

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS

KADIJA MEDEIROS DE SOUZA

“THEY’RE COMING TO GET YOU”:
Uma análise comparativa das monstruosidades em duas versões de
***A Noite dos Mortos-Vivos* (1968; 1990) de George Romero**

Porto Alegre

2024

Kadija Medeiros de Souza

“THEY’RE COMING TO GET YOU”:

**Uma análise comparativa das monstruosidades em duas versões de
A Noite dos Mortos-Vivos (1968; 1990) de George Romero**

Trabalho de conclusão de curso de graduação
apresentado ao Instituto de Letras da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul,
como requisito parcial para a obtenção do
título de Bacharel em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Claudio Vescia Zanini

Porto Alegre

2024

CIP - Catalogação na Publicação

Medeiros de Souza, Kadija
"THEY'RE COMING TO GET YOU": Uma análise
comparativa das monstruosidades em duas versões de A
Noite dos Mortos-Vivos (1968; 1990) de George Romero /
Kadija Medeiros de Souza. -- 2024.
54 f.
Orientador: Claudio Vescia Zanini.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto
de Letras, Bacharelado em Letras: Tradutor Português e
Inglês, Porto Alegre, BR-RS, 2024.

1. Monstruosidade. 2. George Romero. 3. Zumbis. 4.
A Noite dos Mortos-Vivos. I. Zanini, Claudio Vescia,
orient. II. Título.



ATA DA DEFESA DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Na data 20/08/2024, às 16:30 horas, na sala 213 do prédio de aulas, em Porto Alegre, reuniu-se em ato público a Banca Examinadora de Trabalho de Conclusão de Curso de Letras composta pelos membros abaixo relacionados, para realização da arguição do trabalho de conclusão de curso (TCC) da aluna Kadija Medeiros de Souza, Cartão 00181751, Título do Trabalho “They’re coming to get you”: Uma análise comparativa das monstruosidades em duas versões de A Noite dos Mortos-Vivos (1968; 1990) de George Romero.

A Comissão Examinadora, assim constituída:

Membro 1 (obrigatório) Profª. Drª. Ana Maria Acker Instituição ULBRA
Membro 2 (obrigatório) Prof. Dr. Ian Alexander Instituição UFRGS
Membro 3 (opcional) _____ Instituição _____

sob a presidência do orientador Prof. Dr. Claudio Vescia Zanini

A banca deliberou que o trabalho foi (X) aprovado () reprovado, sendo que a banca fez as seguintes solicitações:

(X) Não são necessárias revisões.

() São necessárias revisões de forma (linguagem e normas), apontados na observação.

() São necessárias pequenas revisões de conteúdo, de acordo com as observações, sendo que cabe ao orientador fazer uma revisão final antes da postagem na biblioteca.

() São necessárias revisões de conteúdo com alguma profundidade, de acordo com as observações, sendo que cabe ao orientador fazer uma revisão final antes da postagem na biblioteca.

() São necessárias sérias revisões de conteúdo, de acordo com as observações, sendo que cabe à banca avaliadora reavaliar o trabalho junto ao orientador, para só então fazer a postagem na biblioteca.

Conceito A

() Recomendando para publicação, somente em caso de conceito A

Parecer descritivo da banca avaliadora – (caso seja necessário)

() escrito no verso () parecer anexado

Assinaturas:

Documento assinado digitalmente
CLAUDIO VESCIA ZANINI
Data: 21/08/2024 10:39:55-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Professor(a) Orientador(a): _____

Professor(a) Coorientador(a): _____

Membro da Banca 1: ANA MARIA ACKER
Data: 21/08/2024 12:26:10-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Membro da Banca 2: _____ IAN ALEXANDER
Data: 21/08/2024 16:44:20-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Membro da Banca 3 (opcional): _____

Aluno: KADIJA MEDEIROS DE SOUZA
Data: 21/08/2024 17:18:33-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

*Porque tantas vezes eu acreditei que é possível morrer e seguir vivendo.
A todos que me pegaram pela mão e não me deixaram
vagar pela superfície sem alma ou propósito.*

AGRADECIMENTOS

À Isinha, meu primeiro e principal propósito. Muito mais que filha, uma companheira fiel, uma amiga em batalha. Por brincar comigo de soletrar e contar sílabas desde os 5 anos de idade, ter abraçado minhas prioridades, aguentado minhas ausências. Por ter crescido comigo.

Aos meus pais, os grandes motivos da minha teimosia. Por não terem conseguido me ensinar a não desistir, mas me fazerem sempre tentar de novo. Ao Mario Ricardo, que sempre acreditou que eu fosse capaz de conquistar muito mais do que humanamente possível, me fazendo duvidar das impossibilidades e ir atrás de... tudo. À Carem Mabel, que sempre me protegeu, me carregou e me ensinou a solidariedade e generosidade pelo exemplo, buscando ser uma pessoa melhor para todos à nossa volta. Inclusive nós mesmas.

Ao Rafael Augusto, meu cônjuge. Por me lembrar que eu sou mais que minhas conquistas e ter de tantas formas me impedido de virar meu próprio objeto de estudo. Por virar noites, mas ainda por me alimentar, e me obrigar a descansar, por que não? Por embarcar nas minhas loucuras, acadêmicas ou não, e cuidar de mim – e dos meus. À Mari, meu encontro de almas. Por ter confiado a mim meu primeiro trabalho. Por ser minha principal fonte de sabedoria popular e conversar seriamente sobre teorias envolvendo filmes de terror, apocalipse e sobrevivência.

A Ju, Camis, Diuli, Mandi, Xan, Anselmo, Aninha e Nessa por me impulsionarem a ser exatamente quem eu sou, mas com um diploma na mão. A Bibi, Bruno Davi e Diego, por aguardarem pacientemente pelo dia em que eu me juntaria a eles. Ao meu grupo de mães, pela lembrança de que somos humanas. Ao meu bonde, pela companhia tão próxima, ainda que à distância. A Aléxia, Fran, Ju, Marina e Vini, pelos cafés com pão de queijo, câmeras abertas e desesperos em grupo. A Elisa, Suélen, Artur, Beatriz, Eduarda, Alice e Letícia, por fazerem do caminho universitário menos solitário e mais agradável. Foi mais fácil sobreviver graças a todos vocês.

Ao Claudio, meu guia, que em uma disciplina virou minha vida de cabeça para baixo e mudou tudo o que eu pensava que queria. Aos meus professores, em especial Cinara, Magali, Ian e Rozane, que ajudaram a me formar academicamente, claro, mas sem esquecer todos os atravessamentos pessoais que o mundo da(s) Letras implica.

Por fim e mais importante, a toda a minha família, meus primeiros amigos, meu fundamento. A todos os nomes que vêm agora à lembrança por acreditarem em mim mais do que jamais acreditei. Eu não seria nada sem vocês. Não existe produção escrita de mulheres sem uma ampla e firme rede de apoio. Eu sou porque nós somos. E nós somos muitos.

Nós somos medo e desejo
Somos feitos de silêncio e som
Lulu Santos e Nelson Motta

RESUMO

Zumbis vagam pela Terra há décadas. Presente na literatura e no cinema desde o início do século XX através da figura da criatura haitiana que volta à vida por obra de vodu, o zumbi ganha novas facetas em 1968, com *A Noite dos Mortos-Vivos*, quando George Romero estreia no cinema independente. Mas não só os mortos-vivos são monstruosos na trama, os vivos são uma ameaça igual ou maior à sobrevivência humana, mostrando que o Outro pode estar mais próximo de "nós" do que d"eles". Em 1990, a obra ganha uma releitura, de mesmo núcleo narrativo e adaptada ao momento cultural da época. Este trabalho tem por objetivo uma análise comparativa entre as duas versões, apoiando-se em estudiosos como Noël Carroll (1990) e Jeffrey Jerome Cohen (1996), investigando as monstruosidades presentes no universo de Romero. Para tanto, é traçado um breve percurso pelos estudos do gótico e delineado um panorama geral da franquia, a fim de inserir as duas versões em contexto, culminando finalmente no paralelo entre as obras em comentário. Depois de uma comparação geral, três aspectos são investigados em maior profundidade: Ben, o personagem principal, que muda o rumo da história por sua etnia, modificando a leitura e recepção da obra; Barbra, a falsa protagonista da versão original, que toma a frente da história no remake, em uma resignificação do feminino em obras de horror contemporâneas; e os zumbis, que ganham cores, nomes e tratamentos diferentes. É possível notar que os monstros são criaturas de seu tempo, numa representação do Outro cultural, e remakes de obras clássicas trazem novas formas de olhar não só a monstruosidade como também a própria sociedade.

Palavras-chave: Monstruosidade. George Romero. Zumbis. *A Noite dos Mortos-Vivos*.

ABSTRACT

“THEY’RE COMING TO GET YOU”: A comparative study of monstrosity in two versions of George Romero’s *Night of the Living Dead* (1968; 1990)

Zombies have wander around the Earth for decades. Present in literature and cinema since the early 20th century, in the figure of the Haitian creature brought back to life by voodoo, the zombie takes on new facets in 1968 in *Night of the Living Dead*, when George Romero made his debut in independent cinema. However, the undead are not the only monsters in the story; the livings pose an equal or greater threat to human survival, showing that the Other may be closer to “us” than to “them.” In 1990, a remake was released, with the same narrative core but adapted to the cultural moment of the time. This study aims to provide a comparative analysis between the two versions, drawing on scholars such as Noël Carroll (1990) and Jeffrey Jerome Cohen (1996) to investigate the monstrosities present in Romero’s universe. To do so, the study outlines a brief history of Gothic studies and provides a general overview of the franchise, contextualizing both versions and culminating in a parallel between the movies under discussion. After a comparison of the main topics of the movies, three aspects are examined in greater depth: Ben, the main character, who alters the course of the story due to the color of his skin, changing the interpretation and reception of the work; Barbra, the false protagonist of the original version, who takes center stage in the remake, offering a reinterpretation of femininity in contemporary horror works; and the zombies themselves, who are depicted with different colors, names, and treatments. It is evident that monsters are creatures of their time, representing the cultural “Other,” and remakes of classic works offer new perspectives not only on monstrosity but on society itself.

