

ATOPIA E APORIA: OS CORPOS DESMORTOS NA FICÇÃO

Marisa Martins GAMA-KHALIL*

- **RESUMO:** Os monstros sempre figuraram no rol de personagens da literatura, representando não somente aquilo que se deve temer, como também, em muitos casos, aquilo que é temível e terrível que se instala em nós, escondendo-se por detrás das máscaras sociais. Depois de um período de uma enorme emergência do vampiro na literatura, cinema, novelas gráficas e outros suportes, vemos a irrupção de uma arte na qual o monstro tematizado e problematizado é o zumbi. Algumas questões despontam, como: Que condições favorecem a irrupção das narrativas com desmorts em nossa contemporaneidade? Como podemos pensar a subjetividade do homem contemporâneo tomando como base os corpos desmorts? O que significa não morrer? Faremos nosso percurso analítico com base em alguns filmes, em uma novela gráfica e em algumas narrativas literárias, com foco especial sobre o conto de Murilo Rubião intitulado “O pirotécnico Zacarias”. Nos encaminhamentos teóricos, privilegiaremos o debate sobre algumas noções, como a morte, a biopolítica, o corpo, a subjetividade; bem como sobre conceitos do campo da literatura fantástica.
- **Palavras-chave:** Literatura fantástica. Corpo. Zumbi. Biopolítica. Morte. Atopia.

Só um pensamento me oprime: que acontecimentos o destino reservará a um morto se os vivos respiram uma vida agonizante? E a minha angústia cresce ao sentir, na sua plenitude, que a minha capacidade de amar, discernir as coisas, é bem superior à dos seres que por mim passam assustados.

Murilo Rubião (2010, p.20).

Introdução

Pode-se dizer que um dos temas mais focalizados pela indústria fílmica contemporânea é o zumbi - o corpo morto que nega sua condição estática pós-vida, o desmorto. É arrebatador o sucesso da série *The walking dead*, que, em sua oitava

* UFU - Universidade Federal de Uberlândia. Instituto de Letras e Linguística. Uberlândia - MG - Brasil. 38.400-902- mmgama@gmail.com.

Pesquisadora Produtividade em Pesquisa do CNPq.

Artigo recebido em 03/08/2017 e aprovado em 05/11/2017.

temporada, vem sendo acompanhada por espectadores do mundo todo. Esse *boom* dos desmorts nas telas encontra-se associado muitas vezes às novelas gráficas e aos quadrinhos, como é o caso da referida série. Em 2015, quase cinco décadas depois do lançamento de seu primeiro filme - *A noite dos mortos vivos* (1968) -, George Romero lançou pela Marvel uma série em quadrinhos intitulada *O império dos mortos* e composta por três atos. Romero foi o responsável por fazer do zumbi uma *persona* ficcional que projeta não só sentidos relacionados à sobrevivência a ataques canibais de monstros, mas a uma ampla e bem estruturada crítica social. O presente texto traz uma abordagem sobre a narrativa de zumbis, por meio de diversas materialidades, como a do cinema, da novela gráfica e da literatura, tendo esta última foco especial sobre o conto “O pirotécnico Zacarias” de Murilo Rubião (2010).

Quem são os zumbis? uma breve arqueologia nas malhas da ficção popular

Diante do *boom* das narrativas de zumbis, interrogamo-nos: quais seriam os ancestrais dos zumbis atuais que habitam as telas de cinema e as páginas da ficção literária, dos quadrinhos e novelas gráficas? O delineamento para a resposta se encontra no primeiro filme de George Romero *A noite dos mortos-vivos*, de 1968. Nesse filme, não há nenhuma referência ao termo “zumbi”, mas a “*ghouls*”, monstros oriundos do folclore árabe, espécies de demônios comedores de carne humana. Já no segundo filme de Romero, *Despertar dos mortos*, que veio a público em 1978, os mortos vivos passam a ser nominados zumbis. De acordo com o *Online Etymology Dictionary* (ZOMBIE, 2017), a origem da palavra “zombie” é sul-africana e em kikongo se refere a “fetiche”, já em kimbundu relaciona-se a “*nzambi*”, significando Deus, uma vez que, muito primordialmente, esse termo designava uma Divindade da Serpente; depois passou a significar “cadáver reanimado” no ritual de vodu da África Ocidental, das Antilhas - especialmente do Haiti - e do Sul dos Estados Unidos. Há também relação dessa palavra com os termos crioulos da Louisiana “*phanton*”, “*ghost*” (esta muito próxima sonoramente de *ghoul*), cujos significados remetem a fantasma e ao termo espanhol “sombra”. O *Online Etymology Dictionary* (ZOMBIE, 2017) aponta ainda que o significado de “pessoa lenta” para designar zumbi só começa após 1936. Essa palavra é usada em algumas circunstâncias para designar uma pessoa hipnotizada, desprovida de consciência, mas que é capaz de andar e de responder a estímulos sensoriais.

Há diferenciações entre o zumbi haitiano e o zumbi angloamericano. Nos rituais de vodu haitianos, um “*zombi*” (no haitiano crioulo “*zombi*” e em mbundu do norte “*nzumbé*”) trata-se de um defunto animado por meio de feitiçaria. De acordo com alguns relatos lendários, os mortos, reanimados por magia, eram convocados a trabalharem na indústria açucareira. Já, em se tratando do zumbi angloamericano, o ressuscitar do corpo morto não é atribuído a rituais folclóricos e religiosos, pois simplesmente os mortos se levantam como uma epidemia, em função de uma doença desconhecida capaz de animar o corpo morto. Abandona-se a explicação mística e assume-se uma explicação científica.

