como, por exemplo, uma alusão à difusão do HIV. Parkinson voltaria a esta perspectiva nos anos 2000 com o filme *Dead Creatures* (2001). Assim, apresentando-nos os mortos-vivos como párias sociais [...] *esses filmes destacam a preocupação dos anos 1990 com a alienação urbana e a marginalização, [...] e tentam questionar nossa fé no progresso social* (RUSSELL, 2010, p.200). Esta retomada da precariedade da *Poverty Row* somada à distopia de *A Noite dos Mortos-Vivos* e às altas doses de violência dos *Splatters* oitentistas, elevou os filmes de zumbi para outro patamar nos anos 2000, pelas vias de reinado deste monstro em especial – a saber, da marginalidade e expressão popular.

#### 4.2. O apocalipse e a globalização.

No final dos anos 90 os zumbis haviam dominado a população adolescente por todo o mundo. O jogo de videogame *Resident Evil* da empresa *Capcom* já estava rendendo algo em torno de 600 milhões de dólares quando decidiram adaptá-lo para o cinema (RUSSELL, 2010, p. 209). Desenvolvido no Japão por Shinji Mikami<sup>74</sup>, o jogo tinha como roteiro um mundo apocalíptico repleto de zumbis, onde os personagens principais – controlados pelos jogadores – deveriam sobreviver. A franquia de games sozinha faturou mais do que a maioria dos filmes de zumbis juntos, de maneira que chamou a atenção de *Hollywood* para os defuntos canibais mais uma vez. O fato de *Resident Evil* já ser um sucesso mostrou que, ao contrário do que imaginavam os cineastas, o zumbi permanecia um monstro potencialmente assustador e rentável, que estava sendo mal abordado nos cinemas. Este discurso – muito parecido com o do movimento SOV – reverberou por todo mundo até chegar à produtora alemã *Constantin Films* que decidiu por adaptar o jogo para o cinema. Romero foi o primeiro a quem

---

<sup>74</sup> Em entrevistas Mikami assumiu ter sido influenciado por George A. Romero.

recorreram para dirigi-lo, já que o roteirista/diretor havia anteriormente trabalhado na gravação do comercial de lançamento do segundo jogo da série. Em 1995 o diretor entregou sua primeira versão do roteiro que acabou sendo totalmente rejeitado pela produtora. A *Constantin Films* em parceria com a *Capcom* ofereceu para Romero o orçamento de 35 milhões de dólares, porém não contaram com a inexperiência do diretor em produzir *blockbusters* (cf. RUSSELL, 2010, p. 209). George Romero abandonou o projeto, já que todas as suas ideias eram boicotadas pelos censores do estúdio. A *Constantine Films* tinha como objetivo lucrar com o filme, por tanto fazer um filme violento e que fosse censurado para menores de idade seria um suicídio orçamentário.

O diretor Paul W. S. Anderson substituiu Romero e começou as filmagens em 2001. Em 2002 o filme foi lançado, recebendo duras críticas dos fãs da franquia, dos fãs de terror, dos fãs de zumbis, mas por outro lado foi muito bem recebido pelos jovens que estavam tendo o primeiro contato com o monstro canibal. As críticas foram baseadas na desvirtuação da atmosfera do jogo, assim como dos filmes de zumbi em geral. Com a violência reduzida e uma heroína destemida, o filme passa longe do pessimismo de seus predecessores e se torna uma aventura tal qual a da contemporânea *Lara Croft*.<sup>75</sup> Porém é inegável que *Resident Evil* elevou a imagem do zumbi ao nível hollywoodiano, em uma mega produção que acabou desenrolando-se em quatro sequências: *Resident Evil 2: Apocalypse* (*Resident Evil: Apocalypse*, 2004), *Resident Evil 3: Extinção* (*Resident Evil: Extinction*, 2007), *Resident Evil 4: Recomeço* (*Resident Evil: Afterlife*, 2010) e *Resident Evil 5: Retribuição* (*Resident Evil: Retribution*, 2012)<sup>76</sup>. Com a qualidade e o terror dos filmes decaindo sequência após sequência<sup>77</sup>, *Resident Evil* transformou-se em uma franquia movida pelo *frisson* de seus jovens seguidores, abandonando o espírito crítico e obscuro do passado. Para a construção social da imagem do zumbi, entretanto o filme constituiu um marco no cinema, já que após [...]

---

<sup>75</sup> Lara Croft é a protagonista de outro jogo que fizera muito sucesso nos anos 90 e que ganhou uma adaptação para o cinema em 2001 - *Lara Croft: Tomb Raider*. O jogo é uma aventura que relembra o espírito dos filmes de Indiana Jones.

<sup>76</sup> A quinta sequência ainda não havia sido lançada até a realização desta pesquisa, mas já havia sido anunciada para lançamento no Brasil dia 14 de setembro de 2012.

<sup>77</sup> O último filme a ser lançado *Resident Evil 4: Recomeço* é um filme raso, sem sentido algum e com muitas cenas de ação para fazer valer o formato 3D em que fora filmado. Para mim esse filme é totalmente inexpressível para a mitologia zumbi.

*setenta anos às margens do terror, o zumbi finalmente foi arrastado até o mainstream por um filme blockbuster tão desalmado quanto um cadáver ambulante* (RUSSELL, 2010, p. 212).

De fato, semanas após o lançamento do filme as notícias se espalhavam sobre uma refilmagem de *Despertar dos Mortos*, e um novo filme de Romero estava sendo filmado. Ficava claro que os zumbis haviam ganhado o “aval” da grande massa para explorarem qualquer território midiático. Ganharam também o campo publicitário quando a empresa automobilística *Mini Cooper* resolveu apostar nos mortos-vivos para sua nova campanha publicitária<sup>78</sup>. Para a mídia não havia mais dúvida sobre a rentabilidade do zumbi, porém com o sucesso os mortos-vivos perdiam seu espaço no terror e a decepção com *Resident Evil*, parecia ter feito os fãs de zumbis perderem as esperanças. Se o sucesso do monstro não era o suficiente, o que os amargos fãs do gênero queriam?

A virada entre os séculos XX e XXI foi marcada por um fenômeno que profetizou tendências ainda presentes na segunda década do século XXI. Grande parte da população estava atenta aos primeiros segundos do ano de 2000, já que a população mundial temia o assombroso “Bug do Milênio”. Um evento estritamente tecnológico que envolveria toda humanidade em uma crise, devido à dependência já estabelecida de computadores para organizar o mundo. Como era profetizado pelos peritos da informática, caso ocorresse o erro de reconhecimento de datas com quatro dígitos pelos *hardwares* e *softwares*, usinas nucleares derreteriam, aviões cairiam, faltaria água e eletricidade para a população (BBC NEWS, 2000). Resumindo, se esperava o fim do mundo. A maneira como essa notícia se espalhou e adquiriu importância no mundo retratou duas características que ainda persistem na população mundial do século XXI – a saber, a globalização das informações e a fixação no apocalipse.

A chamada Revolução da Tecnologia da Informação é compreendida como um marco histórico do início do século XXI, tão importante quanto foram as Revoluções Industriais nos séculos XVIII e XIX. Esta revolução proporcionou a criação de novos espaços sociais que [...] *penetram o tecido social e transformam o planeta* [em uma] *Aldeia Global* (NICOLACI-DA-COSTA, 2002, p. 193). A rede de conexões entre

---

<sup>78</sup> O comercial pode ser visto em < <http://www.youtube.com/watch?v=eqPhHuETHmU> > último acesso em 25/02/2012.

computadores – WEB ou Internet – inicialmente baseada nas redes de telefonia, já alcançava dimensões globais em 1990, com a criação da “teia mundial” *World Wide Web* (FARAH, 2009, p.59). As evoluções tecnológicas do final do século XX e início do XXI ocorreram em grande velocidade, possibilitando que o alcance destas quase não tivessem limites. Segundo Farah, (2009) em fevereiro de 2001, 4 milhões e 400 mil brasileiros tiveram acesso à internet em suas casas (FARAH, 2009, p.62). Em 2006 esse número subiu para 30 milhões, e segundo o site UOL (2012), em 2011 o número de usuários de internet chegou a 2,1 bilhões de pessoas no mundo, o que daria aproximadamente 30% da população mundial. A globalização tornou-se realidade e a agilidade e facilidade de transmitir informação “uniu” a população mundial.

As transformações balizadas pelas novas tecnologias<sup>79</sup> inevitavelmente provocaram mudanças na sétima arte e por fim na mitologia zumbi. O filme *Bruxa de Blair* (*The Blair Witch Project*, 1999) é o primeiro exemplo de uma série de filmes que se utilizaram da nova WEB como ferramenta essencial para o desenvolvimento e propagação da obra<sup>80</sup>. Essa estratégia de manipulação dos dispositivos informáticos utilizada pelos produtores do *Bruxa de Blair* ficou conhecido como *marketing viral* em uma alusão à rápida propagação de um vírus na população (Marketing Solutions, 2012). Emergente constante nos filmes de zumbi do século XXI, o “vírus” carrega múltiplas significações relacionadas a grandes epidemias que aterrorizam a população mundial. Inegável que a infecção viral como causadora dos zumbis não era nenhuma novidade, principalmente após os anos 80, mas a esmagadora maioria de filmes produzidos no século XXI se apropriam desta premissa. Os filmes mais relevantes sobre zumbi dos anos 2000 foram: *Resident Evil*, *Extermínio*, *Madrugada dos Mortos* (*Dawn of The Dead*, 2004), *Todo Mundo Quase Morto* (*Shaun of The Dead*, 2004), *Terra dos Mortos* (*Land of The Dead*, 2005), *The Zombie Diaries* (2006), *Planeta Terror* (*Planet Terror*, 2007), *Eu Sou a Lenda* (*I Am Legend*, 2007), *Rec* (*[REC]*, 2007), *Diário dos Mortos* (*Diary of The Dead*, 2007) *Quarentena* (*Quarantine*, 2008), *Dead Snow* (2009), *Legião do Mal* (*La Horde*, 2009), *A Ilha dos Mortos* (*Survival of The Dead*, 2009),

---

<sup>79</sup> Computadores, telefonia digital fixa, telefonia celular, internet, microtecnologias, etc.

<sup>80</sup> Um ano antes de o filme ser lançado os produtores colocaram no ar um site sobre os acontecimentos da história. No site fotos, relatórios policiais e outros documentos que não aparecem em momento algum do filme, fazem com que o espectador acredite que os acontecimentos no filme são reais. De fato, após as primeiras exhibições do filme nos EUA o site <<http://www.blairwitch.com/>> teve 200 milhões de acessos, fazendo com que todas as mídias tivessem que divulgar notas sobre o filme para esclarecer as informações. Por essas e outras *Bruxa de Blair* foi um sucesso.

*Zumbilândia* (*Zombieland*, 2010) e *A Epidemia* (*The Crazies*, 2010), e todos assumem a premissa de epidemia como argumento. Mesmo que nem todos estes filmes assumam as causas para a infestação zumbi sendo um “vírus”, todos eles definem os mortos-vivos como pragas, que carregam os males, sejam eles quais forem, no sangue ou saliva. Assim, podemos generalizar que os filmes do século XXI assumem a “zumbificação” como doença, transmitida através do contato com um infectado. A maioria destes filmes apresenta a “praga” como sendo uma criação militar, originalmente produzida para servir como arma biológica.

O surto de Gripe Aviária ocorrido em 2005 e o de Gripe Suína em 2009 não podem ser considerados sozinhos os eliciadores desta “coqueluche” viral que ocorreu no cine-zumbi do século XXI. Mesmo que o vírus *influenza* H1N1 – agente causador de ambas as epidemias – tenha causado uma pandemia, preocupando as agências de saúde em todo o mundo, além de AIDS, tuberculose, dengue e malária provocarem um número inaceitável de mortes, não podem ser apenas estes os motivos para a preponderância do tema nos filmes de zumbi século XXI. Julgo estarem nas profecias sobre o fim do mundo que assolam a mídia e o imaginário popular as razões para esta tendência.

O século XXI se inicia com o “Bug do Milênio” e com sua ameaça iminente ao controle do bem estar populacional oferecido pela civilização tecnológica. A ameaça provou-se nada menos que uma “panzinha” simples de se resolver, porém no ano seguinte um evento, mais que apocalíptico traria de volta a superstição em relação ao desastre global. No fatídico dia 11 de setembro de 2001, as televisões de todo o mundo exibiam as imagens dantescas de dois *Boeings* chocando-se com as torres imensas do *World Trade Center*, símbolo do poder econômico norte-americano. Para além de um ataque terrorista como prenuncio de uma possível grande guerra, este ataque teve um efeito diferente no mundo do que outras guerras e ataques militares/terroristas. Sobre este efeito, diz Leme Filho (2004):

A diferença entre o ataque às Torres Gêmeas de 11 de setembro de 2001 e qualquer outra grande batalha mundial ocorrida séculos antes foi o fato de ter sido filmada. Portanto, a minha geração e as gerações futuras nunca terão o sentimento de indiferença diante das explosões de dois jumbos contra estruturas civis e do desabamento dos edifícios que estavam na terceira posição no ranking de maiores construções mundiais [...] (LEME FILHO, 2004, p.865).

Com o auxílio da já cotidiana tecnologia da informação, as imagens avassaladoras de pessoas se jogando dos prédios em colapso, assim como as das torres desabando com a uma multidão correndo para se salvar, em meio a uma profusão de gritos e choros apavorados, estavam à disposição da população para usufruto deste produto ao bel prazer de quaisquer intenções. Horas após os ataques [...] *uma mensagem anônima que circulou pelos Estados Unidos dizia que Nostradamus previra a destruição com alguns detalhes* (HARRIS, 2001), difundida por *emails*, este argumento “viral” trouxe para o conhecimento de um grande público as profecias de Nostradamus, que culminam no fim da humanidade. Por mais que houvesse críticas a tais interpretações, imediatamente após os ataques, os livros do profeta alquimista estavam no topo das listas de vendas no site *Amazon.com* e desapareceram das prateleiras em quase todas as livrarias norte-americanas (fc. HARRIS, 2001). Portanto, no mínimo, de alguma maneira a queda do *World Trade Center* acabava por ser associado a uma possível crise na humanidade que por fim levaria ao fim dos tempos, sendo por meio de uma grande guerra ou pelas profecias apocalípticas<sup>81</sup>.

Se o militarismo e a religião não fossem o suficiente para prever a dizimação da humanidade dentre pouco tempo, a ciência apresentava já no início do século XXI, dados que com precisão científica apontavam para o apocalipse. Em meados do século XX estudos climáticos apontavam para o aumento da temperatura da atmosfera e dos oceanos, sendo que tal alteração climática inevitavelmente desencadearia na a extinção de inúmeras espécies vegetais e a animais. Uma das grandes causas apontadas no *Quarto Relatório de Avaliação do Painel Intergovernamental Sobre Mudanças Climáticas* estava na emissão exacerbada de CO<sub>2</sub> e outros gases nocivos, quando em excesso na atmosfera terrestre, aumentando a temperatura do planeta (efeito estufa). Um tratado internacional chamado Protocolo de Quioto foi assinado por 179 países (até 2009), visando o compromisso destes com a redução da emissão de gases que agravam o efeito estufa. As notícias sobre o aquecimento global e o Protocolo de Quioto foram acompanhadas pela mídia e assim por consequência por grande parte da população mundial.

O final da primeira década do século XXI ainda exacerbou e difundiu visões apocalípticas sobre o mundo e a humanidade com o retorno de antigas profecias.

---

<sup>81</sup> Além da associação ao evento com Nostradamus, os textos bíblicos, do Corão, do Vedas e diversos outros foram utilizados para profetizar o fim dos tempos.

Associando informações sobre o fim do calendário Maia com previsões astronômicas e pseudociência, foi construída em meados de 2009 a profecia Maia sobre o fim do mundo. Segundo tais revelações em 21 de dezembro de 2012, o calendário Maia finaliza-se, sendo que esta data corresponde ao alinhamento dos planetas do sistema solar, juntamente com a inversão dos polos magnéticos do planeta e etc. De maneira completamente “viral” estas informações dominaram a mídia mundial, principalmente televisiva e a internet, sempre por duas facetas de abordagem – a saber, cômica e trágica. Não poderia ser diferente para a “sociedade do espetáculo” abordar o fim do mundo dentro das grandes duas maneiras de se tratar os temas humanos nas artes cênicas. Não podemos, portanto, tratar destes assuntos com leviandade, pois como afirma Freud (1905), os chistes/piadas [...] *tornam possível a satisfação de um instinto (seja libidinoso ou hostil) face a um obstáculo. Evitam esse obstáculo e assim extraem prazer de uma fonte que o obstáculo tornara inacessível* (FREUD, 1905, p.101). Podemos assumir que o próprio caráter trágico do fim da humanidade seja o obstáculo superado pelo humor neste caso.