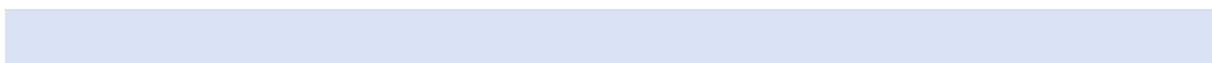
Keywords: George Romero. Zombies. Monstrosity. *Night of the Living Dead*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – “Eles somos nós. Apenas.”	21
Figura 2 – “O pupilo de Logan”	22
Figura 3 – “O inferno está transbordando, e o Diabo está mandando seus mortos de volta”	23
Figura 4 – “Não é isso que estamos fazendo? Fingindo estar vivos?”	25
Figura 5 – “A crueldade é justificada”	27
Figura 6 – “Estamos todos do mesmo lado. O dos vivos.”	28
Figura 7 – “Eles vão pegar você, Barbra”, 1968	32
Figura 8 – “Eles vão pegar você, Barbra”, 1990	32
Figura 9 – “Não tenha medo de mim”	38
Figura 10 – “Eu trago ajuda”	40
Figura 11 – “Está tudo bem, você fez o que precisava ser feito.”	42
Figura 12 – “Maldito! Malditos todos vocês!”	43
Figura 13 – Corpo no alto da escada	44
Figura 14 – Tio Rege	44
Figura 15 – Primo Satchel	45

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	REFERENCIAL TEÓRICO	13
3	O UNIVERSO DOS MORTOS-VIVOS DE ROMERO	19
3.1	O (RE)NASCIMENTO DE UM MONSTRO	19
3.2	ELES LEMBRAM	19
3.3	OS MORTOS APRENDEM	21
3.4	NOVAS FORMAS DE CONTAR VELHAS HISTÓRIAS	23
3.4	COMO NÓS	24
3.5	MUDANÇA DE PERSPECTIVA	25
3.6	NÓS CONTRA ELES	28
4	ANÁLISE	30
4.1	(AS)SIMETRIAS	31
4.2	BENS	34
4.3	BARBRAS	38
4.4	AS CRIATURAS	40
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	47
	REFERÊNCIAS	50



1 INTRODUÇÃO

Eles não estão mortos, mas definitivamente não estão vivos, são definidos nas entrelinhas. Ou, ainda, no posfácio. Criaturas que desafiam nossos conceitos de vida e morte, de vida após a morte. Em português, o morto-vivo experimenta dois estados simultaneamente, enquanto em inglês, *the undead*, algo como o “não morto”, não é nem um nem outro: um ser não vivo, não humano, e desafia nossa concepção de existência, de humanidade. Jeffrey Jerome Cohen (1996) apresenta o monstro como ser que quebra expectativas de categorização e é perigoso porque é incoerente ao escapar às nossas classificações tão bem-estruturadas. Hamish Thompson (2010) sugere que o dilema reside especialmente na identidade pessoal ausente desse monstro, o que traz à tona questões como distúrbios mentais e cognitivos. A figura do zumbi instiga a nos questionarmos se um indivíduo ainda é um indivíduo depois que ele perde a individualidade, mesmo porque a existência do zumbi é coletiva e, enquanto coletivo, ele(s) ameaça(m) a base da sociedade – coletivamente.

Seja por sua característica contagiosa, ou porque ameaça os princípios de uma sociedade moderna individualista, o morto-vivo está intimamente ligado ao apocalipse. Anderson Gomes (2013, p. 101) vai além, ao dizer que o primeiro é a representação do segundo, destacando que “o zumbi crava seus dentes não apenas no tecido humano, mas também no tecido social, marcando o colapso da ordem natural”. Ao romper com um acordo social primordial, ele expõe a fragilidade das instituições e personifica sua derrocada. A figura do zumbi inspira (ou reflete) nossos maiores medos: morte, espiritualidade, o desconhecido – o fim dos tempos. Não só isso, ela incorpora o medo que temos uns dos outros: radiação, infecções, globalismo e até mesmo raça (Crockett, Zarracina, 2016). Eles sequer precisam ser chamados de “zumbis” para serem reconhecidos. De fato, o objeto em análise neste trabalho não cita o termo nenhuma vez: *A Noite dos Mortos-Vivos* introduz não apenas uma franquia mundialmente famosa, mas também toda uma nova perspectiva sobre aqueles que vagam sobre a terra depois da morte.

O filme tem o mérito de ser o primeiro longa-metragem de George Romero, aclamado como pai do zumbi moderno, mas não é a primeira obra audiovisual a tratar do tema. Os irmãos Victor e Edward Halperin foram responsáveis por levar os mortos-vivos às telonas em 1932, com *White Zombie*, que conta a história de um casal em visita ao Haiti com planos de se casarem no país e de um fazendeiro que, ao se apaixonar pela moça, conta com os dons de um mestre vodu para enfeitiçá-la e tê-la sob seu domínio. Murder Legendre (interpretado pelo ator húngaro Bela Lugosi, que no ano anterior havia dado vida ao mais célebre não morto da

ficção, Conde Drácula) é um feiticeiro experiente e comanda um número substancial de criaturas que, depois de mortas, voltaram à vida para trabalhar dia e noite sem descanso, o que incorpora a noção original de zumbi, concebida no Haiti, descrita por Shawn McIntosh (2008, p. 7) como “corpos sem alma, controlados por um único mestre”.¹

Apesar de hoje ter sua importância reconhecida no meio cinematográfico e acadêmico, *White Zombie* foi um fracasso em bilheteria e crítica da época, o que não impediu o lançamento de uma sequência, *A Revolta dos Zumbis*, quatro anos depois. McIntosh (2008) cita ainda que tantos outros títulos envolvendo zumbis foram produzidos ao longo das décadas de 1930 e 1940, embora nenhum tenha sido um grande sucesso junto ao público, em especial devido a outros filmes de terror que obtiveram muito mais visibilidade no mesmo período. Ainda de acordo com o autor, as décadas de 1950 e 1960 também contaram com longas abordando a temática, cada um trazendo uma nova faceta a esse monstro que ainda não contava com uma tradição bem-estabelecida. É possível reparar, portanto, que não se trata de um salto dado de *White Zombie* a *A Noite dos Mortos-Vivos*, mas de uma escada, cujos degraus foram galgados por uma gama de criadores, do cinema aos quadrinhos. O próprio Romero (2016) afirma que desde o lançamento de *White Zombie* não houve um ano sem que mortos-vivos não estivessem presentes no cinema ou na literatura.

Pode-se dizer que Romero bebe da fonte cultivada ao longo desses trinta e seis anos, e suas criaturas se distanciam significativamente dos zumbis haitianos que voltam a povoar a superfície por obra de feitiçaria, para virarem força de trabalho gratuita e incansável, conforme apresentado por William Seabrook em *A Ilha da Magia*² – que inspirou os irmãos Halperin. A franquia de Romero não deixa claro o que traz os mortos de volta, mas é evidente que se trata de acidente, um que deixa os corpos das vítimas perambulando sem propósito. Segundo Christopher Moreman e Cory James Rushton (2011), as diferenças essenciais entre as duas figuras podem ser explicadas também por uma possível inspiração nos monstros de Richard Matheson em *Eu Sou a Lenda*,³ como o canibalismo e a condição de aspecto contagioso, o que sugere uma intersecção com o vampirismo.

Se não impossível, pode ser no mínimo imprudente analisar monstruosidades sem considerar o contexto histórico-social em que estão inseridas. Isso porque, segundo Cohen (1996, p. 4), o monstro é “a personificação de determinado momento cultural – de um tempo, um sentimento e um lugar”.⁴ O impacto desse momento nas obras literárias ou

1 Em tradução livre. No original: “bodies without souls who are controlled by a single master”.

2 *The Magic Island* (Seabrook, 1929), mencionado a partir deste ponto pelo nome traduzido.

3 *I am Legend* (Matheson, 2010), mencionado a partir deste ponto pelo nome traduzido.

4 Em tradução livre. No original: “an embodiment of a certain cultural moment – of a time, a feeling, and a place”.

cinematográficas é tamanho que é comum que remakes, cujo nome sugere nada além de uma nova feitura, um resgate, tragam aspectos inteiramente inéditos não só à ambientação, como a personagens e até mesmo ao enredo original. Nesse sentido, traz-se à análise as duas versões de *A Noite dos Mortos-Vivos*: a original, de 1968, e o remake, de 1990. Ambas têm roteiro assinado por Romero e compartilham elementos essenciais à trama, como cenário, enredo central, personagens principais e críticas a uma sociedade estratificada – e assustada –, mas a década de 1990 pede licença ao fim dos anos 60 para incluir algumas alterações necessárias ao contexto. Algumas delas são características importantes dos protagonistas, a atenção dada aos caminhantes e mesmo o *plot twist* ao final do filme.

Com isso em mente, este trabalho tem por objetivo uma análise comparativa apoiando-se em estudiosos do gótico, sem esquecer o momento cultural em que cada obra é inserida à época de lançamento, respondendo à pergunta: *como as mudanças sociais ao longo das décadas afetam as monstruosidades na obra de Romero?* Para tanto, é traçado um breve percurso pelos estudos do gótico e um panorama geral da franquia, a fim de inserir as duas versões em contexto, culminando finalmente no paralelo entre as obras em comentário. Os protagonistas Barbra e Ben têm espaço próprio neste estudo, bem como as criaturas de Romero – sejam elas vivas, mortas ou no entrelugar.