No bestiário dos mortos vivos, há uma série de espécies de mortos vivos, como o *vrykolaka*, que é um ser que se torna morto vivo após um sepultamento não consagrado,

retornando para matar pessoas no espaço do cemitério ou mesmo na casa em que habitava quando era vivo. Esse ser, que pode retornar sob a forma corporal humana ou sob a forma de um lobisomem, povoou o imaginário grego e contemporaneamente figura no imaginário búlgaro. Em algumas versões, ele sempre assume a forma humana e só pode ser morto definitivamente se desenterrado e comido por um lobo. Ele mata as pessoas ou apenas perturba o sono delas, sugando suas forças enquanto dormem. Há também os *vetalas*, que, segundo a mitologia hindu, são espíritos agressivos reanimadores de cadáveres - fazendo reviver seus próprios corpos ou os de outras pessoas. Seu *habitat* são os cemitérios e possuem obsessão por crianças, matando-as ou induzindo abortos. O zumbi da tradição chinesa é o *Jiang Shi*, conhecido como cadáver viajante. Segundo histórias populares e lendas, as famílias sem recursos para pagarem o traslado dos corpos dos seus familiares solicitavam essa tarefa aos sacerdotes taoístas, os quais conduziam o corpo morto apenas durante a noite, pois consideravam mau agouro as pessoas observarem o cortejo funerário. Os cadáveres eram conduzidos sobre canas de bambus e, com o movimento das canas de cima para baixo, tinha-se a impressão de que os cadáveres estavam vivos e pulavam ao ritmo dos passos dos sacerdotes. Em função desse contexto, acredita-se que o *Jiang Shi* habita as estradas e que seu corpo morto necessita sugar de outros corpos vivos o espírito (IRVINE, 2016). A sua representação corporal, como a do *vrykolaka* e do *vetala*, é um misto de zumbi e vampiro.

Aliás, o vampiro é também catalogado na categoria dos mortos vivos, uma vez que ele é um ser imortal que habita a terra depois de morto, sugando o sangue dos mortais (IRVINE, 2016). Um aspecto que distingue vampiros de zumbis, na ficção fílmica ou literária, refere-se ao fato de os primeiros serem representados como aristocratas e os últimos como plebeus. O vampiro “[...] está no topo da cadeia alimentar, literalmente se alimenta de todos e ninguém se alimenta dele [...]”. O mundo dos vampiros é para os eleitos, o mundo do zumbi é a verdadeira democracia, aceita a todos, todos seremos zumbis” (CORSO, 2017). Outra diferença entre vampiros e zumbis diz respeito ao corpo: “*Contrairement au vampire, le mort-vivant n’a pas le bonheur de voir son corps preserve*”¹ (BOTTET, 2008, p.214). Portanto, enquanto os vampiros preservam a beleza corporal, os zumbis representam hiperbolicamente a degradação da matéria do seu corpo.

No bestiário dos zumbis há também o *draugr* ou *draug* (no islandês antigo) e *aptrganga* (ou *afturganga* no islandês moderno), cujo nome designa aquele que caminha depois da morte, relacionando-se com a atual série *The walking dead*, ou seja, os mortos que caminham. A mitologia nórdica explica que os *draugar* são diferentes dos fantasmas porque possuem um corpo “com habilidades físicas similares às que tinham em vida” (V., 2015). Já os *lich* ou *liches* são seres originários de uma mutação pela qual passa um monarca ou mágico poderoso à procura da vida eterna; eles usam feitiços ou rituais para anexarem sua mente racional ao seu defunto animado, conseguindo, assim, um certo tipo de imortalidade. O narrador do conto “A coisa na soleira da porta”, de Lovecraft (2014), refere-se a um cadáver como um *lich* pelo fato de este ter sido possuído por um

¹ “Ao contrário do vampiro, o morto-vivo não tem a felicidade de ver seu corpo preservado” (BOTTET, 2008, p.214, tradução nossa).

feiticeiro. O *lich* é uma espécie de morto vivo que, de acordo com o estudioso Aparecido Donizete Rossi (2015, p.124), é “uma espécie de zumbi paradoxalmente inteligente, imortal e eterno.”

Os zumbis vagueiam na ficção filmica e na novela gráfica

Na produção filmica de zumbis, é bem marcada a fase antes de George Romero e depois dele. Citamos aqui dois filmes anteriores a Romero: *Zumbi Branco* e *A morta-viva*, mas focalizarei analiticamente apenas o primeiro. *Zumbi Branco* (*White Zombie*), filme norte-americano dirigido por Victor Halperin, veio a público em 1932 e narra a história de um casal apaixonado - Neil e Madeleine - em visita ao Haiti. Um milionário do local, Charles Beaumont, apaixona-se pela moça e pede ajuda ao mestre vodu local (interpretado por Bela Lugosi), que mora em um moinho operado por zumbis, seus escravos. O feiticeiro diz a Charles que a única forma de ele possuir Madeleine é transformando-a em zumbi. Para isso ele dá uma poção mágica que deverá ser bebida pela moça na noite do seu casamento com Neil. Ela morre, metamorfoseia-se em zumbi e Charles a leva para a sua mansão; contudo logo ele fica angustiado porque sua amada já não é mais a mesma; e percebe também que fora atingido também pela feitiçaria, começando igualmente a se transformar em zumbi. Neil, ao descobrir o que se passara com Madeleine, tenta salvar a amada, luta com os zumbis escravos, com o feiticeiro e com o zumbi Charles, conseguindo derrubá-los do alto de um penhasco. Com a queda dos zumbis (especialmente com a queda do mestre vodu), Madeleine volta à vida e é feliz para sempre com seu amado herói. Tem-se, então, uma trama gótico-romântica em que os zumbis não são comedores de carne humana, mas apenas monstros desmortsos escravos que servem de fundo para um enredo que realça a força do amor. A trama não prioriza a focalização sobre a injusta escravização das pessoas negras haitianas, transformadas em zumbis, seu foco é sobre a transformação de uma personagem feminina - frágil e branca - em zumbi, porque ela é desenhada no enredo como a grande vítima que precisa ser salva. Assim, não se tem uma crítica social plena nesse filme de Victor Halperin, mas a dramatização de uma história em que o foco é basicamente o amor. Portanto, os filmes anteriores a Romero investem nas lendas dos zumbis haitianos; neles, os zumbis são monstros que não têm desejos próprios, criados por práticas de vodu e comandados por um feiticeiro.