Não podemos esquecer que a maioria das civilizações profetizaram o fim do mundo ou da humanidade. Portanto o debate sobre o fim do universo, assim como o seu surgimento, circula por diversas civilizações e períodos históricos, sendo a alçada de qualquer teoria que tente de alguma maneira explicar as causas de fenômenos que inquietam a humanidade. Assim, tento deixar claro que a preocupação com o “fim” atormentou o homem desde os tempos mais remotos da civilização e que este medo ganha nova roupagem no século XXI, além de, em alguns aspectos, já tratar-se de uma realidade. Não acredito ter sanado o apontamento de eventos, ideias e teorias que investem força para a difusão desta “quase certeza” do terceiro milênio, pois os apontamentos para as causas deste medo me parecem extremamente antigas e ao mesmo tempo modernas. Portanto, tento trazer relevância para este tema, que pode parecer supérfluo, provavelmente por seu uso indiscriminado como “modismo”, mas que de certa maneira assombra a humanidade.

O medo do fim dos tempos não passaria despercebido por *Hollywood*, assim, no final do século XX e durante o século XXI como um todo, se pode observar a prolixa exibição da destruição do mundo e da humanidade no cinema. Filmes como *Impacto Profundo* (*Deep Impact*, 1998), *Armageddon* (1998), *Matrix* (1999), *O Núcleo – Missão ao Centro da Terra* (*The Core*, 2001), *A Soma de Todos os Medos* (*The Sum of All*

*Fears*, 2002), *O Dia Depois de Amanhã* (*The Day After Tomorrow*, 2004), *Fim dos Tempos* (*The Happening*, 2008), *WALL-E* (2008), *Presságio* (*Knowing*, 2009), *2012* (2009) e *Melancholia* (*Melancholia*, 2011) são exemplos da rentável fixação do homem do século XXI na destruição em massa. O pessimismo em relação ao destino da humanidade e a fantasia relacionada a um fim único para toda a existência, não são características únicas do novo século, além de não poder se afirmar com veemência que estas se apresentam como um fanatismo exacerbado “nunca visto antes” na história da civilização humana. O que há de realmente novo é que este *frenesi* apocalíptico coincidiu, nos anos 2000, com a ascensão da tecnologia da informação, além de ser apoiado pela ciência positivista – a “voz da razão”.

Ambas as temáticas apontadas como relevantes para compreensão do homem do século XXI – globalização e apocalipse - parecem trabalhar com uma mesma dinâmica, nada estranha à psicanálise, que é a dialética entre vinculação e desvinculação, em outras palavras construção e destruição. Em uma rápida consideração somos levados a imaginar a globalização como uma força construtiva, que tem por natureza unir a humanidade em um mesmo dispositivo de comunicação universal. Com a mesma inocência forjamos uma ideia destruidora sobre o apocalipse, como um fim desastroso e em última instância castrador.<sup>82</sup> Mas para quem escuta tais fenômenos com um “ouvido” afinado com a teoria psicanalítica pode encontrar o estranho no familiar. Os valores podem ser invertidos quando refletimos sobre como se dá o acesso a este tipo de tecnologia e o que estaria latente no desejo, distorcido em medo, da morte da humanidade. Se considerarmos as tecnologias mais eficientes no ímpeto de unificar a população mundial, na atualidade, chegamos a dois dispositivos de informação extremamente difundidos: a internet e a televisão. Porém, para que um sujeito consuma desta unificação oferecida no espaço social/virtual da informação é necessário o sacrifício do espaço social comunitário. Para se beneficiar destas tecnologias demanda-se, mesmo que por alguns segundos, a abdicação de um período de existência com os outros a sua volta. Ao se observar uma família assistindo televisão, por exemplo, pode-se perceber o sacrifício dos vínculos sociais, em prol da informação, ou seja, todos assistem juntos, mas não há relacionamento interpessoal. Está alusão que trago não

---

<sup>82</sup> A dinâmica vinculação *versus* desvinculação esta na essência da segunda tópica freudiana em que o autor propõe a oposição pulsão de vida *versus* pulsão de morte, como dinâmica pulsional do aparelho psíquico.

deixa de ser um estereótipo, mas o que quero reforçar é a ideia de que para se “viver” no mundo virtual é preciso “morrer” no mundo real, mesmo que por um curto período.

Na questão do apocalipse, podemos entendê-la como uma morte em grupo. A ideia de uma morte para toda a espécie humana de uma só vez, provavelmente traz algo de apaziguador para a conflituosa relação que o homem estabelece com a própria morte. Parte do sofrimento perante a própria morte está na desaprovação narcísica de que o mundo continue “sem mim”. De maneira nenhuma pretendo resumir a aflição de ser finito nesta breve reflexão, mas em alguma dimensão da vivência humana de ser mortal, sem dúvidas há este tipo de egoísmo. A fixação das civilizações em estabelecer uma data, ou momento, em que toda a humanidade deixaria de existir junta parece amenizar o efeito desta desaprovação narcísica. O grande sacrifício em massa parece no mínimo, fornecer condições igualitárias a todos os humanos, o que ameniza de alguma maneira, o sentimento de estar a “perder” com a própria morte. O que sobra após o apocalipse é o “nada”, o vazio, que pode ser confortador. Por outro lado, a globalização também oferece a ausência de relação social, além de oferecer o esvaziamento do espaço público. Assim, o vazio surge como importante emergente deste início do século XXI. Este emergente se relaciona intimamente, pelo menos nesta pesquisa, com a questão da união, da massa, pois pela primeira vez na humanidade, novos dispositivos oferecem a possibilidade de integrar um grande número de pessoas em uma velocidade incalculável.

Labor complexo elaborar em palavras estas duas questões. A dificuldade presente no tratamento deste tipo de conflito existencial utiliza-se de outros dispositivos para se expressar. Na Inglaterra o filme *Extermínio*, muito menos pretensioso que seu contemporâneo, *Residente Evil*, expressou nas telas dos cinemas o que é para alguém que vive o século XXI, extremamente difícil de descrever.

#### **4.3. *Extermínio* e a epidemia da violência e do vazio.**

Se *Residente Evil* tinha como objetivo o sucesso financeiro através do público adolescente, seu contemporâneo, *Extermínio* opta por um retorno ao pessimismo e à melancolia distópica de Romero, apesar de também visar o retorno monetário. O diretor Danny Boyle e o roteirista Alex Garland apresentam um apocalipse reflexo das

vivências sociais do século XXI, o que levou o filme a ser um sucesso, sem abandonar a obscura marginalidade do gênero. O aporte crítico social presente no filme foi o responsável pela grande aceitação dos fãs de filmes de zumbi, que imediatamente o elevaram ao patamar de “novo clássico”. Boyle, assim como Romero, evitou afirmar que seu filme era sobre zumbis, substituindo o termo por “infectados”. Assim, o estado de “zumbificação” em *Extermínio*, não passa de uma doença, uma infecção.

Garantindo que não se apresente nenhuma dúvida sobre a origem desta infecção, o filme possui um prólogo, antes dos créditos iniciais, que conta como se inicia a difusão do vírus. O prólogo do filme nos revela que chimpanzés cobaias de laboratório infectadas com o vírus mutante da Hidrofobia/Raiva contaminam alguns ativistas, através de mordida, quando uma delas é solta. Sabemos que a infecção é rápida e passada através do sangue e saliva. Para o espectador, assistir ao prólogo e saber o que causou a infecção, não ameniza o terror, nem deixa o filme menos angustiante, pois saber como tudo começou é uma coisa, saber o que fazer depois que a infecção se espalhou é outra. O prólogo parece estar destacado do filme, já que nada desta primeira cena reverbera no resto do enredo. Caso fosse a intenção do diretor, estas primeiras cenas poderiam ser cortadas sem prejudicar em nada o desenrolar do filme, mas está lá por uma razão. Há neste trecho, uma breve alusão à ilusão humana de controle sobre a natureza. Tanto cientistas quanto ativistas, acreditam estar atuando em prol do benefício humano e dos animais. O cientista manipula vírus e cobaias, acreditando em dispositivos de controle simples, como gaiolas, para evitar que algum acidente aconteça. Já os ativistas decidem por libertar chimpanzés, que já haviam sofrido inúmeras experiências, como se fossem animais perfeitamente saudáveis e inofensivos. Em ambos os casos tratam-se de humanos que menosprezam uma possível reação natural para as suas ações na natureza.

O filme começa de súbito. Cenas de extrema violência começam a ser exibidas. Apesar de espantarem pelo grau de violência – vemos pessoas sendo espancadas em público, civis enfrentando batalhões de choque armados, pessoas em chamas, entre outros – nelas há algo de familiar, como se já tivéssemos visto algo semelhante no jornal televisivo, por exemplo. A câmera se distancia das imagens para podermos identificar que estas estão sendo exibidas em sete televisores e quem está assistindo é

um chimpanzé. O pobre símio está amarrado, sendo obrigado a olhar as telas<sup>83</sup>. É sobrecarregado por imagens, informações e estímulos violentos. Pode-se compreender esta cena como uma metáfora sobre o aprisionamento do homem à mídia. Estas novas tecnologias tornaram a comunicação de informações acessível à grande parte da população mundial, porém este saber pode ser as amarras que prendem o espectador a uma visão de mundo. Para termos acesso a este tipo de informação precisamos estar conectados ao mundo midiático, o que nos impossibilita, momentaneamente, de atuar na realidade. As informações são difundidas em tempo “quase” real, o que produz um *gap* entre a realidade material e a virtual. Para que o homem mantenha-se atualizado sobre as informações, não pode desconectar-se do mundo virtual incessante, por outro lado ao manter-se conectado, pode perder os acontecimentos do mundo material a sua volta. Esta amarração é redobrada, quando o homem informado, na maioria das vezes, percebe que não há nada a se fazer com esta informação, a não ser passá-la adiante. Para o espectador, saber que a causa do apocalipse zumbi em *Extermínio* é uma infecção rábica, não faz diferença nenhuma, pois não passa de uma informação. Supomos que este chimpanzé – espectador - está infectado com Raiva, já que o filme não nos dá essa garantia. Assim o que parece ser uma cobaia, dócil, assistindo cenas violentas, torna-se um infectado latente. Quando os ativistas chegam, descobrimos que de fato a violência está dentro e fora do primata espectador<sup>84</sup>.

Assim, quando Jim acorda no hospital, o fato do espectador saber o que ocorrera 28 dias antes, não deixa a cena menos sinistra. Não é exagero assumir que Jim renasce, pois seu primeiro gesto é um suspiro espontâneo indicando o retorno de um estado vegetativo. O homem está nu na cama do hospital, conectado a máquinas que o mantiveram vivo até então. A personagem representa o homem do século XXI, que de súbito ‘acorda’ e percebe por quanto tempo esteve dormindo, conectado às máquinas.<sup>85</sup>

<sup>86</sup> Esta imagem alude ao *gap* perceptível quando alguém se conecta a um computador ou

---

<sup>83</sup> Uma referência à semelhança entre esta imagem a do tratamento *Ludovico*, oferecido à personagem *Alexander DeLarge* no filme *Laranja Mecânica (A Clockwork Orange, 1971)*. Ambos os casos oferecem uma metáfora sobre a tentativa do homem de mecanizar/controlar a vida. No tratamento *Ludovico* o paciente é obrigado a assistir cenas violentas até que começa a repugná-las.

<sup>84</sup> O jogo de palavras aqui tenta sublinhar a possível metalinguagem que o filme indica, sobre todos sermos primatas amarrados ao sofá.

<sup>85</sup> Também é possível fazer uma analogia entre o chimpanzé do início do filme, amarrado e conectado aos televisores, com Jim que acorda nu, amarrado às máquinas que o mantiveram vivo.

<sup>86</sup> A trilogia *Matrix* aborda esta mesma metáfora do homem amarrado/conectado às máquinas.

a uma televisão e o tempo virtual não corresponde ao tempo material. Assim, horas, dias, meses e anos passam enquanto o homem pós-moderno “dorme” para o mundo material.<sup>87</sup> O tempo passou sem que Jim percebesse e agora o mundo está vazio. O hospital está uma bagunça e o impacto produzido pelo esvaziamento do espaço público é desolador. Não há música de fundo e o espectador é tomado por um silêncio ensurdecedor. Enquanto o personagem caminha pelo hospital e pelas ruas vazias de Londres, uma estranheza invade o espectador. Aparentemente não há corpos e os objetos cotidianos parecem ter sido abandonados às pressas.

Caminhando pelo centro de Londres, Jim vai “catando” do chão coisas que ele identifica como úteis. Primeiro ele pega algumas latas de refrigerante, em seguida ele pega dinheiro que encontrou espalhado pelo chão como se fosse um lixo qualquer. A ação de “catar” o que acha pelo caminho insinua algo de primitivo no protagonista, que em um aspecto geral o deixa em consonância com a imagem apocalíptica desoladora. A suposição de a personagem começar a “evoluir” de um “feto nu” para um nômade “catador”, pode soar forçada, mas torna-se plausível com o desenrolar do filme. Com ele há apenas pombos nas ruas, pois como sugere o jornal que Jim encontrou, houve algum tipo de “êxodo em massa”. Esta é a primeira pista que o personagem tem sobre o que está acontecendo. Por onde passa, encontra indicações do que pode ter acontecido. Notamos que a personagem está montando o quebra-cabeça com estas informações, mesmo que isso não seja expresso.

Procurando respostas, Jim chega a uma igreja e percebe que a instituição apodreceu, pois está infestada de cadáveres. Pela primeira vez o filme nos conta o que aconteceu com os londrinos. O que Jim vê é um amontoado de corpos no chão, uma imagem que lembra cenas de guerra e pesadelos obscuros. O diretor Danny Boyle consegue nesta cena, expressar o que era apenas uma indicação em *A Noite dos Mortos Vivos*. Historicamente a igreja como espaço físico e ideológico é um lugar de salvação para aqueles que necessitam de acolhimento, mas no filme é apresentada como lugar da danação. O que vemos é uma cena infernal e dantesca que entra em contradição com o ideal religioso. Boyle expressa a “falência da autoridade”, frequente nos filmes de

---

<sup>87</sup> André Crespani (2010) afirma que segundo pesquisa do Ibope Nielsen Online, realizada em 2010, o brasileiro passa 66 horas mensais conectado à internet, uma média de 2,2 horas diárias, através de computadores, notebooks, celulares e outros. Ver: <http://wp.clicrbs.com.br/infosfera/2010/02/11/brasil-o-campeao-de-navegacao-na-internet/>

Romero, nesta cena sinistra. O primeiro infectado a atacar Jim é o padre da igreja, ou seja, simbolicamente o pai.<sup>88</sup> O protagonista golpeia o padre na cabeça para mostrar aos espectadores que o mundo como conhecíamos e suas regras deixaram de existir. *Extermínio* extrapola a visão de Romero, mostrando em cenas, que a sociedade morreu, indicando que todas as instituições faliram.

Mesmo as instituições que ainda sobrevivem “às duras penas” durante o filme – família e exército – acabam por sucumbirem à infestação zumbi. Frank, Hannah, Jim e Selena representam o que sobreviveu da instituição família. Viajam de carro, vão às compras no supermercado e fazem piquenique em família. Estes eventos assumem um tom lúdico que parece descolado da realidade trágica em que vivem, indicando que esta “sobra” da instituição familiar é uma ilusão, não passa de uma fantasia. Durante a permanência do grupo em uma região campestre, Frank avista uma família de cavalos correndo livres pelo campo. A cena bucólica passa a sensação de estado onírico e insinua uma identificação entre os quatro sobreviventes e os quatro equídeos. Os cavalos são fortes, selvagens, livres e saudáveis, enquanto os humanos estão fracos, civilizados, condenados e possivelmente infectados. Mas há uma distorção nesta identificação que indica o distanciamento do homem moderno de sua origem biológica. A estadia no campo ainda sugere que inclusive comportamentos naturais como, por exemplo, dormir, não existe mais nos sobreviventes. Jim, Selena e Hannah, apesar de extremamente desgastados, somente pegam no sono ao tomarem *Valium*<sup>89</sup>. Frank, o único que não toma o remédio, aparentemente não dorme.

No campo Jim e Selena conversam sobre um tema importante, mas implícito no filme. Discutem sobre os laços emocionais que constituem um grupo. Antes de encontrar Frank e Hannah, Selena acreditava que tudo o que importava no pós-infecção era sobreviver a qualquer custo – sua posição fica clara quando ela assassina seu único companheiro, Mark, por acreditar que ele estava infectado. Porém, com Jim e os outros ela reflete que talvez os laços familiares e afetivos também sejam tão importantes quanto sobreviver.<sup>90</sup> Os laços se intensificam a ponto de Selena e Jim se relacionarem

---

<sup>88</sup> Jim grita o termo inglês “*father*” que pode possuir tanto significar “pai” quanto “padre”. A própria palavra “*padre*” em italiano significa “pai”.