2 REFERENCIAL TEÓRICO

O horror, assim como o suspense e o mistério, é construído com base no efeito pretendido, levando inclusive o nome das sensações por eles produzidas (Carroll, 1990). Nesse sentido, o horror provocado pelas obras do gênero de mesmo nome não se limita à sensação de medo: Carroll (1990) exemplifica as sensações horripilantes como estremecimento, náusea, repugnância, paralisia, repulsa... e explica que elas são causadas não somente pelos monstros, mas também pelos personagens afetados por eles. Isso porque são os personagens que ditam como a audiência reage aos acontecimentos em tela, seja se encolhendo, gritando ou desviando o olhar da cena como quem retira a mão de perto de algo asqueroso. Essas reações são explicadas pelo efeito espelho, aspecto essencial ao horror. Thompson (2010, p. 45) diz ainda que “o bom horror explora nossos medos e questões mais profundos, que raramente gostamos de trazer à tona. Para entender esses medos, é necessário explorar as metáforas e analogias da nossa própria condição”.⁵

Em *Filosofia do horror*,⁶ Carroll se permite circular por entre o horror e a ficção científica, afirmando que não há um limite claro entre os dois termos. Tal qual suas monstruosidades, também as narrativas contemporâneas de zumbi desafiam classificações categóricas e, segundo Marcio Markendorf (2018, p. 138), aparecem em obras de terror e ficção científica, com analogias à alienação, consumismo, manipulação midiática, clonagem cultural, preconceito de gênero, doenças crônicas ou sexualmente transmissíveis”. Dessa forma, elas podem ser conceituadas como “horror-ficção” (Carroll, 1990), porque têm intenção de afetar a audiência com sensações próprias ao horror, com uma insinuação de ficção científica, quando apresenta um mundo pós-apocalíptico e levantam hipóteses como infecções causadas por armas biológicas, radiação emitida por satélites espaciais ou contaminações por vírus desconhecidos.

A saga de Romero, que inicialmente contava com um público nichado, acostumado aos ambientes underground do horror da época (Carroll, 1990), estabeleceu-se como um clássico do gênero, reverenciado na arte e na cultura popular em todo o mundo, instituindo um subgênero próprio. Romero (2016) sugere que o sucesso de seu título inaugural foi quase acidental, primeiro devido a uma luta por direitos autorais que permitiu uma larga transmissão e divulgação do filme de forma gratuita, e ainda por conta da etnia do ator escalado para o papel principal. Embora haja comentários sociais intencionais, principalmente a partir da

⁵ Em tradução livre. No original: “Good horror exploits our deepest fears and issues that we rarely like to bring to the surface. To understand these fears it is necessary to explore the metaphors for and analogies to our own general condition”

⁶ *Philosophy of Horror* (Carroll, 1990), mencionado a partir deste ponto pelo nome traduzido.

segunda obra, é Duane Jones na pele de Ben que possibilita uma leitura como a de Noël Carroll (1990, p. 198), que, além de abordar a “crítica ao consumismo e à crueldade da sociedade americana”, diz também se tratar de um “ciclo explicitamente antirracista”.⁷

Não é de hoje que o horror é uma poderosa ferramenta de analogia a relações sociais e uma forma de lançar luz a minorias. Nesse sentido, Kyle Bishop (2010, *apud* Gomes, 2013) destaca que o medo do Outro e da subjugação pelo Outro são temáticas fundamentais ao horror desde o século XIX, e Gomes (2013) acrescenta que, em narrativas de zumbi, esses medos são somados ainda ao terror de *tornar-se* o Outro. McIntosh (2008) aponta uma diferença essencial entre o temor provocado pelo zumbi no povo haitiano e aquele que afeta o público contemporâneo: enquanto os primeiros receavam ser destacados da multidão e tornarem-se indivíduos únicos, em punição a um histórico de mau comportamento, o pavor dos últimos é oposto – o de perder a individualidade e ser apenas mais um na multidão. Ainda nessa perspectiva, Justin Edwards (2017) trata de terroristas zumbis em obras que trazem novas facetas para o monstro, mas alguns apontamentos se fazem pertinentes aqui. O autor sugere que zumbificação e contágio refletem exatamente esse receio da assimilação do indivíduo pelo coletivo e fala de uma coletividade que apaga a “possibilidade de individualidade quando a zumbificação ocorre”, destacando que “o terrorista zumbi [aqui considerando-se a categoria como um todo] representa a alteridade em relação à individualidade, e se caracteriza por uma cisão da mente e do corpo” (p. 156).

Marcio Markendorf (2018, p. 145) também aborda “a natureza coletiva do zumbi”, assinalando que um ponto que sobrevive às mudanças que sofrem essas criaturas é o controle da população por meio de alienação e sublinha essa coletividade como “marcas da mitologia moderna”, por apresentar “um monstro das massas, o oposto de outras figuras fantásticas singularizadas”. Nessa oposição, cabe aqui a sugestão de Carroll (1990) de que o poder detido por seres horripilantes seria uma explicação plausível para a atração exercida pelo horror. Nesse ponto, ele relaciona tal poder a elementos religiosos, como demônios e divindades – o que se pode dizer relacionável com os feiticeiros vodu responsáveis pela zumbificação haitiana, seres que, se não sobre-humanos em si, têm contato direto com o sobrenatural. Ele nega, no entanto, que seja essa a atração exercida pelos monstros de *A Noite dos Mortos-Vivos*, que, segundo ele, não são sedutores a não ser em número. Dessa discussão pode-se depreender, portanto, que é o poder do coletivo, o mesmo que causa pavor e repulsa, que evoca admiração à figura do zumbi, o que dialoga com a tese de Cohen (1996, p. 17) de que

⁷ Em tradução livre. No original: “George Romero’s Night of the Living Dead cycle is explicitly anti-racist as well as critical of the consumerism and viciousness of American society”.

“a repulsão e atração simultâneas no núcleo da composição do monstro são grandes responsáveis pela sua contínua popularidade cultural”.⁸

E é inegável a popularidade dos mortos-vivos contemporâneos. Romero (2016) relata que eventos em que pessoas comuns caracterizadas como cadáveres em decomposição se unem como uma horda em caminhadas arrastadas por quilômetros, as *Zombie Walks*, mobilizam cidades ao redor do mundo, motivando competições que disputam magnitude e importância. Segundo o autor, a *Zombie Walk* de Toronto “é um evento quase tão importante quanto o Desfile de Papais Noéis ou o Dia do Orgulho Lésbico e Gay”.⁹ Cohen (1996) explica a relação íntima entre medo e desejo também por um viés de monstruosidade como a figura do proibido, sendo o monstro uma forma de escape das amarras da sociedade. Segundo ele, o corpo monstruoso permite a livre expressão de impulsos de agressão, dominação ou inversão não *apesar* do caráter momentâneo, mas justamente *devido* à efemeridade do espaço da literatura (ou do cinema). Aqui, é interessante pensar que, embora o corpo monstruoso explícito seja o do zumbi, e seja evidente o interesse por ocupar essa massa corpórea como nas caminhadas citadas, há também um segundo Outro na obra de Romero: os outros sobreviventes.

O próprio Romero (2016, p. xviii) explica sua obra como

uma história sobre pessoas em uma situação de crise que não conseguem se comunicar, muito menos cooperar umas com as outras. Elas se refugiam em uma casa em um espaço rural e brigam por mesquinhas enquanto o mundo vira de cabeça para baixo lá fora. Tragicamente, esse conflito interno os leva à própria ruína.¹⁰

Compreende-se, portanto, que o ponto central da narrativa são os sobreviventes, enquanto os monstros são parte do apocalipse, por vezes compondo a paisagem, pano de fundo para o desenrolar do enredo real que é desempenhado pelos personagens vivos. Carroll (1990) argumenta que, sendo narrado desse ponto de vista, o filme apresenta o desfecho esperado – e moralmente correto – como o da sobrevivência da humanidade. Sendo o zumbi um ser despido de racionalidade e personalidade, não estranha sua desumanização completa, o que Cohen (1996) traz a fim de validar a naturalização da submissão de um corpo cultural por outro. Embora seja tentador colocar-se na pele dos caminhantes, é evidente que boa parte do

⁸ Em tradução livre. No original: “This simultaneous repulsion and attraction at the core of the monster's composition accounts greatly for its continued cultural popularity”.

⁹ Em tradução livre. No original: “In Toronto the *Zombie Walk* is almost as important an event as The Santa Claus Parade or the parade on Gay Pride Day”.

¹⁰ Em tradução livre. No original: “Our story was about people in a crisis situation who find it impossible to communicate, much less cooperate with one another. They board themselves up inside a farmhouse and while the whole world outside is being turned upside down, they are arguing among themselves about their petty differences. They argue until it results, tragically, in their own downfall”.

apelo das histórias de apocalipse zumbi encontra apoio na identificação com os sobreviventes (por quanto tempo *eu sobreviveria* a um apocalipse zumbi?), o que encontra apoio também no autor, que diz que o corpo monstruoso pode ser aniquilado sem remorso ou culpa. Ocupando o lugar dos vivos, é possível fazer o exercício da violência extrema, mas justificada – e no ambiente seguro da ficção –, uma vez que, quando o inimigo é tão claramente não humano, até mesmo o sadismo é permitido, e o que seria em outras circunstâncias problematizado é considerado heroico (Cohen, 1996). Ao falar de *White Zombie*, Markendorf (2018) cita o *white gaze*, que guia o olhar do público para “o clichê narrativo gótico da donzela em perigo sob o domínio de um tirano”, em oposição ao sofrimento do povo negro, escravizado. Pode-se traçar um paralelo com a narrativa de Romero, em que o foco é direcionado aos personagens centrais (majoritariamente brancos) sem considerar aqueles que penam perambulando sem propósito.