Os filmes do cineasta George Andrew Romero revolucionaram o olhar sobre os zumbis e os projetaram como figurações de corpos que questionam nosso olhar sobre a vida e a morte, nosso olhar sobre quem domina e quem é dominado, nosso olhar sobre a sociedade. Nesses filmes, os zumbis não são mais comandados por um terceiro, eles seguem seus desejos, sua fome. Romero compôs sua primeira trilogia de filmes entre os anos 1960 e 1980: *A noite dos mortos-vivos* em 1968, *Despertar dos mortos* em 1978 e *O dia dos mortos* em 1985. Neste artigo, centralizaremos os comentários sobre o primeiro filme. Em *A noite dos mortos-vivos* (1968), em função da radiação provocada pela possível queda de um satélite os mortos começam a sair de suas covas e transformam-se em zumbis, sedentos por carne viva. Um grupo refugia-se em uma casa e quem os lidera e

os protege é ironicamente, Ben, um negro. No fim do filme um grupo de salvamento chega ao local, confunde Ben com um zumbi, mata-o com um tiro na testa e seu corpo é atirado ao fogo junto com os corpos dos zumbis. O final do filme, após o tiro dado em Ben, é todo em câmera lenta e em *closes*: *close* na face e no corpo de Ben, *close* na face branca dos seus assassinos e no ritual que o leva ao fogo. Há muitos e significativos deslocamentos feitos por Romero, deslocamentos operados que instigam possivelmente o espectador a repensar o lugar do negro e do branco na nossa sociedade. O fato de um negro ser confundido com um zumbi desencadeia provavelmente o sentido de que seu corpo é um corpo-monstro, um corpo desmorto, sem valia. Podemos associar aqui a noção cunhada por Judith Halberstam (1995) para nomear as narrativas com monstros: “ficções de alteridade”; elas expõem o diferente, ou mais especificamente, como é a reação de um ser humano “normal” ao lidar com o diferente. No filme inaugural de Romero, negro e zumbi assinalam-se pela diferença, são monstruosos. A ironia e a crítica são recursos potenciais para demarcar a construção de uma “ficção de alteridade”. Alguns estudiosos assinalam que o filme foi lançado exatamente no mesmo ano do assassinato de Martin Luther King. Coincidência? Como explica Milanez (2014, p.179), “[...] os sentidos não são neutros, arrastam memórias consigo e se entrelaçam aos discursos da história”, o corpo é, nesse sentido, “superfície de inscrição dos acontecimentos” se lemos, aqui, pela ótica foucaultiana. Dessarte, o que é delineado pela ficção não seria mera coincidência, mas uma leitura plausível da história.

Romero escreveu para o cinema uma segunda trilogia *filmica*: *Terra dos mortos* em 2005, *Diário dos mortos* em 2007 e *A ilha dos mortos* em 2009 e em 2015, poucos anos antes do seu falecimento, ele iniciou uma nova trilogia, esta escrita na linguagem da novela gráfica com a produção da Marvel. Trata-se de *Império dos mortos* (ROMERO; MALEEV, 2015; ROMERO; TALAJIC, 2016), uma história em 3 atos; o primeiro foi lançado no Brasil pela Panini Comics em 2015, o segundo em 2016 e o terceiro ainda não foi publicado em nosso país. Nessa série, Romero utiliza o argumento já usado em filmes anteriores: o de zumbis que começam a exercitar a faculdade de pensar. O que temos são zumbis, que se encontram no submundo, contra vampiros, representados por sujeitos da classe alta; estes têm como líder Chandrake, o prefeito de Nova York. Os zumbis são postos em uma arena e servem de entretenimento aos poderosos, que pagam para vê-los lutarem até a morte. Seus corpos não têm valia, só servem para satisfazer aos desejos dos ricos, vampiros. Encontramos aqui uma forte e bem construída ironia de Romero. Os autômatos, pobres, contra os vampiros, os que sugam esses pobres. Enquanto os corpos dos zumbis se apresentam em estado de putrefação, os ricos vampiros cuidam de seus corpos, como na cena em que o prefeito recebe as visitas em sua academia particular, fazendo exercícios de musculação. A médica Penny Jones é obstinada por estudar os zumbis e provar que eles podem exercer o raciocínio. Quando Paul Barnum, um caçador de zumbis, a interroga sobre o seu estudo, ela revela que: “Na verdade, estou aqui para estudar você. **Você** tem que domesticar eles” (ROMERO; MALEEV, 2015, p.8, grifo nosso). Ou seja, Penny ironiza sobre o porquê um corpo é levado a subjugar outros corpos, dominá-los, domesticá-los. Na trama, percebe-se que cada vez mais os zumbis passam a articularem-se linguística e socialmente. O que acontecerá no terceiro ato? Romero

deu a eles a chance de equipararem-se aos vampiros? O autor trabalha em *Império dos mortos* com a contraposição anteriormente suscitada neste artigo: vampiros, com seus corpos belos, que representam a classe que detém o poder, e os zumbis, com seus corpos deteriorados e degradados, que representam a massa, o povo; eles vagueiam lentamente sem destino, como bichos, com corpos abjetos que se transformam em objetos de luta, de jogo para entreter os ricos vampiros.