<sup>89</sup> Diazepam, fármaco utilizado em tratamentos de insônia.

<sup>90</sup> Esta reflexão é muito pertinente para a interpretação psicanalítica dos fenômenos de grupo e será retomada no Capítulo “O zumbi como estranho e como grupo” nesta pesquisa.

amorosamente e Jim chamar Frank de pai. Quando Frank morre, também falece o pai da família e a autoridade desta instituição. O lugar deixado por Frank logo é preenchido pelo Major Henry, mas não como pai afetuoso, e sim como chefe militar. O grupo militar que resistiu na mansão é apenas uma sombra do que representava o exército britânico. São retratados como um bando de “arruaceiros obedientes”, com a sexualidade pulsante. Lembram a milícia exterminadora de zumbis do *A Noite dos Mortos-Vivos*. Demonstrem-se afobados tanto para matar os zumbis, quanto para violentar Hannah e Selena. Alegoricamente o soldado infectado que está acorrentado nos fundos da casa é o que destrói a instituição militar. Quando o violento infectado é solto, ele acaba por assassinar a maioria dos soldados remanescentes. Os soldados perdem o controle do “animal” acorrentado nos fundos e acabam destruídos.

A questão científica, o vazio e a violência são o tripé de o *Extermínio*. Estas três questões se entrelaçam de maneira que ao pensarmos como se articulam no filme, podemos identificar conteúdos emergentes que sinalizam alguns conflitos do homem do século XXI. O vírus como justificativa para o fim do mundo ataca o homem pós-moderno em um ponto delicado – a saber, a razão. A ciência como “coluna vertebral” da sociedade racional não pode falhar, já que cabe a ela sustentar a veracidade da realidade que conhecemos. No filme ela falha duas vezes. A primeira, quando o vírus da Hidrofobia sofre mutação devido a experimentos científicos. A segunda falha ocorre na incapacidade de se controlar ou curar este mal. É um impacto muito forte para o homem moderno perceber que a ciência não tem a capacidade de curá-lo ou protegê-lo. O que está em pauta é o tema conflitante da relação do homem moderno com a ciência, principalmente com a ciência médica.

Boyle e Garland, de maneira ingênua ou não, escreveram que Jim acorda em um hospital. Ele é o homem que foi salvo pela medicina. Quando todos os humanos a sua volta foram laçados pela enfermidade, o jovem estava protegido no “templo da medicina”. Jim está sujeito ao controle sobre a vida, exercida pelo que Foucault (1976) chamou de biopolítica.<sup>91</sup> Sobre a biopolítica, Birman afirma:

A invenção da população, como alvo fundamental da tecnologia política e como novo campo de governabilidade, foi a condição de possibilidade para que se conferisse à medicina a posição estratégica que passou a

---

<sup>91</sup> *A Vontade do Saber* (1976), citado em Birman (2006).

assumir na gestão dos corpos e dos vivos. Em decorrência disso constituiu-se a biopolítica (BIRMAN, 2006, p.270).

Governabilidade esta que parece ser docilmente aceita pela população. O poder das ciências biomédicas é explícito e pode-se dizer que fundamenta, de alguma maneira, quem é o homem contemporâneo. Porém, o que não pode passar despercebido é a vivência ambígua que a população possui com esta ordem de poder. O temor e desejo pelo fim da humanidade apontam, em algumas de suas mais difundidas versões, para a desvalorização e a não credibilidade que tal saber poder adquirir. *Extermínio* aponta para essa direção. Indica que 28 dias após a falha científica, a biopolítica perdeu o controle sobre o social. A ascensão dos infectados como nova “classe” faz com que o nosso ideal higiênico e moral se perca na maior parte da população. O infectado é uma mistura de doente, louco e criminoso que segue seu instinto assassino contra os não infectados, os outros. Esse tipo novo de zumbi é o maior indicativo da falência da ciência, pois vai contra a todo o ideal de ser humano prezado pela biopolítica e triunfa sobre os civilizados. A noção de *cura* que havia substituído o subterfúgio religioso da *salvação* se perde no filme, produzindo uma lacuna vazia sobre qual seria o sentido de viver sem uma orientação embasada no científico.

Toda esta reflexão pode tornar-se contraditória se pensarmos que a ideia de um vírus infeccioso como premissa, já está pautada em uma noção biomédica. De fato a premissa oferecida pelo filme está sedimentada em uma crença científica, mas que se justifica como um aporte realístico do que eliciaria o fim da humanidade como conhecemos. Premissa utilizada no recente *Contágio* (*Contagion* – 2011), filme que conta a progressão e difusão de uma doença pelo mundo. O que podemos supor é que as grandes doenças infectocontagiosas que assolaram a humanidade durante toda sua existência, ainda assombram o imaginário popular como plausíveis e aterrorizantes. O homem moderno acredita que há uma tendência inerente à condição humana de adoecer, além da suposição de que adoecer é ruim e deve ser evitado. Ver o contrário acontecer em um filme, ou seja, a imagem de doentes/infectados subjogando os sadios torna-se tão sinistra quanto a de mortos que se levantam da tumba.

Assim, temos que de princípio, o filme concebe a instituição religiosa como destruída. Em seguida, vamos percebendo a desconstrução da instituição científica e de suas concepções sobre a realidade, até concluirmos que a razão falhou. A instituição

família sucumbe ao desamparo e por fim a instituição militar é destruída pela violência. O que sobra da velha humanidade? Nada. O nada, ou seja, o vazio pode ser considerado o grande responsável pelos momentos mais angustiantes do filme. Além das constantes filmagens panorâmicas de espaços urbanos e campestres vazios, *Extermínio* aponta para uma lacuna vazia que assombra qualquer humano, a saber, a falta de perspectiva de futuro. Tema recorrente e persistente nas grandes teorias conspiratórias sobre o fim do mundo. Se como afirmávamos anteriormente, um fim único para toda humanidade, de alguma maneira, apazigua a angústia para com a morte<sup>92</sup>, Jim sobrevive, quando todos morrem. A estranheza que sentimos enquanto o jovem caminha pelo mundo esvaziado, fica um pouco mais clara quando Jim resolve voltar para casa.

O jovem decide por procurar seus pais e quando os encontra, descobre que ambos se mataram para evitar a infecção. Há um bilhete junto aos corpos, que diz: *Jim, com amor infinito, deixamos você dormindo. Agora estamos dormindo com você. Não acorde.*<sup>93</sup> Este evento indica que parte do angustiante vazio que o espectador sente no filme pode estar relacionada ao medo do desamparo infantil. O bilhete fora escrito em uma foto de Jim criança, insinuando que a personagem é uma criança que fora abandonada. Não é preciso muito esforço para compreender o quão aterrador é esta imagem: acordar durante a infância e de súbito perceber que seus pais, ou parentes se foram. O vazio do filme está relacionado ao desamparo. Este sentimento ruim - o desamparo - está intimamente articulado com a ausência do outro. Discutindo o desamparo como um processo presente na globalização, Broide (2009) afirma:

As situações geradas pelas necessidades de alimentação e cuidado, expressam-se como quantidades internas no bebê (fome, dor etc.), que somente podem ser resolvidas por ação específica do outro, realizada ao atendimento da necessidade. Isso propicia alívio e, momentaneamente, resolve o desvalimento ou desamparo infantil e inicia e estrutura a história do sujeito (BROIDE, 2009, p.52).

A ausência do outro, afeta o espectador quando o filme apresenta a queda das grandes instituições humanas – religião, ciência, família e exército. O desamparo

---

<sup>92</sup> Ver páginas 66.

<sup>93</sup> Podemos presumir que ao escrever este bilhete os pais de Jim esperavam que ele acordasse e tal presunção apontaria para certa ambivalência dos sentimentos destes pais para com o filho. Se realmente desejassem que ele não acordasse, estavam desejando que ele morresse. Por outro lado, se esperassem que ele lesse o bilhete, desejavam que ele vivesse a infecção. Talvez este raciocínio aponte para verdadeira estranheza da cena, que não parece estar relacionada diretamente com os zumbis.

infantil que Jim vivência frente aos corpos putrefatos de seus pais, acaba por ser ampliado em desamparo frente à falta de esperança, cura, cuidado, amor, proteção, respostas e sentido. Jim encontra-se em mundo que o impossibilita de aplacar o *mal-estar*, postulado por Freud. Ao menor sinal de apaziguamento da angústia, a realidade retorna e rompe a satisfação de qualquer desejo das personagens. Até quando se trata de evitar um desprazer (dor de cabeça), Jim é privado de tomar um remédio, sendo obrigado a correr para se salvar, ao invés de aliviar sua dor. Broide (2009) articula a vivência de satisfação e desamparo infantil com a política neoliberal do capitalismo e a globalização. O desamparo deixa de ser motor para o encontro com o outro e se torna aniquilação do outro, prossegue o autor:

Assim, a radicalização da competitividade empurra o sujeito ao desamparo que não é mais motor do encontro com o outro, para mudança do mundo individual e do entorno social e gerar frustração e dor. Ao contrário, a sobrevivência, diante do desamparo vivido por modelo competitivo é aniquilação do outro. É possibilidade real de ser aniquilado que move o sistema (BROIDE, 2009, p.53 - 54).

Desta maneira, a cada vez que o espectador assiste a alguma cena pacífica, ou a um momento de felicidade e satisfação das personagens, espera por algo horrível em sequência. O vazio se torna extremamente ameaçador e apaziguante ao mesmo tempo. A relação “infectado - não infectado” exemplifica a dinâmica de “desamparo-aniquilação” de maneira tão clara que vulgariza a metáfora. A violência – aniquilação do outro - surge no filme como vínculo afetivo entre a raça humana, seja ela infectada ou não. *Extermínio* é um filme sobre a violência disfarçada de infecção. O prólogo é um presságio, pois o que vemos no desenrolar do enredo é que na realidade estes zumbis infectados não são como os de Romero, já que não se alimentam da carne humana. O que alimenta estes monstros é a violência. Infectados pelo vírus da Raiva – e não há ingenuidade quanto ao nome da doença – os contaminados são transformados em animais agressivos, cujo único objetivo é rasgar, morder, destruir, atacar e matar. Há inclusive indícios da existência de certa consciência destes zumbis, por exemplo, quando Jim mata a criança infectada no posto de gasolina, ela grita “eu te odeio”, dando a entender que diferentemente dos mortos-vivos, os infectados pensam, mas seu pensamento está tomado pelo ódio. Quem morreu foi o “homem civilizado” dentro destas pessoas. Esta justificativa para a distorção da existência humana torna-se crível, quando concluimos que a violência já faz parte do cotidiano do homem do século XXI.

Boyle não perde esta crítica, mas a deixa muito clara no subenredo, pois não há diferença alguma entre a selvageria dos infectados, a de Jim ao final do filme e a das cenas estranhamente familiares de violência no prólogo.

Trata-se da violência que pode ser encontrada nas ruas no dia a dia. Quando o pneu do táxi de Frank fura, os personagens estão na rua, expostos e é neste momento que a violência os ataca. Uma horda de infectados corre desvairadamente em direção a eles. Quando conseguem escapar, os zumbis desistem da perseguição, indicando que a violência encontra-se apenas nas ruas e com objetivo fixo – destruição dos não infectados. Há indícios de que os infectados apenas odeiem os não infectados. Selena e Mark já acostumados com a selvageria do cotidiano, salvam Jim, explodindo um posto de gasolina. Sabendo jogar o jogo da rua, utilizam da violência para sobreviver nela. A vida nas ruas é sempre primitiva, matar ou morrer, pois [...] *é possível dizer que a instituição rua é regressiva. Nesse espaço, não há nenhum controle para violência, e na maior parte das vezes, é impossível sair dessa situação* (BROIDE, 2009, p.56). Broide (2009) identifica a rua como instituição das populações marginalizadas, lugar da ausência da autoridade, espaço para que a violência aflore. O filme insinua que o surto de Raiva, pode ser uma espécie de “vingança” da marginalidade contra as instituições de poder que hierarquizam o social, já que vemos os infectados derrubarem a igreja, o exército, a família e uma mansão.

Os infectados são apresentados como bárbaros em uma oposição à civilização. A metáfora nos faz refletir se a contaminação viral provoca a violência ou se a violência é inerente ao homem, sendo que os contaminados perdem o controle sobre ela. Há mais indícios da segunda suposição em *Extermínio*. O prólogo nos oferece alguns sinais neste sentido, mas é o final que nos aponta para a concepção de que o homem é violento por natureza. Após perder todos os seus aportes institucionais, Jim sucumbe ao desamparo. Ao conseguir fugir de seu fuzilamento, o jovem ultrapassa a fronteira entre a barbárie e a civilização<sup>94</sup>. Do outro lado, o protagonista assume sua essência primitiva e ao lado dos infectados extermina os soldados da mansão. O comportamento de Jim se assemelha em todos os sentidos ao dos zumbis, de maneira que enquanto o jovem assassinava um dos soldados, batendo a cabeça do homem contra a parede, Selena o confunde com um infectado. Jim não está acima de emoções tão primitivas, [...] *sua*

---

<sup>94</sup> Para escapar, Jim literalmente pula os muros que protegiam a base militar.

*própria regressão à selvageria no tenso clímax sugere que o vírus de alguma forma já faz parte de nós* (RUSSELL, 2010, p.216). O filme nos garante que há algo brutal dentro deste personagem que o faz sobreviver, além provocar a reflexão sobre a existência da violência como constitutiva da humanidade.

O filme fecha um ciclo na mitologia zumbi, retornando às origens caribenhas do monstro, possivelmente de maneira acidental – latente, em vários aspectos. O aspecto mais expressivo seria justamente o retorno à segregação explícita e violenta da população. As brutalidades narradas sobre a colonização haitiana<sup>95</sup> regressam atualizadas para o século XXI em *Extermínio*. O que prevalece é a segmentação social entre civilizados e bárbaros, primitivo e moderno, evoluído e degenerado, etc. A ideia de que os haitianos eram um povo primitivo, selvagem e bárbaro estava no subtexto do filme *Zumbi Branco*, em *Extermínio*, os infectados são retratados sem rodeios como doentes, marginais e loucos, além de primitivos, selvagens e bárbaros. O que muda entre o filme de 1932 e o de 2002 é a noção de civilizado. Em *Zumbi Branco*, o homem moderno era o americano, representado por Neil e Dr. Bruner, homens brancos, racionais e civilizados vivendo em um ambiente nocivo e selvagem. Em *Extermínio*, Jim sucumbe à ‘insanidade’ e utiliza-se da barbárie para sobreviver. Os limites entre civilizado e bárbaro são apresentados como tênues e difíceis de “diagnosticar”<sup>96</sup>.

O filme deixa claro que Jim, Selena e Hannah sobrevivem por terem preservado alguma civilidade. Os laços afetivos amorosos parecem ser o que os mantém unidos, mas o filme não deixa claro se estes laços são o que constitui um homem civilizado. É digno de nota que os sobreviventes em *Extermínio* são uma mulher, uma criança e um homem que sucumbiu à barbárie – um louco em outras palavras. A mulher, a criança e louco são figuras clássicas da barbárie para o homem moderno e pós-moderno. Poderiam ser considerados opostos ao homem racional, pois [...] *todos teriam uma impulsividade desmesurada e pequeno controle racional sobre os afetos, de forma a estarem bem mais próximos do registro da natureza que do registro da cultura* (BIRMAN, 2006, p.84)<sup>97</sup>. Assim, observamos que Jim é o homem civilizado que opta

---

<sup>95</sup> Ver páginas 17 a 23.

<sup>96</sup> Posição assumida também pela psicanálise quanto às psicopatologias.

<sup>97</sup> Esta reflexão é de suma importância para compreensão do conteúdo latente do mito zumbi e será trabalhado novamente no próximo capítulo.

pela selvageria, Selena é a mulher que havia decidido não envolver-se afetivamente com mais ninguém e Hannah é a criança que se dopa, para não sentir a barbárie à sua volta. Esta talvez seja a crítica mais explícita do filme, que aponta para uma ponderação racional entre o controle e o descontrole. Os três sobreviventes representam os considerados primitivos da civilização, porém conseguem de alguma maneira, controlar sua “primitividade”.