Mas como, então, identificar a ameaça? Zanini (2017, p. 9) sustenta que os estudos do gótico têm como ponto fundamental a forma como o outro é percebido. Se nos clássicos o “aspecto abjeto” do monstro fica por conta da aparência física, explícita mesmo aos olhos menos treinados, nas obras contemporâneas “a monstruosidade é mais perceptível em comportamentos e na psique dos personagens, tornando cada vez mais tênue a linha que separa ‘eles’ de ‘nós’”. Gomes (2013) fala justamente das semelhanças entre vivos e mortos-vivos: um está a apenas uma mordida de distância do outro. Nesse sentido, o zumbi se encaixa perfeitamente na teoria de Cohen (1996, p. 5) de que “o corpo do monstro é corpóreo e incorpóreo; a ameaça que ele representa é sua propensão à mudança”.¹¹ De volta a Gomes (2013), o Outro nesse caso tem o poder de trazer todos “nós” para o lado “deles”, causando o colapso da civilização, não só externamente, mas derrubando as estruturas por dentro.

Não que categorizar o monstro seja tarefa simples (ou possível). De fato, uma das sete teses de Cohen (1996) sobre o monstro é a de que ele resiste a classificações ou qualquer forma de estrutura sistemática: ele é perigoso e perturbador, um corpo incoerente, algo em suspenso. Nessa direção, Thompson (2010) argumenta que o zumbi confronta a dicotomia sobre criaturas mortas ou vivas, confundindo a forma de lidar com elas. Segundo Mary Douglas (1984, p. 54), indivíduos devem “conformar-se à classe à qual pertencem” e “diferentes classes não devem ser confundidas” a fim de serem *sacras* (ou “completas”, em outra possibilidade de interpretação tradutória),¹² e nesse sentido, então, Carroll (1990) traça

¹¹ Em tradução livre. No original: “and so the monster’s body is both corporal and incorporeal; its threat is its propensity to shift”.

¹² Em tradução livre. No original: “Holiness requires that individuals shall conform to the class to which they belong. And holiness requires that different classes of things shall not be confused”.

um paralelo entre a monstruosidade e o que é considerado impuro por violar tentativas de categorização. Aqui vale comentar que, se lagostas são impuras por se locomoverem como seres terrestres e incorrerem em um erro de categoria (Douglas, 1984), corpos mortos se locomovendo sobre a terra não podem ser menos que abominações. Da mesma forma, pode-se relacionar o que Carroll (1990) discorre sobre fluídos corporais que causam repulsa não por si só, mas quando à mostra, porque representam oposições de categoria como “eu/não eu, dentro/fora e vivo/morto” à figura dos zumbis, que expõem a putrefação da qual o ser humano, enquanto ser *vivo*, não quer ser lembrado porque [ainda] não lhe pertence. Sobre Norman Bates, Carrol (1990, p. 39) argumenta que “Ele é o vivo e a morta. É a vítima e o algoz. Duas pessoas em uma. Ele é anormal, isto é, porque é intersticial”.¹³ Com alguma adaptação, pode-se dizer o mesmo das criaturas de *A Noite dos Mortos-Vivos*.

O suspense também tende a estar presente nas obras de horror, na construção da improbabilidade de sobrevivência dos protagonistas. Carroll (1990) sustenta que muitas vezes essas narrativas dedicam grande parte do tempo demonstrando que o sucesso da humanidade em um confronto com o monstro beira o impossível, visto que, como é presumido que o monstro é perverso já por representar um desafio à vida humana, é necessário menos tempo para estabelecer essa perversidade. Em *A Noite dos Mortos-Vivos*, as chances de sobrevivência são ainda mais reduzidas pelas tensões criadas entre o grupo confinado em conjunto. Enquanto o problema macro envolve eles estarem isolados, cercados por um número crescente de zumbis, sem comunicação externa e poucas esperanças de resgate, no microcosmo eles brigam por decisões que pouco tem aplicações práticas, simbolizando principalmente a liderança pela liderança (Carroll, 1990). Há aqui uma possível convergência com mais uma tese de Cohen (1996, p. 7), de que “o monstro é uma incorporação do Exterior, do Além – de todos aqueles loci que são retoricamente colocados como distantes e distintos, mas que se originam no Interior” e que “na maior parte, a diferença monstruosa tende a ser cultural, política, racial, econômica, sexual”.¹⁴ Essa posição vai ao encontro do postulado de Alvaro Hattner (2017, p. 148), que defende que “em última análise, o que importa realmente em um texto de ficção zumbi não são os zumbis, e, sim, os humanos”. Para Cohen (1996), os monstros nos questionam como percebemos o mundo. Cabe a reflexão de por que se acredita tão firmemente que, diante da ruína das instituições, todo o senso de comunidade também tem

¹³ Em tradução livre. No original: neither man nor woman but both. He is son and mother. He is the living and the dead. He is both victim and victimizer. He is two persons in one. He is abnormal, that is, because he is interstitial”.

¹⁴ Em tradução livre. No original: “in its function as dialectical Other or third term supplement, the monster is an incorporation of the Outside, the Beyond – of all those loci that are rhetorically placed as distant and distinct but originate Within (...)“for the most part monstrous difference tends to be cultural, political, racial, economic, sexual”.

fim. Em narrativas de zumbi, como se ilustra na saga de Romero, os outros sobreviventes são sempre uma ameaça.

Enquanto o zumbi original, segundo Markendorf (2018, p. 144) é um corpo sem personalidade ou alma, para “ser transformado em um ser obediente e acéfalo”, esvaziado por obra de feitiçaria, os contemporâneos, de acordo com Romero (2016, p. xvi) são afetados não por feiticeiros vodu, mas por algum acontecimento de explicação científica que atinge mais do que indivíduos com problemas de comportamento perante a sociedade: afeta populações inteiras. A monstruosidade atual ameaça a continuidade da vida humana como é conhecida, “todo mundo é uma potencial vítima. Os zumbis de hoje são... os vizinhos”.¹⁵ Completa Hattner (2017, p. 144) que

As temáticas efetivamente relevantes que são mobilizadas por esses textos dizem respeito à capacidade de sobrevivência, à tolerância (e o desespero) em relação à desintegração completa das principais instituições que regem nossa vida em sociedade. Dizem respeito ao temor da solidão e ao temor dos Outros, sejam eles humanos ou zumbis.

De acordo com Cohen (1996), monstros são conceitos culturais, criados a partir de elementos de diferentes grupos sociais (em especial os marginalizados) recombinaos em uma entidade monstruosa, com identidade própria. O autor postula, por exemplo, que mulheres e pessoas não brancas são frequentemente monstrificadas, uma vez que a misoginia e o racismo são pilares em uma sociedade patriarcal, mas a miscigenação representa uma interseção entre o feminino e outro cultural: uma verdadeira ameaça à economia do desejo. Nesse sentido, então, os monstros de *A Noite dos Mortos-Vivos* não se limitam aos zumbis (embora sejam em si uma analogia a minorias), mas abarcam também o par Ben-Barbra. O monstro é, portanto, a personificação de seu contexto histórico, representando “um determinado momento cultural – de um tempo, um sentimento e um lugar” (Cohen, 1996, p. 4), e é necessário analisá-los sempre em relação às relações sociais, culturais e histórico-literárias que o compõem.

¹⁵ Em tradução livre. No original: “Everyone in the world is a potential victim. Today’s ‘zombies’ are... the neighbours”.

3 O UNIVERSO DOS MORTOS-VIVOS DE ROMERO

O zumbi não é uma criação contemporânea, de fato, sua primeira aparição na literatura data de 1929, em *A Ilha da Magia*, um apanhado de experiências de William Seabrook em território haitiano, que inspirou os irmãos Halperin a trazer o monstro às telas no filme *White Zombie*. No entanto, como destaca Marcio Markendorf (2018), é na década de 1970 que surge o formato hoje consagrado dos mortos-vivos: uma figura coletiva e produto de contaminação. É inegável a contribuição de Romero não só no que se refere à introdução do zumbi canibal e infeccioso, mas também a sua consolidação. Ele lança seus monstros em 1968, subvertendo expectativas dentro do cinema de horror, e se dedica a seu legado ao longo de quatro décadas, lançando, entre originais e releituras, nove títulos de uma mesma franquia, instituindo um universo próprio, que ressoa até hoje em obras literárias e cinematográficas e em elementos essenciais da cultura popular mundial.

Levando-se em consideração, portanto, que o filme inaugural da franquia de Romero inaugura também um subgênero próprio, e que a segunda versão surge vinte e dois anos depois, em um mundo em que os mortos-vivos já são conhecidos, é fundamental traçar-se um breve panorama desse universo e as regras por ele (e nele) estabelecidas.

3.1 O (RE)NASCIMENTO DE UM MONSTRO

Primeiro filme da franquia, *A Noite dos Mortos Vivos* (1968) introduz o universo e suas regras. Por se tratar de um dos objetos de análise neste trabalho, a sinopse do filme não será apresentada aqui. Por enquanto, é importante afirmar apenas que o público é surpreendido junto com Barbra e seu irmão Johnny, quando se deparam com um homem misterioso que caminha vagarosamente no cemitério. Tudo o que se sabe é explicado posteriormente: primeiro pela chegada de Ben, depois pelos meios de comunicação – a audiência é mera espectadora.