Temos hoje uma nova categoria fílmica, a do “terrorismo zumbi”. O professor e pesquisador inglês Justin Edwards dedica-se a esse tema em um capítulo do livro *Vértigo*. O artigo de Justin Edwards (2017) tem como enfoque central dois filmes de terrorismo zumbi: *Osombie* e *The Terror Experiment*. Em *Osombie* (2012), temos a história do retorno de Osama Bin Laden, que havia sido supostamente morto e lançado ao mar. Mas ele renasce de seu túmulo aquático e emerge junto a uma hoste de zumbis terroristas, dispostos a acabar com o mundo, ou pelo menos com os Estados Unidos. Em seu estudo, em primeiro lugar, Edwards defende que o fato desencadeador da junção entre zumbis e terroristas tem como fundamento o paradigma do não-pensamento e do não-ser, ou seja, a irracionalidade desses dois seres propicia que se unam em um só ser. Outra marca que une zumbi e terrorista é o fato de o corpo de ambos configurarem-se como uma arma. O perigo não está fora do ser, ele é o próprio ser. Partindo da premissa gótica de que o terror é sempre externo a nós, algo que ocorre lá e não aqui, como o espaço do outro, o zumbi terrorista desconstrói essa ideia, uma vez que o lugar do terrorista não é necessariamente um lá, distante, pois, afirma Edwards (2017, p.165): “[...] o terror do terrorismo ocorre através de fronteiras fluidas e permeáveis, num potencial contágio que ameaça a segurança de nosso território”. Aqui, porém, nessa ficção fílmica de terrorismo zumbi, o teor crítico de Romero em relação ao que é representado pelos corpos mortos e pelos corpos vivos em nossa cultura cede lugar a uma trama que prima ao final pela luta dos Estados Unidos contra os seus inimigos.

The walking dead é uma série de televisão norte-americana baseada na série em quadrinhos de mesmo nome, de Robert Kirkman. Quem pensa que as grandes emoções da série são provocadas apenas pela dilaceração dos corpos dos vivos pela sede de carne dos zumbis, engana-se, uma vez que há nas narrativas, fílmicas e em HQ, muito mais do que isso, existem muitos questionamentos: sobre as práticas subjetivadoras e objetivadoras dos indivíduos; sobre quem é mesmo o monstro? Nós ou os zumbis? Há uma relação parafrástica muito forte entre os filmes de Romero e *The walking dead* balizada pela tendência forte à crítica social. Negan, um dos líderes humanos da sétima temporada, o grande antagonista que lidera todos os outros grupos de humanos da trama, mostra-se muito mais perigoso do que os zumbis que caminham lentamente à procura de corpos que pulsam. Os zumbis só representam mesmo uma grande ameaça quando em bando muito grande. Ironia? Eles são como as classes populares da sociedade, porque, se querem fazer uma revolução, só conseguem quando se unem de fato, provocando uma enorme aglomeração capaz de derrubar o que encontram pela frente. Quando o zumbi anda desgarrado, basta ferir-lhe a cabeça para que o corpo desmorte volte ao seu estado inerte; ao passo que os humanos, como os antagonistas o Governador e Negan, conseguem, individualmente, subjugar massas inteiras pela eficácia e sedução de seus discursos e

práticas objetivadoras, operando pela interdição, pela segregação e impondo uma vontade de verdade que é bem objetiva: o poder somente pode estar na mão de poucos.

Nessa linha de entendimento, um dos sentidos gerados pelas narrativas de zumbis vincula-se à questão das práticas subjetivadoras. Judith Revel (2005), ao explicar a noção de práticas de subjetivação de Michel Foucault, esclarece que há dois modos por meio dos quais se opera a subjetividade dos sujeitos:

[...] de um lado, os modos de objetivação que transformam os seres humanos em sujeitos - o que significa que há somente sujeitos objetivados e que os modos de subjetivação são, nesse sentido, práticas de objetivação; de outro lado, a maneira pela qual a relação consigo, por meio de um certo número de técnicas, permite constituir-se como sujeito de sua própria existência. (REVEL, 2005, p.82).

Como se pode perceber, a primeira forma de subjetivação é aquela imposta por aquilo que é externo a nós, ou seja, nossa subjetividade é construída pelo nosso contato com os micropoderes que se encontram em nosso entorno, como, por exemplo, a família, a escola, a igreja e todos os micropoderes que ordenam nossa subjetividade, são, no fundo, práticas objetivadoras; já a segunda forma corresponde à “[...] maneira pela qual o sujeito faz a experiência de si mesmo em um jogo de verdade, no qual ele se relaciona consigo mesmo” (FOUCAULT, 2004, p.236). Para o sujeito realizar essa experiência de si mesmo, ele deve realizar um movimento que é denominado por Deleuze (1992, p.116, grifo do autor) como “dobra”: “Trata-se da relação da força consigo (ao passo que o poder era a relação da força com outras forças), trata-se de uma ‘dobra’ da força”. Ao realizar a dobra, o sujeito resiste ao poder que o oprime e reinventa as possibilidades de vida. Nas narrativas de zumbis, os desmortos são a metáfora de seres completamente objetivados, sem condição alguma de operar a dobra. Podemos, pois, ler os zumbis como a demonstração metafórica de seres que agem de maneira automática e alienada, movidos por um cotidiano que os automatiza? Essa é uma plausível direção de interpretação de muitas narrativas de zumbis.