A questão racial é muito sutil no enredo. O ataque mais claro às críticas raciais talvez esteja na própria marginalização dos infectados, porém não há de fato uma segregação racial, na maneira como são apresentados. Selena é negra, mas o filme não toca neste aspecto em momento algum, de maneira que a diferenciação racial através da cor não é um tema manifesto. A convivência e igualdade entre negros e brancos é tratada com naturalidade e sem nenhum peso crítico, como havia em *Zumbi Branco* e *A Noite dos Mortos-Vivos*. Mas o que poderia parecer ao espectador uma superação dos preconceitos raciais no século XXI, que poderia ser apontado na análise do filme como uma radical diferenciação entre os anos 30, 60 e 2000, não é verdadeira. Tal qual um *ato falho*, ou seja, em um lapso de desatenção consciente, aparece no filme um fantasma racial histórico que pode passar despercebido por qualquer espectador desatento.

A naturalidade com que os negros e brancos são tratados como iguais no filme faz com que esqueçamos o simples fato de o único zumbi que aparece agrilhado no filme é um negro. O soldado Mailer, infectado aparece acorrentado pela garganta, assim como os zumbis haitianos em *Zumbi Branco*. O espectador aceita a justificativa de seu cárcere pelo fato de o homem estar infectado, mas não podemos deixar de achar intrigante o perfil racial escolhido para ser acorrentado nos fundos de uma mansão colonial. Caso o filme fosse um sonho de um paciente apresentado ao seu analista, caberia a este identificar este tal soldado Mailer como uma imagem significativa para a interpretação do sonho. *Deslocado* como se não tivesse tanta importância sua cor e *condensado* com a figura do militar, infectado e louco, a imagem do escravo, negro agrilhado está transfigurada. O major adiciona ingredientes ainda mais interessantes para nossa interpretação quando afirma já saber que os infectados nunca poderão “fazer pães”, “cultivar plantações” ou “cuidar de animais”. A provocação torna-se intrigante, pois a associação destas atividades pretendidas ao fato de o negro estar agrilhado sugere que o plano do major era de escravizar os infectados.

A maioria das críticas apontadas pelo filme está disfarçada ou óbvia demais, o que deixa o filme ambíguo transformando-o em fonte de várias interpretações. Boyle realizou inclusive um final alternativo, menos otimista para o filme, dando margem a duas interpretações diferentes, no mínimo. *Extermínio*, segundo Russell (2010), alcançou um *sucesso sem precedentes*. O efeito provocado por este filme no gênero foi tão forte que sua abordagem eliciou novas discussões sobre a temática “zumbi”, que são referências para qualquer um que tente arriscar a fazer alguma obra sobre mortos-vivos. O filme influenciou a maioria das produções zumbi realizadas a partir de 2002. Além de filmes como *REC* (2007) e *Zumbilândia (Zombieland, 2010)*, semelhanças e inspirações podem ser observadas em quadrinhos como *The Walking Dead* (2003)<sup>98</sup>, em games como *Left 4 Dead* (2008)<sup>99</sup>, em livros como *Apocalypse Zumbi: Os Primeiros Anos* (2011)<sup>100</sup>, entre outros. Nos anos que se seguiram a 2002, a temática zumbi ganhou cada vez mais mercado. Inúmeras obras começaram a ser produzidas, com qualidade variável, porém até a presente data de produção deste texto, nenhum filme surgiu que abalasse o patamar de representante significativo da temática “zumbi” do século XXI, que *Extermínio* atingiu.

---

<sup>98</sup> Quadrinho americano de publicação semanal, escrito por Robert Kirkman e desenhado por Tony Moore. Atualmente há uma série televisiva homônima, baseada no quadrinho, exibida na emissora AMC. O personagem principal do enredo acorda meses depois da contaminação zumbi em um hospital, pois estava em coma.

<sup>99</sup> Jogo de PC e Xbox 360, produzido pela corporação Valve. Diferentemente do jogo *Resident Evil*, neste jogo os “infectados” são violentas criaturas além de exímias corredoras, destroçam suas vítimas à socos e arranhões.

<sup>100</sup> Primeiro livro de ficção sobre zumbis escrito no Brasil. O autor Alexandre Callari revelou em entrevista ao site Pipoca e Nanquim <<http://pipocaenanquim.com.br/>>, ter se inspirado no filme *Extermínio* para escrever sua obra. O livro tem várias referências às cenas do filme, por exemplo, a fisionomia dos “infectados”.

## 5. Análise: O zumbi como estranho e como grupo.

Os capítulos anteriores deixaram em suspenso sobre o que a psicanálise poderia dizer do sintoma social “zumbis”, que se expressa por meio de filmes há oitenta anos. A discussão psicanalítica sobre o objeto de estudo desta pesquisa teve que ser adiada, já que por motivos de rigor analítico, o que chamo de “imagem do zumbi” precisava ser apresentado para o leitor em seus pormenores, revelando exatamente o que escapava – o que faltava, por assim dizer. Imagino o quanto seria inconveniente, se apenas as análises dos filmes *Zumbi Branco*, *A Noite dos Mortos Vivos* e *Extermínio* fossem apresentadas “a seco”, e somente a partir delas, supusesse que havia oferecido ao leitor a constatação de que há um discurso recorrente e subjacente aos filmes de zumbi. Espero que a breve apresentação do percurso percorrido pela imagem do “morto-vivo”, do Haiti para o mundo, impressione o leitor, pois estes monstros putrefatos assumem roupagens particularmente perturbadoras, que discursam sobre a condição humana. O que escapa ao espectador tornar-se-á o discurso a ser interpretado pelo viés psicanalítico - a insistência do “zumbi” em nos “dizer” algo durante tanto anos.

Apesar das muitas transformações que a metáfora zumbi sofreu durante os anos, alguns temas<sup>101</sup> permaneceram quase intactos. Um destes temas trata a caracterização do zumbi como multidão, sendo que desde sua origem no Caribe até às abordagens realizadas nas atuais obras, o zumbi é sempre uma massa<sup>102</sup>. O que se pode afirmar é que uma das mais fortes características deste monstro é a aterrorizante invencibilidade da massa. Tanto os escravos haitianos, quanto os psicopatas americanos e os doentes marginais representam a fantasia ameaçadora da revolta popular. Freud em *Totem e Tabu* (1913[1912-13]) indica que as relações vividas entre indivíduo e grupo, carregam conflitos que podem ser considerados universais, devido à sua origem primitiva. O social se apresenta para o bebê através das figuras parentais, já que estes são os primeiros representantes do mundo objetal. Desde muito cedo, durante a constituição psíquica, as crianças precisam “aprender” a dura tarefa do adiamento da satisfação

---

<sup>101</sup> Estes temas serão apresentados de maneira difusa no capítulo, mas para que o leitor possa facilmente detectá-los, os sublinho aqui: o zumbi como massa; violador de tabus; alegoria para pulsões de vida e morte; e representante da marginalidade.

<sup>102</sup> *Zombie: A Chronicle of Pain* e o recente livro *Sangue Quente (Warm Bodies, 2010)* podem ser considerados exceções, em que tema zumbi é tratado em sua individualidade. Porém, não tiveram influência ou relevância alguma ao gênero.

pulsional, para se beneficiar da proteção e aceitação grupal. As reverberações psíquicas destes eventos foram desenhadas por Freud em sua primeira teoria pulsional, quando o autor contrapôs as pulsões sexuais e pulsões egóicas, como investimentos libidinais opostos, que estariam a todo o momento “duelando” no aparelho psíquico do indivíduo.

As pulsões sexuais<sup>103</sup> investem energia psíquica – libido – nos objetos externos, visando à sensação corporal de satisfação, através da descarga da libido. Esta pulsão surge [...] *de um estado de excitação do corpo, [e] sua finalidade é a remoção desta excitação* (FREUD, 1933 [1932], p.99). Já as pulsões egóicas abarcam tudo o que tenha [...] *relação com autopreservação, afirmação e engrandecimento do indivíduo* (FREUD, 1933 [1932], p.98), nelas o investimento libidinal está voltado para o próprio organismo, visando sua preservação. Durante o complexo de Édipo, a criança entra no dilema de se manter como objeto de satisfação da mãe – *o falo* – e arriscar-se à ameaça de castração oferecida por terceiros, ou aceitar a castração, lhe sendo concedido o direito de substituir seu objeto de satisfação “mãe”, por outro socialmente aceito. A dissolução do complexo edípico apresenta uma alternativa para este dilema pulsional. O grupo aceita o novo indivíduo e o oferece todos os benefícios de estar “dentro”, somente se, o mesmo optar por abdicar de seus desejos pulsantes primitivos e incestuosos. Desta maneira, o indivíduo deve recalcar suas pulsões inaceitáveis, podendo apenas realizá-las parcialmente, de maneiras sublimadas, que sejam aceitas pela maioria. O grupo como única alternativa para a sobrevivência do indivíduo é autoritário e restringe a vida pulsional daquele que o integra. Desta maneira, quem ameaça o indivíduo é o próprio grupo, pois é o social quem demanda a abdicção dos desejos individuais. A lei totêmica só é poderosa e ameaçadora após o parricídio grupal. No totem vive, para além do fantasma do pai, o fantasma grupal, representando a culpa e o medo da massa que massacra. Esta substituição da figura paterna para a figura da massa é de alguma maneira transposta no aparelho psíquico, quando o jovem deixa de ter o pai como principal referencial de castração e identificação, passando a obedecer e amar figuras e grupos sociais.

Em *Psicologia de Grupo e A Análise do Ego* (1921), Freud descreve outra visão do processo grupal, que apesar de não necessariamente fazer oposição às proposições de

---

<sup>103</sup> Nos textos utilizados a palavra *trieb* fora traduzida como “instinto”, porém o termo português, mais aceito para sua tradução é “pulsão”, sendo que “instinto” é apenas usado na tradução do termo alemão *instinkt*.

*Totem e Tabu*, traz novas reflexões que ampliam a compreensão de como se constituem os grupos. O autor explica que se por um lado a massa funciona como entidade castradora que exige o recalque das pulsões como “requisito básico” para o ingresso, por outro lado o grupo aparece como uma entidade impulsiva, em que os desejos do mesmo tornam-se imperiosos. Isto faz com que uma pessoa quando integra uma multidão não consegue [...] *tolerar qualquer demora entre seu desejo e a realização do que deseja. Tem um sentimento de onipotência: para um indivíduo num grupo a noção de impossibilidade desaparece* (FREUD, 1921, p.88). Para se constituir como grupo, os potenciais integrantes devem ter *inclinações emocionais semelhantes*<sup>104</sup>, que acabam sendo eleitas como *sentimentos do grupo*<sup>105</sup>, sempre muito simples e exagerados e que não conhecem a incerteza e a dúvida – funções conscientes da psique. Segundo o autor, o grupo proporcionaria o desaparecimento da *personalidade consciente*<sup>106</sup> do indivíduo, substituída pela predominância da *personalidade inconsciente*<sup>107</sup> do coletivo, ou seja, ele (indivíduo) deixaria de ser ele mesmo, passando a fazer parte de uma massa inconsciente pulsante e poderosa (cf. FREUD, 1921, p.87). O desejo do grupo diferencia-se do desejo de cada indivíduo que o compõe, pois é um desejo partilhado, ou seja, tem de ser o desejo de todos. Freud ainda afirma que se um grupo se constitui é porque seus integrantes partilham de um desejo mútuo, o que nos leva para a afirmação de Freud sobre como o indivíduo age no grupo:

Sua submissão à emoção torna-se extraordinariamente intensificada, enquanto que sua capacidade intelectual é acentuadamente reduzida, com ambos os processos evidentemente dirigindo-se para uma aproximação com os outros indivíduos do grupo; e esse resultado só pode ser alcançado pela remoção daquelas inibições às pulsões que são peculiares a cada indivíduo, e pela resignação deste àquelas expressões de inclinações que são especialmente suas (FREUD, 1921, p.99).

A resignação dos desejos específicos do indivíduo, associada à remoção das inibições elementares do aparelho psíquico, liberam para vivência grupal um sujeito desinibido para com os desejos primitivos. Resumindo, no grupo o indivíduo encontra

---

<sup>104</sup> FREUD, 1921, p.95

<sup>105</sup> FREUD, 1921, p.88

<sup>106</sup> FREUD, 1921, p.87

<sup>107</sup> Ibid.

um espaço para vivenciar suas pulsões mais primitivas e descabidas, tendo que abdicar de seus desejos mais elaborados e suas inibições contra as pulsões primitivas. A nova abordagem ao fenômeno grupal realizada por Freud está pautada na segunda teoria pulsional, apresentada no texto *Além do Princípio do Prazer* (1920), que desenha a dinâmica pulsional do aparelho psíquico contrapondo a pulsão de vida com a pulsão de morte. Sendo assim, os conflitos vividos entre indivíduo e grupo estariam pautados nas tendências *construtoras*<sup>108</sup> e *destruidoras*<sup>109</sup> do aparelho psíquico. Estas pulsões são apontadas por Freud como presentes em microrganismos unicelulares bastante primitivos como protozoários, por exemplo, indicando que estas tendências - os impulsos de ligação e desligamento - dos organismos vivos são primitivas (FREUD, 1920, p.55).

A horda zumbi representa o medo do grupo. Medo desta força ao mesmo tempo destruidora e infalível. É o grupo que quanto mais se enfrenta, mais potente fica. É uma força de humanos imortais. Interessante pensar neste mito em seu contexto haitiano, onde os massacres eram recorrentes. Desta maneira a lenda zumbi surge como consolo para a população escrava, no sentido de que todo sofrimento, toda humilhação, toda dor e toda morte deixariam o povo escravo mais forte<sup>110</sup>. Característica que se manteve e que pode identificada em qualquer representação de “horda zumbi”. Nos três filmes analisados, o grupo de mortos-vivos é sempre poderoso em relação aos indefesos humanos. Um paralelo pode ser traçado entre a invencibilidade da horda de cadáveres com o monstro mitológico, Hidra de Lerna, analisado por Freud em *A Aquisição e O Controle do Fogo* (1932 [1931]). A Hidra tinha a característica de ser invencível, pois cada vez que o herói – Hércules, no caso - lhe cortava uma cabeça, duas outras cresciam no lugar. O [...] *fenômeno do crescimento renovado, do ressurgimento após tentada sua destruição [...]* (FREUD, 1932 [1931], p.187), pode ser interpretado como o *falo* que consegue reerguer-se após sua aparente “falência”. Assim, a destruição do monstro significaria sua castração, que somente ocorre quando Hércules incendeia o monstro, queimando assim todas as cabeças.

---

<sup>108</sup> FREUD, 1920, p.60

<sup>109</sup> Ibid.

<sup>110</sup> Há uma bela parábola japonesa sobre o plantio do trigo que segue nessa linha. Para que a plantação de trigo nasça forte e perpetue é preciso recorrentemente amassar a planta de maneira que ao se restabelecer a planta cresce mais forte.

A associação é inevitável, já que Ben, o herói de *A Noite dos Mortos-Vivos*, descobre que a única coisa que derrota os cadáveres canibais é o fogo. Uma das possíveis interpretações que se pode fazer é a de que Ben representa o herói da razão, aquele que controla o fogo, senhor da razão<sup>111</sup>, tal qual Prometeu no mito grego. Porém Freud nos instiga a pensar no *inverso*<sup>112</sup>, na *transformação do contrário*<sup>113</sup>, assim como o fazemos ao interpretar um sonho. Para tanto, pensaríamos na horda zumbi como o próprio fogo, e Ben aquele que o apaga com urina. Segundo Freud, para preservar o fogo, o homem ancestral teve que conter o desejo de apagá-lo com urina (cf. FREUD, 1932 [1931], p.183). Desta maneira, o autor associa a figura do fogo com a da Hidra de Lerna e apresenta a ideia de que as pulsões primitivas seriam este *fogo devorador*, nunca acessível ao homem, pois este deve controlar-se para não ser tomado em um “incêndio”. As cabeças da serpente mítica seriam as línguas do fogo, que também poderiam ser identificadas pelos incessantes braços “zumbis”, que tentam invadir a casa em *A Noite dos Mortos-Vivos*<sup>114</sup>. Em *Extermínio*, quando o grupo de sobreviventes chega a Manchester, encontram a cidade em chamas. Não temos certeza de como isso aconteceu, mas o filme sugere que por onde passam, os infectados queimam e assolam tudo a sua volta, como uma praga. A massa morta-viva representa esta força avassaladora das multidões, que engolem os indivíduos, consumindo-os e tornando-se cada vez maior. O estranhamento provocado no indivíduo quando se defronta com a massa é analisado por Freud, que diz:

Um grupo impressiona um indivíduo como sendo um poder ilimitado e um perigo insuperável. Momentaneamente, ele substitui toda a sociedade humana, que é a detentora da autoridade, cujos castigos o indivíduo teme e em cujo benefício se submeteu a tantas inibições. É-lhe claramente perigoso colocar-se em oposição a ele, e será mais seguro seguir o exemplo dos que o cercam, e talvez ‘caçar com a matilha’. Em obediência à nova autoridade, pode colocar sua antiga ‘consciência’ fora de ação e entregar-se à atração do prazer aumentado, que é certamente obtido com o afastamento das inibições (FREUD, 1921, p.95).