3.2 ELES LEMBRAM

Lançado dez anos depois da obra introdutória da franquia, *O Despertar dos Mortos* (1978)¹⁶ tem a vantagem de contar com o conhecimento do público a respeito da ambientação estabelecida pelo primeiro e abre já com uma cena de sobressalto, sugestiva do que está por vir. O cenário aqui está posto: sabe-se (não sem indício de descrença) que os mortos estão repovoando a superfície, obedecendo a impulsos assassinos e comendo a carne de suas

¹⁶ *Dawn of the Dead* (1978), mencionado a partir deste ponto pelo nome oficial de lançamento no Brasil.

vítimas. Em contraponto interessante à *Noite dos Mortos-Vivos*, em que personagens e audiência são espectadores, interlocutores passivos dos meios de comunicação, o segundo filme inicia-se no backstage de um programa jornalístico televisionado. Se no filme anterior o público acompanhava o grupo ao redor do rádio e do televisor em busca de atualizações, dessa vez ele é posto na posição de “produtor” de notícia, com acesso a informações privilegiadas em tempo real. Enquanto isso, uma equipe da SWAT entra em conflito com pessoas empobrecidas que se negam a matar seus entes queridos transformados. Reside aí uma das primeiras críticas da obra: as primeiras criaturas a serem abatidas em massa são pessoas negras e imigrantes vivendo em um conjunto habitacional de baixa renda.

O que se segue é uma reprodução da fórmula de unir um grupo de estranhos em um ambiente fechado lutando pela própria sobrevivência, sendo frequentemente ameaçados por monstruosidades. Peter, Roger, Francine e Stephen se refugiam em um shopping que, numa clara crítica ao consumismo desenfreado, está tomado por zumbis. Se as imagens de seres isentos de qualquer pensamento crítico se arrastando por corredores e lojas abarrotadas de itens dispensáveis não basta, os personagens explicitam essa perspectiva em um diálogo: Stephen sugere que “Eles estão atrás de nós, eles sabem que estamos aqui.”, ao que Peter rebate “Eles estão atrás do lugar. Eles não sabem por que, só... lembram. Lembram que queriam estar aqui.” (Dawn of, 1978, 01h35min).¹⁷ Na sequência, é apresentada pela primeira vez a associação entre “eles” e “nós”, novamente numa resposta de Peter, dessa vez a Francine, que pergunta “O que diabos são eles?”.¹⁸

¹⁷ Em tradução livre. No original: “‘They’re after us. They know we’re still in here.’ ‘They’re after the place. They don’t know why, they... just remember. Remember that they wanted to be in here.’”

¹⁸ Em tradução livre. No original: “‘What the hell are they?’ ‘They’re us. That’s all.’”

Figura 1 – “Eles somos nós. Apenas.”



Fonte: Dawn of the Dead, 1978, 01h35min.

Mas os corpos vagantes, que ganham nuances ainda mais *gore*, devido à contribuição da maquiagem especializada de Tom Savini, não são os principais inimigos: mais uma vez, Romero aponta que o perigo real vem dos outros sobreviventes: é quando uma gangue de motociclistas invade o local que o caos é instaurado de vez, e os protagonistas que restam do confronto (novamente uma mulher branca e um homem negro) precisam escapar em busca de novo abrigo. Vale destacar que, embora nunca tenha usado o termo “zumbi” no primeiro filme, Romero abraça o título “animado e grato” e acena aos precursores do monstro, no momento em que Peter (o protagonista negro) menciona “um velho provérbio haitiano que diz ‘Quando não houver mais espaço no inferno, os mortos andarão pela Terra.’”¹⁹

3.3 OS MORTOS APRENDEM

Último filme da primeira trilogia, *O Dia dos Mortos*²⁰ (1985) não só conta com o entendimento do público já cativo, mas se vale disso para expandir a ambientação. Na ausência de uma linha do tempo clara, não se sabe exatamente se as narrativas dos três filmes se dão simultaneamente ou em sequência cronológica, mas, pelas notas de dólares ao vento e jornais pelo chão exibindo manchetes do que se passou, pode-se depreender que, no mínimo, o universo está bem estabelecido e suas regras são de conhecimento geral. O início do filme sugere também uma situação já instituída: um grupo procura por sobreviventes em diferentes espaços urbanos e, depois de constatá-los vazios de humanos vivos, se recolhem a uma

¹⁹ Em tradução livre. No original: “eagerly and gratefully (...) ‘When there’s no more room in hell, the dead will walk the Earth’”.

²⁰ *Day of the Dead* (1985), mencionado a partir deste ponto pelo nome oficial de lançamento no Brasil.

instalação militar onde, mais uma vez, o conflito é efetivamente instaurado.

Numa releitura do modelo de sucesso, Romero traz novamente à tela um grupo inusitado de pessoas que parecem incapazes de se comunicar de forma eficiente, numa crescente tensão interna diante do colapso do mundo lá fora. Duas equipes podem ser identificadas, em uma exposição da dicotomia ciência X militarismo. Os militares seguem a conduta de dizimar a população monstruosa, enquanto os cientistas buscam uma cura para a causa da infecção ou – como se descobre mais tarde – uma maneira de civilizar as criaturas. É interessante notar que combatentes são exibidos como os antagonistas, mas o modo sugerido por eles de lidar com os zumbis é o abordado até então. Por outro lado, o Dr. Logan, tido como do lado racional da humanidade, se equilibra na fronteira da moralidade e ética científica, se utilizando dos espécimes seja para experimentos duvidosos, seja para servir de alimento a outros objetos de estudo.

Figura 2 – “O pupilo de Logan”



Fonte: Day of the Dead, 1985, 01h10min.

São essas experiências que apresentam Bub, o primeiro zumbi que, enquanto zumbi, tem nome e personalidade próprias e, subvertendo [muito do] o que é dito sobre esses monstros, é dotado de *individualidade*. A humanização de Bub é tão efetiva que inverte a dicotomia “nós” e “eles” e, em determinado momento, é natural que se simpatize com ele, em oposição a Capitão Rhodes, que é de fato humano. Tamanha é a identificação com a criatura que se vibra com a derrocada do capitão, encurralado por zumbis em meio ao pandemônio que divide de vez os sobreviventes, em que perece boa parte deles. A ciência parece prevalecer ao final da trama, e Dra. Sarah Bowman, a primeira protagonista feminina realmente forte da sequência, encontra um oásis de esperança junto a Terry Alexander e William “Billy” McDermott.

3.4 NOVAS FORMAS DE CONTAR VELHAS HISTÓRIAS

Ao longo de duas décadas, a forma encontrada de explorar a trilogia envolveu releituras de *A Noite dos Mortos-Vivos* (lançado em 1990, mantendo o título original) e *O Despertar dos Mortos* (filme de 2004 que no Brasil ganhou novo nome, *Madrugada dos Mortos*). Romero assina o roteiro de ambos os filmes, mas sai da direção, dando espaço a Tom Savini e Zack Snyder. Os dois, que estreavam como diretores quando assumiram a função, são hoje conhecidos por seus estilos marcantes e por imprimirem suas próprias impressões das obras em que trabalham, o que pode ser notado, por exemplo, no *gore* de Savini e nos seres violentos de Snyder, que perdem o olhar perdido por olhos injetados e selvagens e não perambulam vagarosamente, mas correm em ataque às suas vítimas.

Figura 3 – “O inferno está transbordando, e o Diabo está mandando seus mortos de volta”²¹



Fonte: Dawn of the Dead, 2004, 01h09min

Madrugada dos Mortos (2004) abandona a narrativa dos bastidores de um telejornal, movendo-a para um hospital, e é o único filme da saga a construir uma narrativa pré-apocalipse, mostrando a protagonista vivenciando a queda da civilização desde o início, em um estilo *show don't tell* dos acontecimentos. Embora a dupla formada por um homem negro e uma mulher branca seja repetida, os personagens não se repetem. O grupo é mais numeroso e diverso, e as dinâmicas diferem inteiramente do original: ainda que o filme apresente um conflito entre sobreviventes no início, logo o inimigo volta a ser os monstros que se acumulam do lado de fora do shopping, não os outros vivos. De fato, a trama do shopping é o maior ponto de aproximação entre as obras – e um dos poucos. A maior parte do enredo é alterada, com alguns acenos à obra original, como o uso do caminhão no pátio e o escape de barco (sugerido no início do filme de 1978).

Outro paralelo entre as duas versões é o retorno do ator Ken Foree, que interpreta

²¹ Em tradução livre. No original: “Hell is overflowing, and Satan is sending his dead to us!”.

Peter no primeiro filme. Em *Despertar dos Mortos* (1978), Romero usa o personagem de Foree como um meio de diálogo entre seu zumbi e o haitiano original, e seu retorno como um pastor evangélico pregando na televisão fala muito sobre os novos tempos e os medos da época: sexo fora do casamento, relacionamentos homoafetivos e aborto legal são alguns dos citados.