Os zumbis vagueiam na ficção literária

Na literatura, um dos mais antigos registros de uma representação de zumbis encontra-se n’*A Epopeia de Gilgamesh*, poema épico mesopotâmico, escrito em doze placas de argila por volta de 1.800 a.C. Na sexta placa, narra-se o episódio em que Gilgamesh recusa desposar a deusa Ishtar e esta, encolerizada, pede ao seu pai, Anu, para auxiliar na sua vingança contra Gilgamesh:

Pai, dai-me o Touro do Céu para destruir Gilgamesh. Enchei, eu vos peço, Gilgamesh de arrogância para sua própria destruição; mas, se vos recusardes a me dar o Touro do Céu, destruirei os portões do inferno e despedaçarei seus ferrolhos; haverá confusão entre os seres que estão nas camadas superiores e os que estão nas profundezas da terra. Trarei os mortos para cima, para que se alimentem como os

vivos, e a hoste dos mortos será mais numerosa que a dos vivos. (A EPOPEIA..., 2011, p.83).

Como se pode notar, a deusa Ishtar é poderosa e vingativa, chegando mesmo a atemorizar o pai com seu exército de mortos vivos. A cena em que Ishtar descreve a hoste dos mortos vivos, mais numerosa do que a dos vivos, relaciona-se com os filmes atuais de apocalipse zumbi; estes, dessa forma, talvez façam um diálogo intertextual com esse famoso trecho da epopeia mesopotâmica.

Em *As Mil e uma Noites há também o registro dos ghouls ou goules:*

Não ignorais que as goules de um e de outro sexo são demônios errantes. Vivem geralmente nas ruínas, de onde se lançam de repente sobre os transeuntes, a quem matam e cuja carne devoram. Quando estes faltam, vão de noite aos cemitérios para alimentar-se da carne dos mortos. (GALLAND, 2002, p.377).

O romance gótico *Vathek*, do escritor inglês William Beckford (1972), escrito em 1786, também faz referência aos *ghouls*, descritos como demônios árabes que atraem crianças e adultos para comer seus corpos. Não devemos nos esquecer de que em *Frankenstein*, de Mary Shelley (2017), romance publicado em 1818, a figura central monstruosa é um zumbi, que possui a singularidade de ter sido fabricado pela ciência. Ainda que em análises pouca seja a referência desse romance com a *persona* zumbi, Frankenstein é um monstro criado a partir de partes de corpos mortos.

Na literatura há inúmeras manifestações dos mortos vivos, especialmente dos zumbis, e essa tradição tem sua base muitas vezes por meio de um diálogo intertextual com algumas passagens bíblicas, como a do Apocalipse: “Entretanto, depois de três dias e meio, Deus soprou em seus corpos o espírito da vida e eles tornaram a ficar em pé, e um enorme pavor tomou conta de todos quantos os viram.” (BÍBLIA, Apocalipse, 11: 11).

Na literatura brasileira atual temos vários escritores dedicados a narrativas cujo foco de figuração são os zumbis, como, por exemplo: de Alexandre Callari, *Apocalipse zumbi*: os primeiros anos; de Tiago Toy, *Terra morta*; de Rodrigo de Oliveira, *O vale dos mortos*. Mas antes deles, temos algumas narrativas que marcam a história dos zumbis na literatura brasileira. O mais antológico, porém quase nunca associado à ficção zumbi é *Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo (1995), romance publicado em 1971. Na cidade de Antares ocorre uma greve geral, sendo aderida inclusive e especialmente pelos coveiros do cemitério local. Dentre as inúmeras consequências da greve, e aquela que agrega uma maior atenção no enredo do romance, é o fato de sete corpos ficarem sem enterro. Esse acontecimento, que poderia ser prosaico e natural, ganha dimensões “metaempíricas” (FURTADO, 1980) na narrativa, uma vez que os mortos levantam-se dos seus caixões e passam a apavorar os habitantes da cidade, que não compreendem porque os corpos mortos não obedecem à lei da morte, ou seja, à inércia e a consequente putrefação até resultar em cinzas. O metaempírico é definido por Filipe Furtado (1980) como todo evento ou elemento que não pode ser verificável nem é cognoscível a partir da experiência do nosso real cotidiano, como é a configuração do morto que vaga após sua morte.

Muito pior do que levantarem-se do caixão são os discursos proferidos pelos desmorts. Como seus corpos estão mortos, não podem mais sofrer punições e assim podem dizer o que antes não poderia ser dito. O não-lugar do corpo do desmorto, sua atopia, propicia a liberdade do discurso, sem interdições. A atopia de seu corpo, sem um lugar definido, entre a vida e a morte, lugar, pois, aporético, sem saída, provoca a aporia entre os vivos.