---

<sup>111</sup> Ver página 42.

<sup>112</sup> FREUD, 1932[1931], p.184

<sup>113</sup> Ibid.

<sup>114</sup> O exército Bizantino utilizava-se na guerra de uma mistura viscosa inflamável para atacar os inimigos. O interessante é que as chamas dessa mistura tinham a propriedade de ser alimentadas por água. Desta maneira, quando o inimigo tentava apagar o fogo, na realidade o estava alimentando e aumentando o incêndio. Esta mistura é conhecida como *Fogo Grego*.

Assim, o “apagamento” da *personalidade consciente* ocorre devido ao sentimento de potência – no mínimo numérica - que há no grupo. Porém, Freud aponta mais dois fatores que alienam o sujeito de sua individualidade para atuar como autômato no grupo – a saber, o *Contágio* e a *Hipnose*<sup>115</sup>. Se *A Noite dos Mortos-Vivos* é o filme que apresenta a massa zumbi como força invencível, *Extermínio* fala sobre a contaminação e *Zumbi Branco* sobre o feiticeiro vodu que hipnotiza cadáveres. A Hipnose e o Contágio podem ser considerados resultantes do fenômeno da *Sugestão* – imposição da vontade de um agente externo sobre alguém. A influência da sugestão pode ser exercida por um líder, mas também por cada indivíduo sobre outro indivíduo, a este processo Freud dá o nome de *Sugestão Mútua*<sup>116</sup>.

Legendre em *Zumbi Branco* representa o mestre que influencia, através de feitiços/hipnose os seus seguidores. A hipnose e a sugestão são temas de extrema familiaridade para psicanálise, pois nos primórdios da criação da técnica psicanalítica, Freud utilizava da hipnose como metodologia de tratamento para seus pacientes. Sobre esta técnica o que precisamos saber para nosso estudo é apenas que [...] *a hipnose encobre a resistência, deixando livre e acessível um determinado setor psíquico [...]* (FREUD, 1910 [1909], p.41), a saber, o inconsciente. A hipnose teria como característica, fornecer livre acesso para as vias inconscientes do aparelho psíquico, em outras palavras, o homem hipnotizado poderia atuar ou discursar sobre conteúdos primitivos e inconscientes de seu aparelho psíquico. Mas o que vemos em *Zumbi Branco* é outra faceta do hipnotismo, em que o hipnotizado realiza os desejos mais obscuros de seu mestre através da *sugestão*. Freud relaciona o contágio e a hipnose como sendo dois mecanismos de sugestão e descreve a hipnose como um dos processos pelo qual os indivíduos poderiam abdicar de seus valores e desejos em um grupo:

[...] sabemos hoje que, por diversos processos, um indivíduo pode ser colocado numa condição em que, havendo perdido inteiramente sua personalidade consciente, obedece a todas as sugestões do operador que o privou dela e comete atos em completa contradição com seu caráter e hábitos (FREUD, 1920, p.86).

---

<sup>115</sup> A força *Invencível*, o *Contágio* e a *Hipnose* como fatores para o apagamento da personalidade consciente do indivíduo no grupo, foram esboçados inicialmente por Le Bon em *Psychologie des foules* (1855). Freud faz toda sua reflexão sobre a psicologia de grupo a partir destes fatores.

<sup>116</sup> FREUD, 1921, p.127

No caso de *Extermínio*, a própria infecção é extremamente contagiosa, fazendo com que a Raiva seja disseminada pela população através do contato com o sangue ou saliva de um infectado. Se por um lado o filme nos indica que o que está a ser difundido é um vírus, também nos indica que este vírus causa Raiva – significante que também designa um sentimento. Freud justifica que o contágio de sentimentos e comportamentos pode ser o que faz um homem inofensivo e tolerante, tornar-se um bárbaro agressivo e intolerante. Isto ocorre, pois [...] *num grupo, todo sentimento e todo ato são contagiosos, e contagiosos em tal grau, que o indivíduo prontamente sacrifica seu interesse pessoal ao interesse coletivo* (FREUD, 1921, p.86). A infestação zumbi é uma metáfora sobre o contágio grupal e sobre a sugestão mútua. Pode-se inferir que a questão epidemiológica retratada em *Extermínio* toca neste tema tão complicado para o humano: o desejo recalcado de difundir sua essência pelo mundo.

O zumbi é uma interessante metáfora sobre a articulação entre a pulsão de vida e morte. Freud propõe sua segunda teoria pulsional a partir da oposição de tendências construtivas *versus* tendências destrutivas do aparelho psíquico, mas que em última instância atuam de maneira complementar na constituição psíquica do indivíduo. Segundo o autor, *Eros e Thanatos*, ou seja, vida e morte, amor e ódio são polaridades que se relacionam mutuamente e derivam uma da outra (cf. FREUD, 1920, p.640). Assim, o morto-vivo representa esta ambiguidade da dinâmica pulsional, pois ao mesmo tempo em que pretende destruir sua vítima, também cria uma nova existência, “zumbi” como ele, a partir de uma certa reprodução sexuada. O próprio nome “morto-vivo” indica esta finalidade ambígua do desejo pulsional primitivo.

A pulsão de vida, como fora proposta por Freud em *Além do Princípio de Prazer* (1920), atua de maneira conservatória no indivíduo. Trabalha no sentido de salvaguardar o organismo de eventuais “riscos” que este poderia sofrer. Em última instância trata-se de uma pulsão cuja função é assegurar que o [...] *organismo seguirá seu próprio caminho para morte, e afastar todos os modos possíveis de retornar à existência inorgânica que não sejam os imanentes ao próprio organismo* (FREUD, 1920, p.50). Também atua em uma tentativa de preservar hereditariamente o organismo. Freud explica esta posição referindo-se às células germinais, aquelas que dão origem aos gametas. Freud diz:

Essas células germinais, portanto, trabalham contra a morte da substância viva e têm êxito em conseguir para ela o que só podemos encarar como

imortalidade potencial, ainda que isso possa significar nada mais do que um alongamento da estrada para morte. Temos que considerar como significante, no mais elevado grau, o fato de essa função da célula germinal ser reforçada, ou só tornada possível, se ela fundir-se com outra célula similar a si mesma e, contudo, diferente dela (FREUD, 1920, p.50 - 51).

Portanto, a pulsão de vida associa a preservação do organismo no adiamento de seu fim à tentativa de imortalizar-se no outro, através da disseminação de seus gametas. Temos então que o zumbi como morto-vivo ou infectado pode ser considerado uma metáfora um tanto vulgar da pulsão de vida. Em *A Noite dos Mortos Vivos* assistimos esta satisfação pulsional do corpo do outro, já que o filme nos apresenta zumbis em um gozo obsceno ao comer a carne humana, ao mesmo tempo em que espalham sua essência para as vítimas<sup>117</sup>. No filme *Extermínio*, vemos já nas primeiras cenas a encenação do ato sexual, quando uma ativista já infectada vomita suas entranhas no rosto de seu colega, transferindo assim o vírus causador da infecção<sup>118</sup>. O contágio seria essa disseminação de características individuais – sentimento, ideia, gametas ou vírus - para a preservação narcísica do ‘eu’ no outro. Seria ingênuo comparar a preservação da espécie com a difusão de um mal que tende a colocar fim à espécie humana? Porém, esta comparação tende a nos apontar que a busca do indivíduo pelo que Freud chamou de *imortalidade potencial* e tendência à  *fusão* com o outro, são funções tão primitivas do ser humano, que quando são apresentadas desta maneira transfigurada ao sujeito, são vividas conflituosamente. É o que o autor elucida no caso dos sífilíticos:

[O] pavor que tem o sífilítico de contagiar outras pessoas, [é uma] coisa que a psicanálise nos ensinou a compreender. O pavor demonstrado por esses pobres infelizes corresponde às suas violentas lutas contra o desejo inconsciente de propagar sua infecção a outros; por que razão apenas eles deveriam ser infectados e apartados de tantas coisas? Porque também não os outros? (FREUD, 1921, p.130).

---

<sup>117</sup> Esta afirmação é refutável até certo ponto. Em *A Noite dos Mortos-Vivos*, momento algum nos é oferecida a informação de que a mordida de um morto-vivo transforma sua vítima em zumbi. Mas ao final do filme vemos que Johnny, irmão de Barbra, transformou-se em morto-vivo. Se Johnny transformou-se por disseminação ou por apenas ter morrido, para nós é a mesma coisa. Se a única maneira de se transformar em morto-vivo é morrendo, quando os zumbis matam os vivos, alegoricamente disseminam sua essência.

<sup>118</sup> Muitos filmes remetem a esta fantasia infantil da reprodução sexual oral. *Alien, o Oitavo Passageiro* (*Alien*, 1979), *A Experiência* (*Species*, 1995) e *A Prova Final* (*The Faculty*, 1998) são exemplos de filmes que retratam essa cena sinistra. Em interpretação bastante precipitada e vulgar, podemos dizer que o vômito em *Extermínio* representa a ejaculação.

A hipótese de Freud pode ser estendida para a estranheza sentida quando o espectador assiste *Extermínio* ou *A Noite dos Mortos-Vivos*. Portanto, como espectadores somos testemunhas destas cenas promiscuas em que enormes orgias, às vezes globais, ocorrem. Se assumirmos esta afirmação, que soa talvez demasiadamente forçada, como sendo uma das interpretações possíveis de se fazer, voltemos à horda primeva, que satisfatoriamente sustentará tal hipótese. Para que não restem mais dúvidas sobre como o horror ao incesto é essencial ao mito zumbi, relembremos as cenas mais estranhas dos três filmes analisados. Em *A Noite dos Mortos-Vivos*, o irmão de Barbra retorna zumbi e arrasta-a para a massa voraz. No mesmo filme ainda, Karen assassina sua mãe, após canibalizar os restos mortais do próprio pai. No filme *Extermínio* vemos Frank transformar-se em zumbi, ameaçando a vida de sua filha, exigindo que Jim o matasse, aquele que agora era considerado como seu pai. As cenas de ameaça de estupro vividas por Hannah e Selena, também comportam a mesma estranheza, apesar desta ameaça ser proveniente de pessoas não infectadas. Este momento sinistro no final de *Extermínio* está intimamente relacionado ao momento de estranheza de *Zumbi Branco*. O filme incomoda o espectador quando apresenta Madeleine, a mocinha da história, como um cadáver sem vida que serve para satisfazer os prazeres de Beaumont, um dos vilões da história. Mesmo que a necrofilia não passe de uma insinuação, estranhamos a ideia do vilão poder abusar do corpo da meiga Madeleine a seu bel prazer. São representações do que Freud chamou de *tabu*<sup>119</sup>, o “*temor sagrado*”<sup>120</sup>. O zumbi é esta figura profana, que viola os tabus do *homicídio*<sup>121</sup> e do *incesto*<sup>122</sup>. Sua imagem se apresenta como um fantasma de um passado primitivo, que nos assombra enquanto indivíduos, seguidores da lei totêmica.

O tabu do incesto é abordado de maneira mais explícita em *A Noite dos Mortos-Vivos*, mas em *Extermínio* e *Zumbi Branco* ele aparece condensado e deslocado sobre a forma de violência sexual. Curioso o quão latente este tema está em ambos os enredos. Em *Zumbi Branco*, o estupro é apenas uma insinuação e em *Extermínio* uma ameaça<sup>123</sup>

---

<sup>119</sup> FREUD, 1913 [1912 – 13], p.37

<sup>120</sup> Ibid.

<sup>121</sup> FREUD, 1913 [1912 – 13], p.147 (Nota de Rodapé).

<sup>122</sup> Ibid.

<sup>123</sup> Tanto no caso da ameaça dos militares contra Hannah e Selene, quanto na ameaça latente de ser atacado por um infectado.

e uma máscara, chamada infecção. Desde *A Noite dos Mortos-Vivos*, os zumbis ‘violam’ à força os corpos de suas vítimas, em uma tentativa desesperada de satisfazer seus desejos inconscientes, disseminando o seu mal. Assim, os mortos-vivos simbolizam a expressão da pulsão de vida em uma distorcida roupagem, que a simplifica em satisfação do desejo sexual e disseminação da espécie.

Este tabu surge, segundo Freud, após um parricídio. No mito da horda primeva, apresentado pelo autor em *Totem e Tabu* (1913 [1912 – 13]), um chefe tribal possuía domínio sobre todas as mulheres de sua tribo. Seu monopólio sexual o fez pai de todos os integrantes do grupo. Todo homem que nascia era expulso desta primitiva sociedade, na adolescência, de maneira que certo dia estes filhos excluídos juntaram forças e retornaram à tribo. Quando de seu retorno, assassinaram e devoraram o pai, dando fim à sua ditadura sexual. Freud associa o canibalismo destes filhos com o processo de identificação, pois por invejarem a posição do pai, desejam ser como ele – em última instância, ser ele. Nos parricidas há certa ambivalência de sentimentos afetuosos e hostis, que acaba por gerar [...] *um sentimento de culpa [...], o qual, nesse caso, coincide com o remorso sentido por todo o grupo* (FREUD, 1913 [1912 – 13], p.146). A partir de então, a tribo instaura a lei totêmica que proíbe o incesto e homicídio<sup>124</sup>. A lei totêmica instaura-se após o parricídio grupal e o pacto fraterno. No totem vive, para além do fantasma do pai, o fantasma grupal, representando a culpa e o medo da massa que massacra. Esta substituição da figura paterna para a figura da massa é de alguma maneira transposta no aparelho psíquico, quando o jovem deixa de ter o pai como principal referencial de castração e identificação, passando a obedecer e amar figuras e grupos sociais. No mito, este seria o marco zero do início da cultura e civilização.

O zumbi, de alguma maneira condensa o incesto e o homicídio em uma mesma imagem – como será apresentado. O caráter incestuoso está no fato dele satisfazer seu desejo ignorando o sofrimento de vítima. O homicídio aparece, pois os zumbis são violentos. Esta afirmação pode parecer supérflua, já que a maioria dos monstros e assassinos da ficção o são. Porém, o que difere os mortos-vivos dos outros monstros, no que concerne à violência, é a prevalência desta como única característica comportamental dos zumbis. Agredir e assassinar os vivos sempre foram metas dos

---

<sup>124</sup> A proibição contra o homicídio inicia-se, segundo Freud, como proibição de matar o animal totêmico.

mortos-vivos, desde sua origem na literatura, até os mais recentes filmes e seriados do gênero. Os filmes *Zumbi Branco* e *A Noite dos Mortos-Vivos* apresentam os zumbis como criaturas violentas por conta do “controle mental” no primeiro e pela voracidade no segundo. Porém, é em *Extermínio* que a violência é assumida como tema fundamental do enredo. Os mortos-vivos são uma ótima metáfora para a violência - pulsão de morte.

A pulsão de morte é apresentada, por Freud, em *Além do Princípio de Prazer*, e é definida como [...] *uma necessidade de restaurar um estado anterior das coisas* [...] (FREUD, 1920, p.68). Esta definição tem por objetivo apontar uma justificativa para a possibilidade de o aparelho psíquico tender à autodestruição e à destruição do outro. Freud indica que há em todo humano certa quantidade de energia psíquica agressiva, que demanda do ego sua satisfação, assim como a pulsão de vida. Estes impulsos agressivos buscam uma descarga mais rápida e abrupta da tensão psíquica, que em tese, retornaria o organismo ao estado *inorgânico*<sup>125</sup> – à morte. O zumbi é o humano que retornou ao estado inorgânico, porém preso à *compulsão a repetição*<sup>126</sup>. Trata-se da manifestação repetida dos desejos inconscientes primitivos que foram recalçados durante a constituição psíquica. A horda zumbi pode também ser compreendida como alegoria da própria pulsão de morte – um impulso agressivo e destruidor que invade nossa casa (ego) tentando nos devorar e destruir. Freud afirma que a vivência grupal é propícia para o afloramento desta pulsão:

[...] quando indivíduos se reúnem num grupo, todas as suas inibições individuais caem e todas as pulsões cruéis, brutais e destrutivas que neles jaziam adormecidos, como relíquias de uma época primitiva, são despertadas para encontrar gratificação livre (FREUD, 1921, p.89).