3.4 COMO NÓS

Exatamente vinte anos depois do final da trilogia original, Romero volta à frente da sua narrativa de renome mundial, com *A Terra dos Mortos* (2005)²². Dessa vez, a ambientação fica por conta da abertura do filme, numa lembrança das regras do universo, com áudios de notícias em diferentes idiomas, apontando que se trata de uma situação global. As primeiras cenas do filme mostram mortos-vivos em atividades cotidianas e, retomando a dualidade “nós” e “eles”, um dos personagens sobreviventes, Mike, diz que “Eles estão tentando ser como nós.”, ao que o protagonista, Riley, responde “Não, eles costumavam ser nós. [Estão] reaprendendo a ser nós.” (Dawn of, 2005, 00h03min).²³ Também é nos primeiros minutos que a origem do problema entra em debate. Embora as causas divulgadas por canais oficiais nas obras de Romero sempre envolvam algo do universo da ficção científica, é comum que os personagens também se voltem para a religião em busca de explicações – o que pode ser visto fora das telas, em momentos como a pandemia da covid-19, por exemplo. E a fala seguinte do filme ilustra perfeitamente essa dicotomia: “Alguma bactéria ou demônio fez essas coisas levantarem e andarem” (Dawn of, 01h36min).²⁴

Mike insiste no distanciamento entre vivos e mortos-vivos, mas em poucos minutos é confrontado pela imagem de Charlie, um sobrevivente com aparência mais próxima à dos zumbis. Num afastamento cada vez menos evidente entre os grupos, *Terra dos Mortos* explora a subjetividade dos zumbis com mais profundidade, primeiramente na diversidade de criaturas, com características que as humanizam, como um tocador de tumba ou uma líder de torcida, mas principalmente na figura de Big Daddy. Enquanto Bub (Day of, 1985) é humanizado por interferência externa, de um humano vivo tentando civilizar ou mesmo domesticá-lo, Big Daddy não se aproxima de “nós”, mas se comunica com seus semelhantes, tenta alertá-los, e sofre com o sofrimento deles. A morte misericordiosa, já bem estabelecida do lado dos vivos, é vista agora com o líder dos zumbis abreviando o sofrimento de um dos

²² *Land of the Dead*, 2005, mencionado a partir deste ponto pelo nome oficial de lançamento no Brasil.

²³ Em tradução livre. No original: “They’re trying to be us.” “No, they used to be us. Learning to be us again.”.

²⁴ Em tradução livre. No original: “Some germ or devil got those things up and walking.”.

seus.

Figura 4 – “Não é isso que estamos fazendo? Fingindo estar vivos?”²⁵



Fonte: Land of the Dead, 2005, 00h03min

Se nas obras de Romero a monstruosidade extrapola as diferenças de espécie, e o conflito central é aquele entre os sobreviventes, aqui o Outro é ainda mais explicitamente humano – e vivo. Riley, Mike e Charlie fazem parte de uma equipe de reconhecimento que vasculha ruas atrás de suprimento, e vivem entre centenas de pessoas em um espaço estruturado como uma cidade-forte, que não deixa de lado as estratificações sociais típicas aos meios urbanos. Um shopping ergue-se entre os prédios antigos, num aceno a *O Despertar dos Mortos* (1978), mas dessa vez quem frequenta o espaço no lugar dos zumbis são os ricos. Cholo, um companheiro de Riley na equipe, com problemas de subordinação, busca um lugar de prestígio nessa nova sociedade até perceber que a elite não permite mobilidades efetivas e se revolta, chantageando o magnata Kaufman. Coincidentemente, Big Daddy invade a cidade com uma horda de mortos-vivos e, em determinado momento, há três núcleos principais em luta: sobreviventes ameaçando destruir a cidade, enquanto zumbis devastam o lugar e a alta sociedade o abandona. O filme se encerra num fechamento de ciclo, com a frase “Eles só estão buscando um lugar para ir. *Como nós.*” (Land of, 2005, 01h31min, grifo ausente no original).²⁶

3.5 MUDANÇA DE PERSPECTIVA

Como o nome sugere, *Diário dos Mortos* (2007)²⁷ imprime uma visão mais intimista dos acontecimentos, misturando o gênero *found footage* ao de falso documentário, com Jason atrás da câmera e a namorada, Debra, na narração. Como se não bastasse a metalinguagem já no estilo de gravação, o filme é protagonizado por alunos de uma disciplina de cinema

²⁵ Em tradução livre. No original: “Isn’t that what we’re doing, pretending to be alive?”.

²⁶ Em tradução livre. No original: “They’re just looking for a place to go. Same us.”

²⁷ *Diary of the Dead*, 2007, mencionado a partir deste ponto pelo nome oficial de lançamento no Brasil.

fazendo um filme de terror com seu professor e brinca com críticas aos filmes do gênero, em especial o *slasher* – em que, de certa forma, o próprio universo de Romero se encaixa. Além disso, a filmagem em primeira pessoa recria um ponto de vista semelhante aos de videogames de zumbis, muito populares à época do lançamento. Em oposição a *A Noite dos Mortos-Vivos* (1968; 1990), em que os personagens buscam informações pelos canais oficiais, e mesmo a *Despertar dos Mortos* (1978), que se inicia *por dentro* de um canal oficial de notícia, o penúltimo filme da série coloca em evidência os meios alternativos de informação. Ao longo da trama, questiona-se a falta de explicações e põe-se em cheque a transparência dos relatos divulgados, enquanto os protagonistas tomam para si a responsabilidade de divulgar os fatos. Não é coincidência que a data de lançamento do filme coincida com o anúncio do primeiro iPhone e com a expansão do Facebook em países de língua portuguesa, entretanto, como acontece com tantos comentários presentes nas obras de Romero, seguem pertinentes aos dias atuais frases como a dita por Debra, “Se não foi registrado, é como se não tivesse acontecido, não é?” (Diary of, 2007, 00h27min).²⁸

Dessa vez, a discussão do Outro é abordada de forma distinta, visto que pela primeira vez encontrar outros sobreviventes não é o início do fim do grupo protagonista. Numa subversão de expectativas, os estudantes se veem em apuros ao cruzar o caminho de militares, que roubam todos os seus pertences (com exceção das armas, ironicamente necessárias à sobrevivência, segundo eles) e encontram auxílio em uma comunidade de homens negros, que não parecem tão incomodados com o apocalipse em curso, já que aparentemente é necessária a derrubada total das estruturas civis para que eles detenham finalmente o poder. Também aqui é percebida a necessidade de distinção entre “nós” e “eles”, quando do acolhimento a Mary, que atropela diversas criaturas à direção da van que leva o grupo. Por outro lado, em clara referência à invasão dos Estados Unidos ao Oriente Médio, o professor Maxwell fala sobre sua experiência com a guerra e a monstrificação do oponente como forma de justificar a violência e crueldade, facilitando apertar o gatilho. Pode-se considerar essa perspectiva ao se perceber que Romero fica mais criativo nos ataques aos zumbis, como o uso de um suporte de soro, de uma solução ácida ou de um (ineficiente) desfibrilador, conferindo um toque a mais de sadismo às imagens.

²⁸ Em tradução livre. No original: “If it didn’t happen on camera, it’s like it didn’t happen, right?”.

Figura 5 – “A crueldade é justificada”²⁹



Fonte: *Diary of the Dead*, 2007, 00h25min.

Ainda que seja considerado o segundo filme de uma segunda trilogia, *Diário dos Mortos* conversa mais com o primeiro filme da franquia do que com seu predecessor. Ignorando a descoberta da habilidade de aprendizado das criaturas, por exemplo, ele restabelece as regras do universo em um flashback, lembrando apenas que os mortos estão retornando. Além disso, a partir de informações desconstruídas, entre buscas na internet e por rádio, especula-se sobre dados já bem consolidados, como que não se trata de um ataque terrorista, mas provavelmente de um vírus, e que mirar na cabeça é a forma mais efetiva de acabar com a ameaça. A aproximação entre as protagonistas de *Diário dos Mortos* e *A Noite dos Mortos-Vivos* (em especial a de 1990) fica evidente já no nome, numa semelhança ortográfica e fonética difícil de ignorar: Debra e Barbra decidem o rumo tomado pelos parceiros e tomam boa parte das decisões do grupo mesmo quando ignoradas e não têm medo de agirem sozinhas se necessário. Em outro ponto de diálogo entre as obras, Joe atinge um zumbi em diversos pontos vitais, perguntando aos gritos “Vocês acham que eles não estão mortos? (...) Vai me dizer que esse cara não está morto? (...) Você acha que ele não está morto?” (*Diary of*, 2007, 00h31min),³⁰ semelhante ao que faz Barbra depois de ser acusada de matar Sr. Magruder, já zumbificado. Por fim, é feito um último aceno ao clássico, nas últimas imagens divulgadas, de mortos-vivos amarrados sendo usados como alvo para prática de tiro.

²⁹ Em tradução livre. No original: ““Cruelty becomes justified” (*Diary of*, 2007, 00h29min).

³⁰ Em tradução livre. No original: “You think they’re not dead? (...) Tell me this guy isn’t dead! (...) You think he’s not dead?”.

3.6 NÓS CONTRA ELES

Inicialmente com dois núcleos, *A Ilha dos Mortos* (2009)³¹ reapresenta Sargento Crockett, da Guarda Nacional, conhecido no filme anterior enquanto liderava uma equipe que saqueava sobreviventes que cruzassem seu caminho. Com ele estão seu parceiro fiel Kenny e a dupla hispânica Francisco e Tomboy, cansados de ter que matar os próprios amigos e buscando “um lugar em que não houvesse... ‘eles’” (Survival of, 2009, 00h03min).³² De outro lado, a narrativa acompanha o conflito entre duas famílias tradicionais de uma ilha sobre como lidar com seus entes queridos voltando dos mortos: enquanto os O’Flynn estabelecem uma política de aniquilação geral dos mortos-vivos, os Muldoons insistem em mantê-los em situação de sobrevivência, sob justificativas de cunho religioso. Quando, banido de suas terras, Patrick O’Flynn encontra o grupo de ex-militares e retorna à ilha, é possível perceber que o filme toma a perspectiva dele como a correta: ao contrário do que é visto em *Dia dos Mortos* (1978), o lógico parece ser matar todos os zumbis como regra.