Na parte final deste artigo focalizaremos o conto de Murilo Rubião (2010) intitulado “O pirotécnico Zacarias” porque, de forma muito poética, nele encontramos um desmorto que instiga a reflexão de nossas práticas neste nosso mundo de vivos. Rubião, que toma Machado de Assis como um de seus precursores, cria a figuração de um defunto que conta a sua história; assim, Zacarias à maneira de Brás Cubas, narra a sua morte e *flashes* de sua vida de pirotécnico. A diferença é que Brás Cubas narra de um lugar não bem determinado, um lugar à parte do mundo dos vivos, e não aparece aos olhos dos vivos, sua vida pós-morte é uma vida de escrita. Zacarias, inversamente, ao narrar, faz esse ato misturado entre os vivos; seu corpo é um corpo desmorto, mas continua a vagar, pelas noites e pelos dias, entre os corpos sadios daqueles que não morreram. Ele explica: “Em verdade morri, o que vem ao encontro da versão dos que creem na minha morte. Por outro lado, também não estou morto, pois faço tudo que antes fazia e, devo dizer, com mais agrado do que anteriormente” (RUBIÃO, 2010, p.14). *É esse paradoxo que movimenta* a vida de desmorto de Zacarias: o que é estar vivo e estar morto, se muitas vezes nossas ações autômatas assemelham-se ao andar dos pobres zumbis? Cido Rossi (2015, p.130) argumenta sobre alguns sentidos deflagrados por esse lugar de atopia habitado pelos zumbis: “O morto-vivo denuncia que não há limite absoluto entre lá (o mundo dos mortos) e cá (o mundo dos vivos), mas sim um *continuum* entre lá e cá que, em última instância, revela que o lá é o cá e que ambos são meramente convenções, maniqueísmos, do aqui”.

Zacarias morre atropelado por um carro ocupado por três moças e três rapazes. Ele assume a condição de desmorto, levanta-se e fala, provocando o desmaio em um dos rapazes. A solução para o impasse? Jogar o corpo de uma ribanceira ou deixá-lo no cemitério? Os jovens ficam indecisos diante de uma situação tão inusitada, insólita, metaempírica. É Zacarias, o morto, quem determina o seu destino. Interrompe a conversa polêmica dos jovens e determina: continuará a farra com os rapazes e a moças noite a fora.

Ao narrar a sua morte, Zacarias parece pintar uma tela, pois as cores são usadas como numa tentativa de fixar o que é infixável, a morte, definir o que é indefinível:

A princípio foi azul, depois verde, amarelo e negro. Um negro espesso, cheio de listras vermelhas, de um vermelho compacto, semelhantes a densas fitas de sangue. Sangue pastoso com pigmentos amarelado, de um amarelo esverdeado, tênue, quase sem cor. Quando tudo começava a ficar branco, veio um automóvel e me matou. (RUBIÃO, 2010, p.14-15).

Esse mesmo enunciado volta depois no conto, como um refrão, insinuando que a morte e a vida ainda estavam ali, ambas indefiníveis, concretas, mas mutáveis como as

cores. São as mesmas palavras acrescidas do seguinte trecho, que funciona como uma variação do mote: “Sem cor jamais quis viver. Viver, cansar bem os músculos, andando pelas ruas cheias de gente, ausentes de homens” (RUBIÃO, 2010, p.16). Zacarias denuncia o automatismo dos sujeitos que andam pelas ruas; são gente, mas não são homens; objetivados, mas não subjetivados. Seus corpos são meros objetos que não se conectam de fato a outros corpos da mesma espécie, por isso são vazios de humanidade.

Como vimos anteriormente, Judith Halberstam (1995) nomeia como “ficções de alteridade” as tramas narrativas que trazem os monstros como personagens, pois eles delineiam ficcionalmente o binômio inclusão/exclusão social. Os monstros demonstram figurativamente o “diferente”, a *persona* que se situa em uma posição marginal pelo seu desacerto físico e/ou psicológico em relação aos demais seres. Mas quem de fato são os monstros?

Retorno aqui ao trecho do conto que tomei como epígrafe:

Só um pensamento me oprime: que acontecimentos o destino reservará a um morto se os vivos respiram uma vida agonizante? E a minha angústia cresce ao sentir, na sua plenitude, que a minha capacidade de amar, discernir as coisas, é bem superior à dos seres que por mim passam assustados. (RUBIÃO, 2010, p.20).

Nele, fica evidente a contraposição encetada pelo narrador desmorto entre a natureza dos mortos e dos vivos. Em um importante estudo intitulado *Os monstros*, o filósofo português José Gil (2006) argumenta que os seres humanos procuram encontrar nos monstros uma imagem estável de si e o monstruoso; nessa perspectiva de entendimento, o monstro na ficção “[...] mostraria como potencialmente a humanidade do homem, configurada no corpo normal, conteria o germe da sua inumanidade” (GIL, 2006, p.125). Podemos afirmar, com base nas palavras de José Gil e na narrativa “O pirotécnico Zacarias”, que o contato dos “normais” com os zumbis revelaria como a nossa humanidade, plasmada em nosso corpo dotado de normalidade, abarcaria de modo sutil ou explícito marcas de desumanidade.