Temos então que violência representada pelo morto-vivo não passa de uma simulação do que é capaz o próprio humano<sup>127</sup>. Na realidade, a imagem de uma multidão agressiva é o fardo de todos nós, civilizados, pois somos eternamente cúmplices do parricídio original. Enquanto indivíduos, revivemos na fantasia esta situação conflituosa perante o desejo de possuir a “mãe” e de destruir o “pai”. O horror

---

<sup>125</sup> FREUD, 1920, p.49

<sup>126</sup> FREUD, 1920, p.30

<sup>127</sup> Metáfora muito bem representada no prólogo do filme *Extermínio*. Ver páginas 68 e 69.

ao homicídio pode ser considerado como horror ao desejo que se realiza no ato de matar, como esclarece Freud em seu texto *O 'Estranho'* (1919). Para o autor o que provoca medo e é assustador, só nos é percebido desta forma por ser “estranho”. O que hoje é percebido como “estranho”, certa vez fora prazeroso e devido ao mecanismo de recalque, fora rejeitado pela consciência como conteúdo de extrema nocividade. O “estranho” [...] *é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar* (FREUD, 1919, p.238). Mas, apenas recalque não é o suficiente para que algo se torne ‘estranho’, pois também é necessário que este ‘algo’ retorne à consciência como uma ameaça. Os zumbis não apenas representam os escravos haitianos, soldados vietnamitas ou moradores de rua, representam a volta destes, para atormentar aqueles que sobreviveram. Esquecer-se destas figuras massacradas é um mecanismo de defesa egóico que visa proteger o organismo. Mas, o “estranho” caracteriza-se por ser [...] *algo que deveria ter permanecido oculto, mas veio à luz* (FREUD, 1919, p.258). Freud ainda nos dá indícios de que talvez o morto que retorna, ou seja, o morto-vivo seja um dos exemplos mais icônicos de estranheza, quando afirma que:

Muitas pessoas experimentam a sensação [estranha], em seu mais alto grau, em relação à morte e aos cadáveres, ao retorno dos mortos [...]. De fato, podíamos ter começado nossa investigação [sobre o estranho] com esse exemplo, talvez o mais impressionante de todos, de algo estranho, mas absteremo-nos de o fazer, porque o estranho nesse exemplo está por demais miscigenado ao que é puramente horrível, e é em parte encoberto por ele (FREUD, 1919, p.258 - 259).

O autor reconhece o retorno dos mortos como uma imagem que está mesclada com algo “puramente horrível”, latente à imagem. Sua ressalva quanto a este tema indica que o horror provocado por estas figuras, talvez seja de difícil acesso à análise, já que trataria de questões demasiadamente primitivas da constituição psíquica dos indivíduos e da sociedade. Porém, Freud arrisca-se em uma breve interpretação, quando diz que [...] *é muito provável que o nosso medo ainda implique a velha crença de que o morto torna-se inimigo do seu sobrevivente e procura levá-lo para partilhar com ele a sua nova existência* (FREUD, 1919, p.259). Trata-se de uma fantasia infantil de que o contato com o morto levará a vítima a compartilhar de sua sorte – a morte. O tema do contágio está relacionado com esta fantasia, mas em outra roupagem que não aquela da sugestão mútua. Aqui a ideia de contágio manifesta-se na paranóia narcísica em relação

à castração. Segundo esta fantasia infantil, o morto teria inveja do “viver” de suas vítimas, assim buscando privar-lhes deste “bem”. Esta fantasia pode ter se originado de uma concepção simples, que pode soar óbvia, de que morrer é “ruim”. *A morte é em geral encarada como o mais grave de todos os infortúnios; daí acreditar-se que os mortos estejam extraordinariamente insatisfeitos com sua sorte* (FREUD, 1913 [1912 - 13], p.73), e, portanto invejariam a capacidade de satisfação dos vivos. Para Freud, a capacidade de satisfação nas crianças está associada à fantasia de ter ou não ter *falo*. O morto invejaria o *falo* dos vivos, que por consequência, teriam medo de perdê-lo. Assim, este morto insatisfeito [...] *tem inveja dos vivos e anseia pela companhia dos velhos amigos; não é de admirar, portanto, que envie doenças para causar a morte deles [...]* (FREUD, 1913 [1912 -13], p.73).

O importante de se compreender é que os vivos teriam medo de serem castrados pelos mortos<sup>128</sup>. Desta maneira, a fantasia desloca o poder fálico dos vivos para os mortos, pois estes têm o poder de castrar aqueles. O morto que retorna adquire para si o valor de figura feminina ameaçadora – aquela privada de *falo*, mas extremamente castradora<sup>129</sup>. O assustador para o vivo é que este ser sem *falo*, justificativamente não tem nada “a perder”, o que deixa sem limites e invencível – onipotente. O morto retorna como se agora tivesse infinitas vidas, pois está impossibilitado de morrer de novo, volta do túmulo com certa vantagem sobre os vivos, sob esta perspectiva. O zumbi, assim se torna uma visão horripilante de um ser castrado – morto. Sua imagem de cadáver em decomposição sublinha que não há nada de digno após a morte. O morto-vivo é alegoria da própria morte como esta castração insuperável, que ameaça nosso corpo e nossa satisfação a todo o momento. Assim, identifica-se que [...] *o zumbi é um símbolo da inquietação mais primitiva da humanidade: o medo da morte* (RUSSELL, 2010, p.19), o que o torna uma imagem poderosa desta inquietação, pois [...] *o primitivo medo da morte ainda é intenso dentro de nós e está sempre pronto a vir a superfície a mercê de qualquer provocação* (FREUD, 1919, p.259).

Muitos gêneros de filmes, livros e outras diversas obras têm como tema a morte. Não é exclusivo à imagem do zumbi, por exemplo, “provocar a vinda deste medo à superfície”, como afirma Freud. Neste ponto, o leitor deve estar perguntando-se sobre

---

<sup>128</sup> Entender a morte como uma grande castração não é novidade para a psicanálise.

<sup>129</sup> Interpretação semelhante a que Freud faz da horripilante cabeça da Medusa em *A Cabeça da Medusa* (1940 [1922]).

qual seria então a especificidade deste monstro? O que o torna tão especial, a ponto de poder ser considerado uma metáfora para os conflitos do homem pós-moderno? Para responder tais questões, uma breve síntese se faz necessária.

Foram salientados neste capítulo os conteúdos latentes da imagem do morto-vivo, que tendem a se repetir durante as décadas, porém sempre com novas roupagens. O caráter conflituoso destes conteúdos aponta para temas primitivos e inconscientes como as dinâmicas pulsionais, os conflitos entre grupo e indivíduo, o horror aos tabus de incesto e homicídio, o complexo de castração e o medo da morte. Foi apresentado como os zumbis podem servir de alegoria para a pulsão de vida e pulsão de morte. Também representam a ambivalência sentida por um indivíduo frente a uma multidão. A violência e a promiscuidade<sup>130</sup> foram sublinhadas como comportamentos que instigam e repugnam o espectador. E por fim a ideia da morte como grande castração à vida e do zumbi como aqueles que a supera para atormentar o vivo foram apresentadas. Mas há uma característica deste monstro que não fora abordada, mas que é de extrema importância para compreensão dos zumbis especificamente – a saber, a marginalidade.

Retomando o mito da horda primeva, nele o grupo fraterno que comete o parricídio, assim o faz por uma razão. Freud nos apresenta que estes jovens eram proibidos pelo grande pai de relacionar-se sexualmente com as mulheres da tribo, mas outra ação deste patriarca fica deslocada neste mito, que para a interpretação da imagem do zumbi torna-se muito importante. Os filhos do patriarca foram expulsos da tribo, ou seja, jogados à margem do convívio social. O pai tribal descartava seus filhos, de maneira que em um dado momento este se constituíram como um grupo fraterno, que retorna, matando e devorando este pai. A contextualização histórica dos filmes de zumbi sempre apresentam indícios de algum tipo de crítica social. Especificamente nos filmes analisados nesta pesquisa, temos exemplos de renegados que aparecem como força popular, poderosa, canibal e violenta que retorna para derrubar o poder totêmico e fálico contemporâneo. Os mortos-vivos tendem a representar aqueles mortos que não conseguimos esquecer, enquanto indivíduos ou sociedade. São aqueles que acabam por excluídos do social, perdendo qualquer referencial de legislativo que os pudessem guiar ou proteger.

---

<sup>130</sup> No sentido de saírem se disseminando por ai, sem limites.

Nesse sentido os mortos-vivos são como as assombrações e fantasmas, aqueles que ficam na fronteira entre a vida e morte, ou seja, ausentes em sua existência enquanto vivos, mas também podados do “descansar em paz”. Estes mortos que ressurgem são exilados de ambos os “mundos”, tanto dos vivos quanto dos mortos, aparecendo em um registro dos “sem - lugar”. Este “limbo” é a fronteira entre a vida e a morte, em que se perdem estas “pobres almas miseráveis” – ou corpos. A diferença entre as assombrações e zumbis é de suma importância para compreendê-los. As “almas penadas” representam a essência humana, pois nelas o que continua vivo é o espírito daquele que morreu – sua “chama”, sua “essência”. Já nos zumbis o que revive são os restos mortais e com o “resto” eles se identificam. São o que há de descartável na vida humana, apenas o recipiente. Mais vulgares que os espíritos, os mortos-vivos representam a carne que com o tempo apodrece e é consumida pelos vermes e bactérias.

Estando à margem da vida e da morte, podem simbolizar a segregação social em vários níveis. A ideia de “fronteira” nos faz retomar a questão da selvageria *versus* civilidade, pois [...] *os registros da civilização e barbárie são referidos a territórios que se inscrevem certamente em espaços diferentes do mundo, separados, no entanto, por uma mesma fronteira* (BIRMAN, 2006, p.81). Isto nos indica que entre estes dois registros opostos, encontra-se uma mesma área de conflito – a fronteira. É nas “trincheiras” o lar dos mortos-vivos, já que o que representam é o conteúdo conflituoso, que ao mesmo tempo “assombra”, “zomba” e “critica”. Representam: os escravos negros haitianos torturados; americanos desempregados na grande depressão; judeus, ciganos e negros nos campos de concentração da segunda guerra mundial; camponeses nipônicos sob o feito das bombas atômicas; vietnamitas vítimas do *napalm*<sup>131</sup>; crianças nigerianas em guerrilha e adolescentes do tráfico brasileiro. Em um discurso inconsciente voltam por vingança. Ressurgem de suas tumbas para consumir os vivos, aqueles que não tiveram o mesmo destino. Simbolizam a culpa que todos carregamos por excluir e descartar, possibilitando alguma elaboração sobre ela. Freud diz que [...] *o tabu sobre os mortos surge [...] do contraste existente entre o sofrimento consciente e a satisfação inconsciente pela morte que ocorreu* (FREUD, 1913 [1912 – 13], p.75), ou seja, o enfrentamento deste tabu no coloca frente a esta dura realidade do aparelho psíquico: de se existir um “mal” inerente à condição humana – um mal pulsional. Freud

---

<sup>131</sup> Líquido altamente inflamável utilizado como arma pelos EUA, durante a guerra do Vietnã.

encerra o texto *O Mal-Estar na Civilização* (1930 [1929]) com uma análise pessimista – distópica - sobre o futuro da humanidade, ao tratar da pulsão de morte, quando afirma:

A questão fatídica para a espécie humana parece-me ser saber se, e até que ponto, seu desenvolvimento cultural conseguirá dominar a perturbação de sua vida comunal causada pela pulsão humana de agressão e autodestruição (FREUD, 1930 [1929], p.147).

Segundo o autor, o *mal-estar* da sociedade também<sup>132</sup> estaria relacionado à supressão da pulsão de morte, inata à espécie humana. O antagonismo entre as pulsões e a civilização, exige o sacrifício do que é o humano – a saber, um ser pulsante. O *sentimento de culpa*<sup>133</sup> seria o instrumento de dominação à pulsão de morte, utilizado pela sociedade para – tentar - contê-la. Assim, a agressividade inibida é internalizada, ou seja, [...] *enviada de volta para o lugar de onde proveio, isto é, dirigida no sentido do próprio ego* (FREUD, 1930 [1929], p.127), como punição. Na imagem do morto-vivo está condensado tanto o ódio contra o outro, quanto a agressividade punitiva investida no ego. A agressiva intolerância e o preconceito racial, de classe e social, por exemplo, investidos contra aqueles que sofrem desta opressão excludora na vida real, retornam, como investimento agressivo – medo – contra o próprio espectador na vida cinematográfica. A intolerância frente à estes conteúdos, pode ser considerada um dos agentes que por quase um século fez questão de marginalizar a imagem do zumbi no cinema. Assim como os filmes de zumbis, foram constantemente excluídos do meio cinematográfico, os próprios zumbis são essencialmente excluídos dentre a gama de monstros na ficção, como afirma Russell (2010):

Poucos monstros de filmes de terror são tão malvistas quanto o zumbi. Enquanto vampiros, lobisomens e até assassinos seriais demanda respeito, o zumbi nunca é visto como algo mais que um bufão que se arrasta às margens do cinema de terror, apodrecendo e fazendo sujeira. Não há aristocratas, sangue azul ou celebridades entre os zumbis, nenhuma grande estrela nem rosto conhecido, só monstros pobretões, anônimos, que geralmente não sabem falar, mal conseguem caminhar e usam a maior parte de sua energia para impedir que seus corpos em decomposição desabem (RUSSELL, 2010, p.17).

---

<sup>132</sup> Segundo o autor a frustração da satisfação exigida pela pulsão de vida também é agente do mal-estar.

<sup>133</sup> FREUD, 1930 [1929], p.127.

Por tanto, os mortos-vivos retornam ano após ano nos cinemas em uma tentativa de nos cativar enquanto humanos, para os malefícios da exclusão, da segregação e do abandono, que de alguma maneira se relaciona com o desejo e a culpa inconsciente de aniquilação do outro. Representam a ânsia humana por revolução, de *uma geração consumindo a próxima*.<sup>134</sup> <sup>135</sup> Exercitam a possibilidade de reflexão sobre os “erros” passados da humanidade. Os zumbis são um apelo artístico às mudanças, que balizam pessoas no mundo inteiro para consumirem, o agora vasto, mercado cinematográfico destes monstros. Podem ser considerados grandes mobilizadores de projeção, elaboração e identificação de angústias e conflitos, primitivos e contemporâneos, da humanidade, para que os mesmos não fiquem compulsivamente retornando para nos consumir.

---

<sup>134</sup> Frase creditada a George Romero na contracapa do livro *Zumbis: O Livro dos Mortos* de Jamie Russell (2010), mas que se encontra sem referência quanto à fonte e data.

<sup>135</sup> No sentido da ressurreição dos mortos servir como simbolização de uma revolução, Karl Marx faz uma interessante alusão ao “fantasma” de Napoleão I ser revivido em seu sobrinho Napoleão III durante o golpe de estado de 1851 na França. Marx diz: *A ressurreição dos mortos nessas revoluções tinha, portanto, a finalidade de glorificar as novas lutas e não a de parodiar as passadas; de engrandecer na imaginação a tarefa a cumprir, e não de fugir de sua solução na realidade; de encontrar novamente o espírito da revolução e não de fazer o seu espectro caminhar outra vez.* (MARX, 1851, p.21)

### Considerações finais.

Muito do que se pretendia com esta pesquisa foi abandonado, na medida em que o novo surgia. Tratou-se, por tanto, de uma pesquisa ‘viva’, por assim dizer, que pulsava o espontâneo a cada capítulo. O tema redobrava-se em novos temas e novas questões, de maneira que apenas o que se parecia coerente pontuar por enquanto, foi afirmado, deixando ao caráter de indicação ou curiosidade aos temas alheios – marginais. Por considerar que estes desvios foram tomados no rumo desta investigação, também se faz necessário afirmar que esta pesquisa cumpre satisfatoriamente seu objetivo. Com certo rigor foi apresentada a origem do monstro zumbi e seu mito. Estes primórdios da imagem foram narrados com extrema cautela, para que se contextualizasse o morto-vivo com a história da colonização e libertação haitiana, no intuito de que já imediato, fossem apresentadas as principais características essenciais da imagem ‘zumbi’, sem precisá-las indicar demasiadamente para o leitor.

Neste texto, privilegiou-se o tempo. Durante a narração da ascensão cinematográfica dos putrefatos errantes, construía-se também uma compreensão latente de que estes monstros são potentes metáforas de crítica social e conflitos sociais, com certa singularidade, que os dotam de relevância para o estudo. A potência avassaladora e revolucionária da imagem dos mortos-vivos, pois não pode ser compreendida apenas com o olhar sobre uma cena ou um filme. Alegoricamente ao próprio zumbi, está na insistência desta imagem como mobilizadora da população, ao longo do tempo, sua relevância. Tanto os filmes analisados, quanto os que foram apenas citados apresentam bons indícios do quanto a metáfora zumbi constrói uma crítica aos próprios comportamentos humanos – principalmente aos mais clichês de seus respectivos períodos históricos. Os filmes de zumbi citados e analisados foram descritos em sua maioria como filmes de qualidade discutível – com algumas exceções – porém extremamente qualificados como apontadores dos conflitos, indignações, despreços e insatisfações latentes de seus espectadores – que nem sempre podiam ou sabiam como expressar estas questões.