Figura 6 – “Estamos todos do mesmo lado. O dos vivos.”³³



Fonte: Survival of the Dead, 2009, 01h14min

No entanto, quando distantes de sobreviventes humanos, as criaturas seguem os mesmos hábitos de quando eram vivos e, semelhante ao que é visto em *Dia dos Mortos* (1978) e reforçado em *Despertar dos Mortos* (1985), demonstram estar aprendendo novas habilidades – ou reaprendendo as antigas. Em um desafio cognitivo posto ao público, o filme se aproveita do tropo dos gêmeos “do mal” X “do bem”, apresentando duas versões das filhas de Patrick: enquanto uma é viva e vive em embate com ele, a outra, zumbificada, passa os dias cavalgando pela ilha. A grande busca de Seamus Muldoon é ensinar os mortos a voltarem a comer animais, deixando de lado a carne humana, e ele se utiliza da filha morta de Patrick

³¹ *Survival of the Dead*, 2009, mencionado a partir deste ponto pelo nome oficial de lançamento no Brasil.

³² Em tradução livre. No original: “a place where there was no... ‘them’.”

³³ Em tradução livre. No original: “We are all on the same side. Those of us living.” (Survival of, 2009, 00h35min)

para o teste final, que termina em uma tragédia digna de Shakespeare.

Em termos estéticos, o figurino dos habitantes da ilha, a trilha sonora e a fotografia das cenas ambientadas na ilha carregam uma aura de faroeste, bem como o uso das armas de fogo mais ostensivamente no cotidiano do que em qualquer outro filme da franquia. Além disso, Romero segue criativo com as mortes dos zumbis, cada vez mais diferenciadas e gráficas. Em determinado momento da trama, os ex-militares passam por um grupo de homens que exibem cabeças de zumbis em estacas, e é possível vê-las uma a uma sendo alvejadas por tiros. Sendo esta uma temática recorrente na franquia, não é mera coincidência que todas sejam cabeças de criaturas não brancas. Assim como não é acidental que a personagem feminina que acompanha o grupo, lésbica e em não conformidade com papéis de gênero, seja conhecida, justamente, por Tomboy – termo em inglês designado a meninas que demonstrem comportamentos tipicamente masculinos.

4 ANÁLISE

A Noite dos Mortos-Vivos, de 1968, marcou o cinema de horror e deu origem a um subgênero que se consolidaria como fenômeno mundial, no cinema e na televisão, na literatura em diferentes formatos e até mesmo no mundo dos videogames. As criaturas de Romero até hoje inspiram fantasias, eventos e mobilizações em hordas em países de todos os continentes e ocupam uma nova categoria de monstros, que hoje habita o imaginário popular ao lado de fantasmas, vampiros, lobisomens e bruxas. Não se trata do zumbi, apenas, aquele que volta à vida depois de experimentar a morte, mas o zumbi acidental, com fome de carne humana, que desafia organizações sociais, derrubando instituições e, necessariamente, causando um apocalipse. Mais do que isso, de acordo com Hattner (2017, p. 144), o horror de Romero faz uma crítica às tensões sociais da época, destacando que “no sul racista dos Estados Unidos, um afro-americano é um Outro tão indesejável quanto qualquer morto-vivo”.

Ao longo das décadas seguintes, ele estabeleceu uma franquia própria, dotada de linguagem característica em um universo de fácil identificação. Os seis filmes da saga têm enredo, personagens, cenário e tramas individuais, mas todos compartilham da mesma unidade temática e contam com comentários sociais pertinentes ao contexto sociocultural de seus lançamentos. Dois títulos passaram por releituras oficiais, que mantêm elementos centrais, mas sofreram alterações essenciais à recepção da época. Neste trabalho é analisada a releitura da obra inaugural de Romero em paralelo com sua versão original.

A espinha dorsal das duas versões se mantém inalterada: o casal de irmãos Johnny e Barbra visita o túmulo da mãe em uma área afastada da cidade quando são surpreendidos por um homem de passos lentos e aspecto sinistro. O que começa sendo levado na brincadeira pelos dois escala para uma luta corporal que culmina na morte de Johnny. Em choque, Barbra consegue escapar do ataque, encontrando mais criaturas estranhas pelo caminho, até chegar a uma casa aparentemente abandonada. Ela então começa a se ver encurralada, até que um carro para no quintal e ela conhece Ben, que chega com informações sobre o que está acontecendo lá fora e decide reforçar a casa para garantir que o perigo fique na parte externa. Mais tarde, os dois descobrem que não estão sozinhos no interior, e o porão está ocupado por outras cinco pessoas: Harry e Helen Cooper com sua filha, que arde em febre, e o jovem casal Tom e Judy. A tensão escala gradualmente, com Harry e Ben disputando a liderança do grupo dentro da casa, enquanto monstros se acumulam do lado de fora e os conflitos começam a se confundir e interferir um no outro, ameaçando a sobrevivência de todos os envolvidos.

Embora Romero assine o roteiro e a produção das duas obras, a chegada de Tom

Savini à direção e a diferença de mais de duas décadas entre os lançamentos carregam mudanças inegáveis na abordagem da trama. Dentre as mais relevantes, pode-se citar a transformação radical no comportamento de Barbra, que impacta também a figura de Ben, e o tratamento dispensado às monstrosidades em cena.

4.1 (AS)SIMETRIAS

Uma das primeiras diferenças visíveis entre original e remake de *A Noite dos Mortos-Vivos* está presente logo nos primeiros minutos de filme. A frase que abre o remake, com a tela ainda completamente escura, é a clássica “Eles vão pegar você, Barbra”³⁴, dita por Johnny à irmã mais nova. Não só isso, ao descer do carro, ele performa um caminhar peculiar, a fim de assustá-la: precisamente aquele caminhar arrastado, de braços estendidos, que presenciamos das criaturas na versão original. Não é incomum que obras inseridas em um universo estabelecido – sejam elas sequências, adaptações ou refilmagens – acenem a elementos dos clássicos, mas nesse caso é importante lembrar também que, quando do lançamento da primeira versão da obra, zumbis não eram um elemento cultural de relevância, não existindo, portanto, um letramento a respeito desses monstros. Diversos aspectos já consolidados no imaginário da audiência de 1990 não estavam presentes em 1968. Um ponto é essencial aqui é que na década de 60 não eram comuns os filmes em que os personagens morriam um a um. O termo *final girl*, por exemplo, foi cunhado apenas em 1992, por Carol J Clover³⁵, baseado em histórias a partir de 1974, mais especificamente em relação a filmes *slasher*.

Pode-se dizer que a segunda diferença vista em tela é a citada presença do nome de Tom Savini, que senta à cadeira de diretor pela primeira vez no filme de 1990. Zanini (2015) destaca que Savini traz consigo uma larga experiência com maquiagem e efeitos especiais, o que fica evidente principalmente na caracterização dos zumbis. Agora, há um quê de putrefação que se soma ao terror das criaturas que até então na franquia eram bastante semelhantes aos sobreviventes, por vezes com uma tonalidade azulada como diferencial. A propósito, aí reside outra distinção essencial entre as obras: as cores, que, ausentes na versão de 1968, ajudam na exploração do *gore*, marca registrada de Tom Savini. Isso porque, na versão dele, além de os monstros terem cicatrizes à mostra, corpos retalhados, miolos explodidos e muito sangue, eles contam ainda com o realismo das cores em tela para assustar a audiência e causar repulsa.

³⁴ Em tradução livre. No original, “They’re coming to get you, Barbra” (Night of, 1990, 00:00:57).

³⁵ *Men, Women, and Chainsaws* (2015)

Figura 7 – “Eles vão pegar você, Barbra”, 1968



Fonte: Night of the Living Dead, 1968, 00h06min

Figura 8 – “Eles vão pegar você, Barbra”, 1990



Fonte: Night of the Living Dead, 1990, 00h04min

Um ponto de intersecção entre as obras é a casa: ambas representam o que Zanini (2015, p. 47) chama de “necessário e sufocante refúgio em algum lugar fechado e isolado” e compartilham elementos como o material, a estrutura de dois andares principais e o aspecto

rural e isolado. A sala com troféus de caça também é um clássico, assim como a bomba de gasolina próxima, primordiais à construção da narrativa. No entanto, há uma diferença fundamental na estrutura: o sótão, que aparece somente na versão mais recente, serve de refúgio a Cooper, que escapa ileso depois de passar a noite escondido no topo da casa. É interessante notar que na versão original Cooper é morto antes da invasão dos mortos-vivos e Ben é quem encontra refúgio das criaturas, no porão, escapando sem ferimentos na manhã seguinte.

Nenhuma relação estabelecida na casa é pouco complexa. Antes de apresentar os personagens que se escondiam na casa, o filme de 1968 introduz a figura do rádio. Pode-se considerar aqui um prenúncio do conflito interno que se desenvolverá ao longo do filme. Ainda que limitado, porque só proporciona a recepção de informações, sem a possibilidade de interlocução, o rádio permite alguma forma de contato com o mundo externo, enquanto, nesse momento da trama, um grupo sequer parece ciente da existência do outro. Mais adiante, mesmo quando necessária, diante da inevitabilidade de interação, a comunicação dentro da casa segue sempre pouco efetiva. É interessante notar ainda que é com a tensão interna crescente que a comunicação externa é aprimorada: Harry Cooper caminha impaciente pela sala, sendo hostilizado pela própria esposa por sua inação, quando Ben e Tom aparecem com uma televisão.

É pelo rádio que eles têm informações primordiais, como a de que os assassinos estão comendo a carne de suas vítimas e a recomendação de ficar em casa. Na televisão, a notícia é de que esses criminosos são na verdade pessoas que morreram e voltaram, e a recomendação de evitar as ruas é substituída pela de buscar abrigos oficiais – o que será definidor para o aumento da tensão entre Ben e Harry, e culminará nas primeiras mortes dos ocupantes da casa. Além disso, é pela tela em preto e branco que temos a primeira teoria sobre a origem dos ataques: especula-se que a radiação oriunda da explosão de um satélite que orbitava a Terra após expedição a Vênus tenha ligação com as chamadas mutações. Vale destacar que o ano de 1968 foi crítico para os Estados Unidos e o mundo: a disputa com a União Soviética já durava mais de 20 anos, em uma Guerra Fria que duraria 44 e deixaria pairando no ar um medo constante de ataques nucleares (Nester, 2010) e, como se diz que as guerras trazem não apenas destruição, mas também algum grau de evolução, o conflito entre as duas grandes potências da economia mundial foi responsável por avanços no espaço. No ano em questão, os EUA enviaram com sucesso a Apollo 7 para a órbita por 11 dias, com três astronautas e, em dezembro, a Apollo 8 atingiu a órbita da Lua e retornou à Terra sem maiores complicações (O'Hare, 2018).