Esses monstros tão frequentes em narrativas do nosso tempo instigam-nos a reavivar sentidos que estão apagados em nossa cultura, como a morte, por exemplo. Ao tratar do conceito de heterotopia, Michel Foucault (2001) mostra-nos como o homem tem procurado rasurar a morte de seu espaço de trânsito e ações cotidianas, porque até o século XVIII, o cemitério localizava-se no centro da cidade e nos séculos seguintes ele foi sendo construído cada vez mais distante da cidade, empurrado para as bordas, para a margem. Nas cidades antigas geralmente os cemitérios ocupavam o terreno das igrejas, o solo sagrado. Os corpos daqueles que detinham o poder religioso ou econômico eram inclusive enterrados dentro das igrejas. Com o passar dos tempos, especialmente após a ascensão burguesa e o desenvolvimento do capitalismo, a morte foi cada vez mais correlacionada à ideia de doença. O século XIX instaura uma época em que a morte será distanciada da vida: “Os cemitérios constituem, então, não mais o vento sagrado e imortal da cidade, mas a ‘outra cidade’, onde cada família possui sua morada sombria” (FOUCAULT, 2001, p.418, grifo do autor). A partir de então, o homem projeta uma sociedade pautada pela

biopolítica e a “[...] velha potência da morte em que se simbolizava o poder soberano é agora, cuidadosamente, recoberta pela administração dos corpos e pela gestão calculista da vida” (FOUCAULT, 1988, p.131). Ocorre, então, a disciplinarização dos corpos, o controle da vida e o distanciamento da morte, que definem a era da biopolítica: “[...] é sobre a vida e ao longo de todo o seu desenrolar que o poder estabelece seus pontos de fixação; a morte é o limite, o momento que lhe escapa; ela se torna o ponto mais secreto da existência, o mais privado” (FOUCAULT, 1988, p.130). Caso se siga essa ótica de interpretação, uma leitura possível é a dos zumbis como sujeitos que se rebelam contra a disciplinarização excessiva dos corpos nessa era do biopoder e, nessa resistência, passam a ocupar um espaço que é o da atopia, um não-lugar por estar situado em uma região “insólita” (COVIZZI, 1978) e metaempírica, entre a vida e a morte.

Mário Corso (2017), ao analisar o *boom* da ficção de zumbis faz uma analogia desses monstros com dois temas: o da morte e o do envelhecimento:

A morte perdeu espaço na modernidade, sua antiga forma pública foi encerrada dentro dos hospitais. [...] Espichamos o tempo da vida, mas encolhemos a reflexão sobre a existência. [...]

Os zumbis também representam os velhos, sua incômoda lentidão, seus passos pesados, seus movimentos em câmera lenta. Se a morte nos aguarda, na melhor das hipóteses esse pesadelo vem junto com outro: ficar velho, com o corpo corrompido pelos anos. A contaminação é inevitável, todos seremos zumbis. (CORSO, 2017).

Nos filmes e na novela gráfica de Romero e no conto de Murilo Rubião, essas metáforas se mostram de forma intensa, sugerindo as nossas limitações e limites, bem como as possibilidades de comportamento dos nossos corpos, desde aquelas relacionadas à sujeição a outras, que se referem à indisciplinarização e ao caos.

Considerações finais sobre esses monstros que se mostram ...

Em geral, antes do século XX, a temporalidade relacionada ao horror, nas ficções, era habitualmente a noturna e por isso as personagens atreladas à narrativa de horror, como bruxas, vampiros, lobisomens, habitavam quase que preferencialmente os ambientes noturnos; entretanto, nas ficções produzidas nos séculos XX e XXI encontramos alguns monstros que muitas vezes aparecem à luz do dia, como os zumbis. Zacarias, do conto de Rubião, é morto à noite, mas sua vida de desmorte pós-morte acontece durante os dias em sua plenitude. Os zumbis rejeitam os esconderijos; eles são degradados, mas se mostram, estampam sua feiura e sua decomposição.

A relação entre monstro e o verbo mostrar é discutida por alguns estudiosos, como, por exemplo, por Célia Magalhães (2003, p.25), que argumenta: “[...] o monstro é algo ou alguém para ser mostrado (*monstrare*), servindo ao propósito de revelar o produto do vício e da desrazão como um aviso (*monere*)”. José Gil (2006) também aborda essa etimologia da palavra “monstro” em relação de analogia como verbo “mostrar” e,

com base em Benveniste, ressalta a ideia de que mais do que relacionar-se a mostrar, o mostro relaciona-se ao ensinamento de condutas, ao estabelecimento de normas a serem seguidas. Nessa mesma perspectiva de compreensão, Nílton Milanez (2011) afirma que a representação dos monstros pode ser associada a um exercício de ordenar o desordenado:

Dessa maneira, se produzem, de um lado, discursos de exclusão e intolerância, baseados na representação da desordem instaurada por monstros, demônios e vampiros; de outro, determina-se uma ordem a ser seguida, mostrando em negativo como devemos ser e nos portar socialmente. (MILANEZ, 2011, p.32-33).

E talvez seja essa a diferença entre muitas narrativas que têm o horror como sua base: umas que de forma utópica, acreditam em ordenações sociais, funcionando como um guia de conduta; e outras que, de forma heterotópica, questionam, por intermédio da configuração de monstros e de monstruosidades, a aparente ordenação imposta pelos poderes e, nesse sentido funcionam como pungentes críticas sociais, instigando deslocamentos. Vale recordar que, para Foucault (1968, 2001), as utopias são o desejo de uma sociedade aperfeiçoada, configurando-se como o espaço da ordem e da idealização e, por isso, representam o espaço do acomodamento; já as heterotopias se apresentam como um espaço real, com sobreposições, fragmentação e justaposição de planos, que tendem a provocar não a acomodação, mas a inquietação. Entendemos que narrativas, como a do filme *Zumbi branco*, pautam-se pela perspectiva da utopia, porque o desordenado, ao final, encontra a sua ordem: a moça que se transformara em zumbi volta a ser uma mulher branca e normal. E narrativas como as de Romero (filmes e novela gráfica) e o conto de Murilo Rubião, mantêm o desordenado em sua condição de desordenamento, assinalando, de modo “indireto” e polissêmico, uma aguda crítica às normas e ordenações sociais. E esse “indireto”, concordamos com Barthes (1988), é aquilo que é de fato precioso numa obra de arte.