A pesquisa também apresentou o que estava por detrás da metáfora zumbi – inconsciente, por assim dizer. Assumido como premissa, a expectativa era de encontrar no ‘núcleo’ da imagem do morto-vivo, algo que fosse essencial a ela, enquanto *agalma*

do mito. Assim, fora suposto que latente à imagem do zumbi houvesse um desejo, expresso por discurso transfigurado na imagem em ação - o filme. Este discurso de um desejo, se *agalma*, somente poderia estar ausente da própria imagem e presente em quem a projeta – espectador, artista, diretor. A psicanálise ofereceu, com incisivo rigor, uma metodologia para a interpretação deste discurso, visando o funcionamento do aparelho psíquico – seus mecanismos e fantasias – como campo de análise. O ‘estranho’ foi apresentado como vínculo entre os registros psíquicos e a imagem cinematográfica, de maneira que a interpretação dos mortos-vivos como sintoma ou imagem onírica foi inevitável. O discurso inconsciente identificado entre os conteúdos latentes do mito apontou para os desejos primitivos - o incesto e o homicídio - representados pelos zumbis se comportando de maneira alegórica como pulsões de vida e morte.

A abordagem destes desejos e seus tabus, fundidos com conflitos da contemporaneidade pela metáfora zumbi, implicam com dramas primitivos da sociedade humana. A psicanálise ofereceu subsídios para a afirmação de que a sociedade humana inicia-se com o crivo da exclusão. O segregacionismo relaciona-se intimamente com a cisão entre barbárie e civilização, sempre uma cisão conflituosa. A repulsa que também é desejo indica o anseio por rupturas com a estrutura social vigente, que é muito bem expressa – sem dizer – pela imagem dos zumbis. Assim, o morto-vivo é ‘fantasma’ das exigências sacrificais da sociedade, ou seja, o retorno dos que foram retirados da possibilidade de serem sociais. O seu retorno, porém, pode ser compreendido de duas maneiras: como extermínio ou revolução.

## **Anexos**

### **1. Resumo - *Zumbi Branco*.**

Neil (John Harron) é um americano que trabalha como bancário na cidade haitiana de Porto Príncipe. Madeleine (Madge Bellamy), sua noiva, viaja ao Haiti para se casar, mas no navio conhece Beaumont (Robert Frazer), um aristocrata europeu que vive em uma mansão no Haiti. Beaumont oferece para Madeleine sua mansão como local para a celebração, além de prometer enviar o casal de volta aos Estados Unidos, já que usaria de sua influência para transferir Neil para um banco americano. Madeleine aceita o convite de Beaumont.

No caminho para a mansão o casal encontra um homem misterioso na estrada. Este homem é Legendre (Bela Lugosi), um feiticeiro vodu. O casal parece ficar hipnotizado pelo feiticeiro enquanto um grupo de homens esfarrapados se aproxima da carruagem. Assustado, o cocheiro atíça os cavalos para fugir. Ao chegar a seu destino o cocheiro conta que os homens esfarrapados eram zumbis, mortos-vivos.

Neil e Madeleine conhecem o Doutor Bruner. O médico diz achar intrigante o fato de Beaumont estar sendo tão caridoso com estranhos. De fato estava correto: após recepcionar seus convidados o anfitrião embarca em uma carruagem pilotada por um cocheiro zumbi, que o leva a uma usina de açúcar.

Na usina Beaumont encontra-se com Legendre. O feiticeiro gaba-se de seus escravos zumbis, que movimentam a usina sem cessar. Beaumont revela estar apaixonado por Madeleine e assim ambos fecham um acordo de transformar a garota em zumbi para que Beaumont se aposse dela, em troca pagaria uma grande quantia de dinheiro ao feiticeiro. Na noite do casamento, Beaumont propõe um brinde, após envenenar a bebida da noiva. Ao beber seu vinho Madeleine falece nas mãos de Neil, enquanto Legendre faz um feitiço vodu com um lenço roubado da vítima.

Após o enterro da jovem, Neil vai para um bar consolar-se e lá alucina com a jovem. Acaba por chegar ao sarcófago em que a garota fora sepultada e seu corpo não estava mais lá. Desolado Neil procura Dr. Bruner para dar-lhe uma luz sobre o estranho incidente. O médico diz que no Haiti acredita-se poder ‘zumbificar’ uma pessoa caso ela

seja submetida a algumas substâncias. Assim Neil relaciona Beaumont ao crime e dirige-se para a mansão.

Beaumont e Legendre haviam roubado o corpo de Madeleine e transformado-a em um zumbi. O aristocrata arrepende-se do que fizera, pois transformara a jovem em um autômato frio. Legendre com seu capangas zumbis invadem a mansão para se apoderar de Madeleine, o vilão revela que seu plano desde o início era obter a garota para ele.

Neil e Bruner também chegam ao castelo. Legendre utiliza de seu controle sobre a jovem para fazê-la matar seu ex-noivo, porém algo ocorre e a zumbi foge. Na mansão, Neil luta contra os zumbis de Legendre inutilmente. Apenas quando o médico atinge Legendre na cabeça e este desmaia é que os zumbis ficam descontrolados e caem de um precipício. Legendre acorda e tenta escapar, mas Beaumont o agarra e empurra do mesmo precipício, escorrega e cai também. Madeleine é “des-zumbificada” e volta ao normal. A jovem diz ter sonhado.

## 2. **Resumo - A Noite dos Mortos-Vivos.**

Os irmãos Barbra (Judith O'Dea) e Johnny (Russell Streiner) estão dirigindo para o cemitério onde está enterrado o pai de ambos. Johnny não está nada feliz com a viagem, pois acha um desperdício de tempo visitar um túmulo. Encontram a lápide do pai e Barbra começa a rezar, Johnny a ridiculariza e diz que o lugar de rezar é na igreja. O irmão começa a lembrar de que quando jovens, a irmã tinha medo de cemitérios e começava a chorar quando Johnny a assustava. Ele começa provocá-la dizendo que os mortos irão pegá-la. Quando avista um senhor cambaleando pelo cemitério Johnny diz que ele é um fantasma que irá pegar Barbra. A jovem tromba com o homem, e este a ataca. Agarrando as roupas da garota o homem tenta mordê-la e Johnny o enfrenta. Os dois começam a brigar rolando pelo chão e se agarrando, quando no meio da briga Johnny bate a cabeça em uma lápide e desfalece. O homem se levanta e começa a perseguir Barbra, que agora corre.

Barbra foge, com o perseguidor em seu encalço, e chega a uma casa no meio do campo. A garota entra na casa e tranca a porta, deixando o estranho do lado de fora. Dentro da casa, ela se dirige à cozinha e procura uma faca de cozinha. Em posse da arma, decide por vasculhar os cômodos. Enquanto isso o homem continua a perambular cambaleante ao redor da casa. Barbra avista, pela janela, mais dois homens caminhando de maneira estranha em direção à casa. Assustada corre para o segundo andar da casa, mas depara-se com um cadáver em decomposição no andar de cima, que a faz descer a escada apavorada. Escapava para fora da casa pela porta que entrou quando é surpreendida por um homem negro que estava do lado de fora. Este homem é Ben (Duane Jones), que a leva de volta para casa e tranca a porta.

O homem negro tenta acalmá-la enquanto verifica se a casa está segura. Ele pergunta se a chave da bomba de gasolina, que esta trancada em frente, está com a jovem. Barbra permanece muda. O homem faz várias perguntas à jovem que permanece chorando em silêncio. Enquanto chora, a garota fixa seus olhos na escada, o que faz o negro subir as escadas lentamente, empunhando uma chave de roda, para encontrar o defunto. Ben desce as escadas e vai à cozinha procurar comida, quando finalmente Barbra pergunta o que está acontecendo. O sujeito ameaça dizer alguma coisa quando ouvem um som vindo do lado fora. Os estranhos que estão na frente da casa começam a

destruir os faróis da caminhonete do negro. O homem sai da casa portando a chave de roda e assassina os dois homens que estavam do lado de fora com fortes pancadas na cabeça. Um terceiro estranho, extremamente pálido e com muitas feridas no corpo, entra na casa pela porta aberta e ataca Barbra. Ben volta para a casa e mata este estranho na frente da jovem, enterrando a chave de roda em sua testa. O sujeito arrasta o corpo para fora da casa e avista mais quatro homens caminhando lentamente para a casa. Assim joga o corpo na grama e o incendeia, fazendo os quatro homens recuarem.

Ao retornar para dentro da casa, o homem coloca uma mesa na porta para impedir que ela seja aberta. Encontra pregos e um martelo na casa e começa a bloquear as portas e janelas com tábuas de madeira. Pede ajuda de Barbra que permanece apática e confusa, o que o faz perder a paciência com a garota. Ben e Barbra continuam a reforçar as janelas e portas com tábuas, enquanto o homem conta sua história. Diz ter encontrado a caminhonete em um restaurante, porque procurava um aparelho de rádio nos carros. Quando avistou um caminhão de gasolina atravessando a estrada com 15 “coisas daquelas” penduradas e agarradas nele. O caminhão bateu em uma bomba de gasolina do restaurante e explodiu em chamas, e foi assim que ele descobriu que “aquelas coisas” tinham medo do fogo. Quando reparou a sua volta percebeu que estava cercado por 60 “daquelas coisas”, não hesitou e acelerou a caminhonete para cima deles fazendo-os “voar como insetos”. Barbra então começa a contar sua história, e durante a narração começa a se exaltar e a gritar, irritando o homem. Ao lembrar-se de Johnny, a jovem começa a querer sair da casa para procurá-lo, e quando o sujeito não a deixa sair, ela esbofeteia seu rosto, ele em retorno lhe soca a cara, fazendo-a desmaiar. Ele a repousa em um sofá e encontra um aparelho de rádio no qual ouve notícias sobre o que está acontecendo.

O rádio notifica uma epidemia de crimes em massa cometidos por assassinos não identificados. Sem motivo aparente, estes assassinatos estão acontecendo por todo o país já há dois dias. Os assassinos são pessoas comuns que parecem estar em algum tipo de transe, que acabam por destroçar e devorar suas vítimas. O locutor ainda afirma que não há como ter pistas de quem ou o que é perigoso. Afirma que a situação está sem controle e que os bombeiros e policiais estão pedindo desesperadamente ajuda. Previne que todos os cidadãos devem ficar dentro de casa e trancar as portas.

Enquanto ouvia as notícias Ben percebeu que mais dos “assassinos” estavam se aproximando da casa. Assim, ele encharca uma poltrona com querosene e a coloca no jardim, com sua tocha improvisada incendeia a poltrona para assustar os invasores. Após terminar de bloquear todas as janelas e portas, o sujeito encontra uma espingarda e munição dentro de um dos armários. Quando volta à sala em que havia deixado Barbra, a encontra acordada. Diz que tudo está fechado e reforçado, conta sobre a arma que achou e que poderão esperar lá dentro até que alguém os encontre. A jovem permanece muda e séria. Ben decide subir para o segundo andar e verificar o que há lá.

Enquanto Ben retira o cadáver da escada, Barbra percebe que uma porta localizada em baixo da escada começa a abrir. Dela saem dois homens Tom (Keith Wayne) e Harry (Karl Hardman) que empunha um bastão de ferro. Assustada a jovem grita, fazendo com que do andar de cima Ben possa ouvi-la. Ele se apressa a chegar ao andar inferior e os encontra. Tom, Harry, Judy (Judith Ridley), Helen (Marilyn Eastman) e Karen (Kyra Schon) estavam escondidos no porão, ouviram os gritos de Barbra, mas como não sabiam o que estava acontecendo permaneceram escondidos. De imediato Ben começa a discutir com Harry, o mais velho, já que este prefere ficar escondido no porão e aquele diz que a melhor chance de sobreviver é ficar no primeiro andar e defender a casa. Após muitas discussões entre Harry e Ben, sobre qual lugar é mais seguro, Tom e Judy decidem ficar no primeiro andar com Ben e Barbra.

No porão Harry conversa com a sua esposa Helen, tagarelando sobre como é melhor ficar no porão, e ela parece não lhe dar muito atenção enquanto cuida de Karen, a filha do casal que foi mordida por um dos estranhos. Helen permanece em silêncio enquanto Harry tagarela, até que o ouve falar sobre o rádio. Ao saber que existe um rádio no andar de cima e Harry preferiu se trancafiar no porão, Helen fica furiosa. Ambos começam a discutir quando são interrompidos pela voz de Tom, dizendo ter encontrado uma televisão e os chamando para subir e assisti-la, enquanto Judy desce para cuidar de Karen. Quando conseguem ligar a televisão assistem a um noticiário de emergência.

Na televisão o repórter informa que a Defesa Civil de Washington comprovou que pessoas que morreram recentemente voltaram à vida e cometeram assassinatos. O noticiário ainda diz para que as pessoas não se tranquem dentro de casa, mas que se dirijam aos locais preparados pela Defesa Civil para sobrevivência. As notícias

continuam e o repórter fala sobre um satélite de exploração que retornava ao planeta com altos níveis de radiação que precisou ser explodido pela NASA antes de chegar a nossa atmosfera. Segundo alguns peritos a radiação deste satélite pode estar causando o retorno dos mortos. Uma entrevista com um militar, um cientista e um advogado mostra que as autoridades competentes estão perdidas, quando os três começam a se desentender sobre a notícia do satélite. A televisão exhibe mais informações como, por exemplo, sobre matar os assassinos com um tiro na cabeça, já que em outras partes do corpo se mostra ineficaz.

Assim, o grupo decide escapar da casa enquanto uma multidão de cadáveres se reúne ao redor do estabelecimento. De posse da chave que destranca a bomba de gasolina, Tom, Ben, e Judy se deslocam até a caminhonete, enquanto Harry atira bombas caseiras para assustar os zumbis. Quando chegam com o veículo na bomba de gasolina, Tom tropeça e derruba uma grande quantidade de gasolina na caminhonete que estava perto da tocha de Ben. Tom e Judy dirigem para afastar o carro do fogo, mas não conseguem evitar a explosão. Ambos morrem carbonizados. Ben, agora a pé, tenta retornar para a casa fugindo de uma imensidão de cadáveres ambulantes. Ao chegar a casa encontra a porta fechada e a arromba, encontrando Harry do outro lado. Ambos reforçam a porta, mais uma vez, enquanto os ambulantes tentam invadir a casa. Quando terminam o serviço, Ben esmurra Harry, por este não o ter ajudado a entrar a salvo.

Passado um tempo, Ben assiste as criaturas do lado de fora comerem os restos carbonizados de Tom e Judy. Harry, Helen e Ben assistem a mais noticiário sobre um grupo armado comandado pelo Xerife McClelland (George Kosana), que está a limpar a região em busca de sobreviventes. Os mortos começam a quebrar os vidros e a tentar invadir a casa. Ben e Helen enfrentam os braços mortos que tentam irromper pelas frestas. Harry neste momento somente pensa em roubar a arma e o faz. Desistindo de manter as tábuas, Ben briga com Harry pela posse da espingarda. Vitorioso, Ben dispara um tiro em seu adversário e retorna à contenção. Cada vez mais braços atravessam as tábuas agarrando Helen, que não consegue se soltar. Barbra que estava apática até então decide ajudar a mulher a escapar. Os mortos arrombam a porta e Johnny, agora morto-vivo agarra Barbra e a leva para dentro da multidão faminta. Sem reação Ben assiste ao fim da jovem.

No porão Harry chega cambaleante e morre ao lado de Karen. Quando Helen chega ao subsolo encontra sua filha se alimentando da carne do próprio pai. A garota avista a mãe e vai em sua direção, assassinando-a com uma pá de jardineiro. A pequena morta-viva sobe as escadas e ataca Ben, que neste momento já se dirigia ao porão. O sobrevivente a joga de lado, entra pela porta, situada sob a escada e a tranca. Lá embaixo, ainda se depara com Harry e Helen recém-acordados. Os extermina com tiros em suas respectivas cabeças.

Na manhã seguinte o grupo de caipiras armados chefiados por McClelland chegam à casa. Encontram alguns zumbis e os eliminam. Ben no porão ouve o som de cachorros e carros e decide sair do porão. Quando chega a janela é baleado na cabeça por um dos homens armados. No que se segue, Ben é levado para uma fogueira e é cremado junto com todos os corpos.

### 3. Resumo - *Extermínio*.

Em um laboratório um chimpanzé com sensores presos à cabeça assiste a vários monitores de televisão, que exibem diversas cenas de violência entre humanos, por exemplo, guerras, rebeliões e massacres. Três ecos-ativistas invadem o laboratório para libertar as cobaias. Um cientista que estava de plantão avista os jovens e por eles é capturado. O homem diz para os militantes que as cobaias estão infectadas pelo vírus da Raiva e pede para não serem soltas. Os jovens sem dar ouvidos ao cientista soltam um dos animais que imediatamente ataca os ativistas com mordidas. A vítima em poucos segundos sofre um ataque e transforma-se. Os olhos ficam vermelhos e ela ataca os companheiros e o cientista, matando todos.

28 dias depois, Jim (Cillian Murphy) acorda nú em um hospital. Não sabendo onde está, o homem levanta devagar e derruba todos os aparelhos que estavam conectados a seu corpo. Dirige-se à porta e descobre que ela está trancada. Jim encontra a chave no chão e sai do quarto do hospital. Encontra o lugar completamente vazio, como se tivesse sido abandonado às pressas. Os telefones todos fora do gancho e mudos. Totalmente sozinho, veste-se com um uniforme de enfermeiro, bebe alguns refrigerantes caídos ao lado de uma máquina quebrada e sai do hospital. Gritando por alguém em cada esquina, o jovem caminha pelas ruas desoladas e abandonadas de Londres. Carros, dinheiro e suvenires jogados nas ruas, parecem não ter mais importância. Mesmo assim, Jim recolhe algumas notas do chão e as coloca em uma sacola que está carregando, junto com alguns refrigerantes do hospital. O homem se depara com um jornal que estampa na primeira página o título “Êxodo”. Ainda a caminhar pela abandonada cidade, o jovem se depara com um monumento com muitas cartas, fotos e reportagens de jornal coladas. Estes fragmentos de documentos se referem a pessoas desaparecidas, um número tão grande de pessoas que começam a sobrepor-se.

O jovem entra em uma igreja e lá encontra centenas de corpos amontoados pelo chão do recinto. Quando diz “Olá” para se certificar de que não havia ninguém vivo, dois corpos se levantam abruptamente. Jim é atacado por um padre que já estava infectado. Conseguindo derrubar o padre, o jovem corre para fora da igreja, enquanto os seus perseguidores eram inflamados por coquetéis *molotov* arremessados por dois

sobreviventes. Os dois salvadores levam Jim para um lugar seguro e explodem um posto de gasolina para impedir que os infectados os sigam. Mark (Noah Huntley) e Selena (Naomie Harris) se apresentam e fazem um breve resumo dos últimos 28 dias para Jim. O jovem fica abalado e decide ir procurar por sua família.

No dia seguinte o trio vai até a casa de Jim e a encontram vazia. O jovem encontra os corpos dos pais apodrecendo na cama do casal. Um vinho aberto e algumas pílulas indicam que se mataram. A noite já avançava e o grupo decide dormir na casa e viajar durante a manhã. De madrugada o grupo é atacado por dois infectados que invadem a casa. Ferido no braço, Mark acidentalmente tem contato com o sangue de um infectado e acaba sendo morto, enquanto ainda consciente, por Selena. Jim e sua companheira trocam de roupas e se vão. Durante a caminhada de volta os jovens avistam um apartamento de um prédio iluminado com luzes de natal e decidem investigar. Ao chegarem ao prédio encontram vários carrinhos de supermercado empilhados formando uma barricada. A dupla escala a barricada e segue subindo as escadarias do edifício.

No meio do percurso Jim pede para descansar. Ambos ouvem infectados tentando ultrapassar a barricada. Selena sobe as escadas em disparada abandonando Jim, que a segue com mais dificuldade. Após alguns lances de escada a dupla se depara com um homem vestido com uniforme de tropa de choque. O homem diz para eles continuarem subindo até o seu apartamento e com um escudo policial impede os infectados de continuarem subindo. Depois de derrotá-los com um taco de baseball o homem se junta à Selena e Jim para entrar no apartamento onde uma adolescente os esperava. Frank (Brendan Gleeson) e sua filha Hannah (Megan Burns) oferecem hospedagem aos dois estranhos. No dia seguinte Frank conta a Jim que a água do condomínio está acabando e que no rádio há uma mensagem do exército indicando o caminho para uma base segura e que eles possuem a “resposta para infecção”. Assim o quarteto parte em um carro para o local indicado na mensagem.

Durante a travessia de um túnel o pneu estoura fazendo com que o grupo tenha que trocá-lo. Neste momento, atraídos pelo som do carro, uma horda de infectados corre em direção ao carro. Os sobreviventes acabam por conseguir trocar o pneu e se salvar a tempo. Lapsos de felicidade tomam o grupo durante a viagem, principalmente após uma rápida visita a um supermercado em que todos puderam pegar o quanto podiam

carregar. Param em um posto de serviços para conseguir gasolina. Jim decide investigar dentro do restaurante à procura de um hambúrguer. Lá encontra vários corpos em decomposição. Menos impactado com a cena desta vez o jovem mais uma vez diz “Olá”, uma criança infectada corre em sua direção para atacá-lo. O garoto pronuncia “Eu te odeio” e Jim o mata com um bastão.

O grupo segue viagem até encontrarem algumas ruínas de alguma civilização antiga em meio a um vasto pasto. Jack sinaliza para o grupo uma família de cavalos selvagens correndo livres pelo pasto. Fazem um piquenique na grama e jogam conversa fora. O quarteto decide passar a noite nas ruínas, dormindo ao céu aberto. Jim, Selena e Hannah tomam comprimidos para conseguir dormir e Jack permanece acordado. Durante a noite Jim tem um pesadelo em que acordava no acampamento nas ruínas e mais vez estava sozinho. Na manhã seguinte partem para Manchester.

Ao chegar à cidade a encontram em chamas. Seguem para o local informado no radio e não encontram nada. Frank ficar irritado e chuta uma placa de metal em que estava um corpo pendurado. O sangue que gotejava pelo corpo cai no olho de Jack que agora está infectado. Quando Hannah e os outros tentam aproximar-se de seu pai, ele é alvejado por tiros, vindos de soldados camuflados. Os soldados levam os três para sua base, uma mansão. No casarão o trio é apresentado ao Major Henry West (Christopher Eccleston) que os acolhe e oferece estadia. Durante uma breve excursão pela mansão Jim é apresentado a Mailer (Marvin Campbell) um soldado acorrentado a uma parede por estar infectado. O Major afirma o ter mantido “vivo”, pois quer saber quanto tempo os infectados demoram a morrer de inanição. O militar ainda informa Jim que a mansão está totalmente segura, cercada por minas terrestres e muros. Durante o jantar o alarme começa a tocar e todos os oito soldados que habitam o local vão para o jardim proteger a casa de infectados que se aproximam da casa.

Os soldados começam a atirar nos agressores antes que estes cheguem perto demais da mansão. Após a chacina, encontram com Jim, Hannah e Selena no hall de entrada. Um dos militares começa a bolinar Selena e é agredido por Jim e outro dos soldados. O Major ordena que parem com a briga e designa tarefa para cada um. O chefe do abrigo conta para Jim os planos que ele tem para Selena e Hannah. O Major conta que ambas servirão para perpetuar a espécie e que durante a noite irão satisfazer os desejos dos soldados. Jim o deixa falando sozinho e tenta fugir com ambas, mas leva

uma coronhada e desmaia. Quando acorda percebe que o Sargento Farrell (Stuart McQuarrie), aquele que o havia ajudado, está enfrentando todos os outros soldados. Jim e Farrell são levados para serem executados, enquanto Selena e Hannah são obrigadas a trocarem de roupas para agradar os soldados.

Farrell é o primeiro a ser executado, mas durante sua execução os soldados se atrapalham e Jim disfarça-se de morto junto aos vários corpos estirados no chão. Os executores acham que o jovem fugiu e saem atrás dele. Jim pula o muro que cerca a mansão e foge. De volta aos arredores de Manchester o fugitivo aciona uma sirene chamando a atenção dos habitantes da mansão. O Major vai até a sirene, acompanhado de um soldado. Jim consegue assassinar o acompanhante do Major e foge de volta para mansão, agora armado. Ao chegar à mansão, Jim liberta Mailer que entra na casa e assassina a todos. Jim se encarrega de resgatar suas companheiras, assassinando dois dos soldados. Durante a fuga do trio o Major reaparece, mas acaba sendo morto pelos infectados, após atirar no abdômen de Jim.

Jim acorda em uma cama rústica e se encontra com Selena que está costurando em uma máquina. Súbito, Hannah entra na casa campestre e diz “ele está chegando”. O trio corre com o produto feito por Selena e o estendem no vasto gramado em frente à casa. Um jato militar sobrevoa a cabeça do trio e avista grandes lençóis brancos estendidos no gramado formando a palavra “Hello” (Olá).

## Referências Bibliográficas.

BBC NEWS (Ingleterra). **Y2K bug fails to bite**. Disponível em: <<http://news.bbc.co.uk/2/hi/science/nature/585013.stm>>. Acesso em: 22 fev. 2012.

BROIDE, Jorge. **Psicanálise: Nas Situações Sociais Críticas: Violência, Juventude e Periferia: Em uma Abordagem Grupal**. Curitiba: Juruá, 2009. 137 p.

BIRMAN, Joel. **Arquivos do mal-estar e da resistência**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. 418 p.

CABAS, Antonio Godino. **Curso e discurso na obra de Jacques Lacan**. São Paulo: Centauro, 2005. 292 p.

CALLIGARIS, Contardo. **Vampiros Comportados**. Folha de S. Paulo, São Paulo, p. e14. 11 ago. 2011.

CAPRIGLIONI, Laura. **68 Aos Quarenta**. In: Folha de S.Paulo: Maio Despedaçado. São Paulo, 4 maio 2008.

CORSO, Mário. **Monstruário: Inventário de entidades imaginárias e de mitos brasileiros**. 2. ed. Porto Alegre: Tomo, 2004. 174 p.

CRESPANI, André. **Brasil, o campeão de navegação na internet**. Disponível em: <<http://wp.clicrbs.com.br/infosfera/2010/02/11/brasil-o-campeao-de-navegacao-na-internet/>>. Acesso em: 12 abr. 2012.

DAUROIZ, Alline. **A Hora do Horror**. O Estado de S. Paulo, São Paulo, p. d10-d11. 12 fev. 2012.

DESMANGLES, Leslie Geráld. 1992. **The Face of The Gods: Vodou e Roman Catholicism in Haiti**. University of North Carolina Press. United States of América. ISBN 0-8078-2059-8

ESTEVES, Alessio. **Os Zombie Walk 2011: Mortos Caminham por São Paulo**. Disponível em: <<http://zumbi.org/2011/11/os-zombie-walk-2011-mortos-caminham-por-sao-paulo/>>. Acesso em: 15 maio 2012.

EXTERMÍNIO. Escrito por Alex Garland. Dirigido por Danny Boyle. Estrelado Cillian Murphy e Brendan Gleeson. ENG: Twentieth Century Fox, 2002. (113 min.) Coloração Colorido.

FARAH, Rosa Maria. **Ciberespaço e seus navegantes: Novas vias de expressão de antigos conflitos humanos.** 2009. 153 f. Psicologia Clínica (Mestre) - Departamento de Pós-graduação em Psicologia Clínica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009.

FREUD, Sigmund (1900). **A Interpretação dos Sonhos (I).** In: Edição Standart Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. IV. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FREUD, Sigmund (1901). **Sobre a Psicopatologia da Vida Cotidiana.** In: Edição Standart Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. VI. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FREUD, Sigmund (1905). **Chistes e a Sua Relação com o Inconsciente.** In: Edição Standart Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. VIII. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FREUD, Sigmund (1910 [1909]). **Cinco Lições de Psicanálise.** In: Edição Standart Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XI. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FREUD, Sigmund (1913 [1912 – 13]). **Totem e Tabu.** In: Edição Standart Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XIII. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FREUD, Sigmund (1913). **O Interesse Científico da Psicanálise.** In: Edição Standart Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XIII. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FREUD, Sigmund (1915). **Os Instintos e Suas Vicissitudes.** In: Edição Standart Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FREUD, Sigmund (1917 [1916-17]). **Conferência XVII: O Sentido dos Sintomas.** In: Edição Standart Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XVI. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FREUD, Sigmund (1919 [1918]). **Sobre o Ensino da Psicanálise nas Universidades.** In: Edição Standart Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FREUD, Sigmund (1919). **O 'Estranho'.** In: Edição Standart Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FREUD, Sigmund (1920). **Além do Princípio de Prazer.** In: Edição Standart Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FREUD, Sigmund (1921). **Psicologia de Grupo e Análise do Ego.** In: Edição Standart Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FREUD, Sigmund (1930 [1929]). **O Mal-Estar na Civilização.** In: Edição Standart Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FREUD, Sigmund (1932 [1931]). **Conferência XXXII: Ansiedade e Vida Instintual.** In: Edição Standart Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XXII. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FREUD, Sigmund (1933 [1932]). **A Aquisição e o Controle do Fogo.** In: Edição Standart Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XXII. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FREUD, Sigmund (1939 [1934 - 38]). **Moises e o Monoteísmo Três Ensaios.** In: Edição Standart Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XXIII. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

GIANINI, Tatiana; TEIXEIRA, Duda; CARVALHO, Julia. **A Guerra Perdida em Casa.** Veja, São Paulo, n.50 , p.128-134, 14 dez. 2011.

HARRIS, Tom. **Como funciona Nostradamus**. traduzido por HowStuffWorks Brasil. Disponível em: <<http://pessoas.hsw.uol.com.br/nostradamus6.htm>>. Acesso em: 01 mar. 2012.

KEHL, Maria Rita. **O tempo e o cão: a atualidade das depressões**. São Paulo: Boitempo, 2009. 299 p.

LACAN, Jacques. **O Seminário, Livro 8: a transferência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992. 386 p.

LACAN, Jacques. **Televisão**. Rio de Janeiro: Zahar, 1974. 91 p

LEME FILHO, Trajano. **Os 50 Maiores Erros da Humanidade**. Rio de Janeiro: Axcel Books do Brasil, 2004.

Marketing Solutions. **Marketing Viral**. Disponível em: <<http://www.marketingsolutions.com.br/index.php/component/content/article/21-noticias/80-marketing-viral>>. Acesso em: 27 fev. 2012.

MEZAN, Renato. **Pesquisa em Psicanálise Algumas Reflexões**. *Jornal de Psicanálise*, São Paulo, 39(70): 227-241, jun. 2006.

NICOLACI-DA-COSTA, Ana Maria. Revoluções Tecnológicas e Transformações Subjetivas. **Psicologia: Teoria e Pesquisa**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 2, p.193-202, maio/ago. 2002.

A NOITE DOS MORTOS VIVOS. Escrito por George A. Romero. Dirigido por George A. Romero. Estrelando Judith O'Dea. EUA: Image TenSee, 1968. (96 min.) Coloração Preto e Branco.

PENHA, Diego Amaral. **Filmes de Terror e Psicanálise: Um esboço sobre os mecanismos psíquicos subjacentes a espectadores**. 2011. 25 p. Iniciação Científica (Graduação) - Curso de Psicologia, Departamento de Psicodinâmica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Barueri, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. **Vamos Invadir! De alçoz e salvador do capitalismo, movimento renasce hoje contra o sistema**. In: FOLHA DE S.PAULO: Maio Despedaçado. São Paulo, 4 maio 2008.

ROSA, Miriam Debieux. **A pesquisa psicanalítica dos fenômenos sociais e políticos: metodologia e fundamentação teórica.** Revista Mal-estar e Subjetividade, Fortaleza, v.IV, n. 2, p.329-348, set. 2004.

RUSSELL, Jamie. **Zumbis: O livro dos mortos.** Tradução Érico Assis e Marcelo Andreani de Almeida. São Paulo: Leya Cult, 2010.

SADER, Emir. **Que Anos Foram Aqueles?** Teoria e Debate, São Paulo, n.77, p.6-9, 01 maio 2008.

SAMPAIO, Camila Pedral. **Algumas Idéias Sobre Pesquisa em Psicanálise.** Jornal de Psicanálise, São Paulo, p. 243-255. jun. 2006.

SEABROOK, William B. **A Ilha da Magia: Fatos e Ficção.** Tradução de Lauro S. Blandy. Hemus, s/d.

UOL. **Internet atinge 2,1 bilhões de usuários no mundo em 2011, aponta consultoria.** Disponível em: <<http://tecnologia.uol.com.br/ultimas-noticias/redacao/2012/01/18/internet-atinge-21-bilhoes-de-usuarios-no-mundo-em-2011-aponta-consultoria.jhtm>>. Acesso em: 27 fev. 2012.

XAVIER, Ismail (Org.). **A Experiência do cinema: antologia.** 4. ed. São Paulo: Graal, 2008. 477 p.

ZUMBI BRANCO. Escrito por Garnett Weston. Dirigido por Victor Halperin e Edward Halperin. Estrelando Bela Lugosi. EUA: Universal Studios, 1932. (69 min.) Coloração Preto e Branco.