GAMA-KHALIL, M.M. Atopy and aporia: undead bodies in fiction. **Revista de Letras**, São Paulo, v.57, n.1, p.131-144, jan./jun. 2017.

- **ABSTRACT:** *Monsters have always figured in the role of characters in literature, representing not only what should be feared but also, in many cases, which is fearful and terrible that settles in us, hiding behind social masks. After a period of a huge emergency of vampires in literature, film, graphic novels and other media, we see the irruption of an art in which the thematized and problematized monster is the zombie. Some questions emerge, such as: What conditions favor the irruption of narratives with the undead in our contemporaneity? How can we think of the subjectivity of contemporary man on the basis of the undead bodies? What does it mean not to die? We will conduct our analytical course based on some films, a graphic novel and some literary narratives, with special focus on the short story entitled “The pyrotechnician Zachary”, by Murilo Rubião. In the theoretical directions, we will privilege the debate on some notions, such as death, biopolitics, corpse, subjectivity; as well as on concepts from the field of fantastic literature.*
- **KEYWORDS:** *Fantastic literature. Corpse. Zombie. Biopolitics. Death. Atopy.*

Referências

- BARTHES, R. **Aula. São Paulo:** Cultrix, 1988.
- BECKFORD, W. **Vathek.** São Paulo: Cedibra, 1972.
- BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada.** Tradução da CNBB. São Paulo: Canção Nova, 2010.
- BOTTET, B. **Encyclopédie du fantastique et de l'étrange.** Paris: Casterman, 2008.
- CORSO, M. **A invasão zumbi.** Disponível em: <<http://www.marioedianacorso.com/a-invasao-zumbi>> Acesso em: 7 mar. 2017. Não paginado.
- COVIZZI, L. M. **O insólito em Guimarães Rosa e Borges.** São Paulo: Ática, 1978.
- DELEUZE, G. **Conversações.** São Paulo: Ed. 34, 1992.
- EDWARDS, J. Terrorismo zumbi em tempos do gótico global: Osombie e The terror experiment. In: ZANINI, C.; ROSSI, C. **Vertigo: vertentes do gótico no cinema.** Rio de Janeiro: Bonecker, 2017. p.155-171.
- A EPOPEIA de Gilgamesh. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas.** Lisboa: Portugalia, 1968.
- _____. **História da sexualidade I: a vontade de saber.** 13.ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- _____. Outros espaços. In: _____. **Estética: literatura e pintura, música e cinema.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p.411-422.
- _____. Foucault. In: _____. **Ética, sexualidade e política.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. p.234-239.
- FURTADO, F. **A construção do fantástico na narrativa.** Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- GALLAND, A. **As mil e uma noites.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2002. v.2.
- GIL, J. **Monstros.** Lisboa: Relógio D'Água, 2006.
- HALBERSTAM, J. **Skin shows: gothic horror and the technology of monsters.** London: Duke University Press, 1995.
- IRVINE, A. **Supernatural: o livro dos monstros, espíritos, demônios e ghouls.** Rio de Janeiro: Gripuhs Geek, 2016. Versão kindle.
- LOVECRAFT, H. P. **A coisa na soleira da porta.** Recife: Lanobooks, 2014.
- MAGALHÃES, C. **Os monstros e a questão racial na narrativa modernista brasileira.** Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.

MILANEZ, N. **Discurso e imagem em movimento**: o corpo horrorífico do vampiro no trailer. São Carlos: Claraluz, 2011.

_____. O corpo-objeto e outros corpos: materialidades audiovisuais de zumbis. In: TASSO, I.; SILVA, E. (Org.). **Língua(gens) em discurso**: a formação dos objetos. Campinas: Pontes, 2014. p.165-186.

A NOITE dos mortos-vivos. Direção: George A. Romero. [S.L]: Image Ten, 1968. 1DVD (96min).

OSOMBIE. Direção : John Lyde. [S.l.]: Arrowstorm Entertainment, 2012. 1 DVD (92 min.).

REVEL, J. **Foucault**: conceitos essenciais. São Carlos: Claraluz, 2005.

ROMERO, G.; MALEEV, A. **O império dos mortos**: primeiro ato. Barueri: Panini Comics, 2015.

ROMERO, G.; TALAJIC, D. **O império dos mortos**: segundo ato. Barueri: Panini Comics, 2016.

ROSSI, A. D. Resurrectum de tenebris: o lich na ficção. **Abusões**, Rio de Janeiro, v.1, n.1, p.122-154, 2015.

RUBIÃO, M. **Obra completa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SHELLEY, M. **Frankenstein**. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2017.

V., K. M. **A evolução do termo e definição de “zumbi” e suas possíveis origens literárias**. São Paulo: Amazon, 2015. Versão kindle.

VERÍSSIMO, É. **Incidente em Antares**. São Paulo: Globo, 1995.

ZOMBIE. In: ONLINE Etymology Dictionary. Disponível em <<https://www.etymonline.com/>>. Acesso em: 21 mar. 2017.

ZUMBI branco. Direção: Victor Halperin. [S.l]: United Artists, 1932. 1 DVD (69min).