Na trama de 1990, o televisor aparece também depois de todos os personagens se conhecerem, mas, em vez de notícias apresentadas por jornalistas, é uma mensagem em texto que é transmitida em caráter de emergência, conferindo certo efeito de importância aos acontecimentos: “Isso [que está acontecendo] deve ser realmente grande” (1990, 00h43min).³⁶ Levando em consideração que foi Romero quem incluiu o elemento apocalíptico nas narrativas de zumbi, não é de estranhar que o primeiro filme lançado não contasse com esse caráter tão evidente.

Quando o jornalismo toma conta da tela, fala-se também de teorias para a origem do problema: desta vez, apesar de corpos espaciais serem apresentados como possibilidade, essa é apenas uma entre armas químicas, por exemplo, e rituais vodu (num claro aceno ao zumbi haitiano) – a radiação não chega a ser mencionada. No entanto, a hipótese mais provável, segundo as notícias, é a de um vírus ou bactéria responsável por trazer os mortos de volta – uma que é usada de forma abrangente até hoje. Aqui é importante destacar que a década anterior ao ano de lançamento do remake foi marcada por uma epidemia que mudaria permanentemente a forma das pessoas de se relacionar, em especial em meios queer: a AIDS amedrontou uma geração de jovens adultos e impulsionou um conservadorismo justificado pelo temor não apenas de uma infecção, mas ainda de uma identificação a um grupo social minoritário já monstrificado pelas instituições.

Interessantemente, ao contrário do texto original, é quando Ben está prestes a morrer, no quarto final do filme, que o rádio, comunicação de mão única, se torna um interlocutor com quem o protagonista compartilha sentimentos.

4.2 BENS

Um dos principais motivos para o sucesso de *A Noite dos Mortos-Vivos*, pelo menos na visão do próprio Romero (2016, p. xviii), a escalção de Duane Jones mudou o destino da obra, influenciando toda a leitura do filme. Escrito originalmente como um caminhoneiro “grande e bruto, vestindo flanela esfarrapada e macacão”³⁷, Ben foi inicialmente idealizado como um homem branco. Jones teve grande influência no personagem não só pela etnia, mas porque pediu que se retratasse um homem respeitável, o que levou a alterações no roteiro como vestimentas e variação linguística, nada mais. Romero (2016) sublinha ainda que em nenhum momento se pretendia que raça fosse uma temática central, “consideramos que já bastava estarmos expressando nossas próprias predileções ao escalar um homem negro para

³⁶ Em tradução livre. No original: “This must really be big”.

³⁷ Em tradução livre. No original: “large and crude, in coveralls and tattered work shirt”.

um papel que provavelmente seria interpretado por um branco”.³⁸

De fato, escalar Duane Jones em 1968 como protagonista de uma obra de horror já foi bastante subversivo, e Romero rompe barreiras também com o Ben de Tony Todd, ao retratar um homem negro como fisicamente forte, mas também moralmente íntegro e emocionalmente atencioso, quando o habitual é trazê-los ao cinema na forma de estereótipos marginais tais como homens criminosos, violentos e agressivos. Se no primeiro filme Ben se vê forçado a proteger uma Barbra catatônica e fazer toda a segurança da casa sozinho, no segundo ele encontra uma forma de defendê-la preservando a integridade psicológica e emocional dela enquanto pode. Desde o início, ele serve de conforto e acolhimento para ela, e tenta resguardá-la de cenas traumáticas, como a do dono da casa morto no segundo andar. Mais tarde, ele cobre este mesmo corpo a fim de poupar Tom de ver o primo no estado em que se encontra.

Em ambas as versões, Ben reluta em se esconder no porão, possivelmente numa relutância alegórica ao espaço historicamente relegado ao homem negro, de garantir sua sobrevivência ao se esconder nas sombras. É esse o principal ponto de tensão entre ele e Harry Cooper: o antagonista insiste na tese de se manter em segurança no andar subterrâneo e de subjugar Ben, tomando a liderança do grupo. Mas Ben não se deixa amedrontar e resiste, enfrentando Cooper de igual para igual.

³⁸ Em tradução livre. No original “It was enough, we thought, that we were expressing our own predilections by casting a black man in a role that would probably, in most cases, have been played by a white”.

Figura 3 – Ben & Cooper



Fonte: *Night of the Living Dead*, 1990, 00h30min

No final, Ben acaba por seguir o plano de Cooper. Depois de todas as ideias dele, apesar de mais lógicas, darem errado, ele finalmente se fecha no porão, como em uma conformidade do que é esperado dele. Ainda assim, ele não sobrevive, seja pelas mãos da polícia, que num processo claramente desumanizador o elimina como a um zumbi, seja por ter efetivamente sucumbido à infecção e ser abatido por isso. Pode-se depreender disso que o homem negro, ao tentar seguir os passos delineados pelo (e para o) homem branco, não obtém o êxito esperado em sua jornada.

Na noite em que os mortos voltam à superfície em 1968, Ben consegue se abrigar em segurança durante toda a noite até que o som de cachorros, sirenes e tiros aparecem como uma pontada de esperança – o sinal de resgate. É diante dos sons da civilização que ele se sente protegido o suficiente para sair da barricada criada no subterrâneo e voltar à superfície. E é então que um Ben humano, sobrevivente, é morto não por criaturas zumbificadas, mas pela figura monstruosa de quem deveria resgatá-lo. Com um tiro na cabeça, ele é jogado na pilha de mortos-vivos e queimado junto a eles. Segundo Romero (2016, p. xix), a morte de Ben já estava presente no roteiro e seria irônica fosse ele um robusto herói branco, mas, se tratando de um homem negro, até o próprio autor se vê “forçado a perceber as conotações raciais”³⁹ existentes. Ben é morto pelo *status quo*, enquanto no mundo real o movimento dos direitos civis acontece a plenos pulmões e, em uma morte trágica, Martin Luther King Jr. é assassinado na varanda de casa.

³⁹ Em tradução livre. No original: “forced to see the racial overtones”.

Figura 4 – Ben é abatido pelos policiais



Fonte: Night of the Living Dead, 1968, 01h33min

Se na primeira versão existe uma sugestão de que Cooper aponta a arma para Ben, na segunda a troca de tiros é clara. Em 1968, Ben escapa da filha dos Cooper junto às outras criaturas. Quando não há nenhum sobrevivente à sua volta e ele tenta desesperadamente se livrar dos ataques, ele consegue se desvencilhar das mãos já mortas da menina para logo se fechar no porão. No remake ela está prestes a atacar o pai, que, diante da sugestão de atirar nela, dispara contra Ben. Aqui é válido destacar novamente a diferença de letramento da audiência a respeito dos zumbis nas diferentes datas de lançamento. Uma regra fundamental desse universo foi inserida na saga de Romero apenas em *Dia dos Mortos*, lançado dezenove anos depois do primeiro filme e cinco anos antes do remake em análise: é só quando o soldado Miller é mordido por um zumbi que se vê um personagem dizendo, pela primeira vez, que prefere morrer a virar “um deles”. Mais tarde, no mesmo filme, vemos Capitão Rhodes dizendo à Dra. Bowman que Miguel, parceiro dela, “não quereria virar um deles”, a fim de convencê-la a sacrificá-lo antes que ele pudesse se transformar. Em 1990 já é estabelecida, portanto, a ideia de que não se trata da mesma pessoa depois da infecção, e que a morte pode ser também um ato de misericórdia.

No filme mais recente, Ben é morto duas vezes. A primeira, pelos ferimentos causados

pela arma de Cooper, o típico cidadão americano, e a segunda já zumbificado, numa morte assistida por sua coprotagonista, tema da próxima seção.

4.3 BARBRAS

Talvez a diferença mais evidente entre as duas versões, as Barbras parecem duas personagens quase que completamente distintas. Enquanto a protagonista moderna assume de fato o destaque da história, tudo o que pode ser dito da original reside no início e no final do filme. Conhecemos Barbra já nos primeiros minutos, quando ela ocupa o banco do carona ao lado do irmão, Johnny, e já no cemitério podem-se perceber as conformidades de gênero em tela: Johnny é o irmão brincalhão, que provoca a irmã diante do medo que ela demonstra do local e a apressando, enquanto ela faz questão de tomar seu tempo em oração e inclusive cobra dele a ausência na igreja Também é ele que a livra das garras do homem que os ataca. Indefesa e passiva, ela assiste à morte do irmão e busca o carro para procurar abrigo. A partir do momento em que Barbra encontra a casa aparentemente desocupada, a atuação de Judith O’Dea precisa se deter a expressões faciais que variam do susto ao vazio. A verdade é que desde então a personagem entra em estado de choque, quase catatônico, e não acrescenta muito à história até seu momento final, quando é surpreendida e puxada pelo irmão que se torna zumbi e, juntando-se à horda de criaturas canibais.

Figura 9 – “Não tenha medo de mim”⁴⁰



Fonte: Night of the Living Dead, 1968, 00h54min

Em 1990, no entanto, Barbra protagoniza sua própria história desde o início. Ela também conta com a intervenção do irmão para se salvar da criatura que a ataca no cemitério,

⁴⁰ Em tradução livre. No original: “Don’t be afraid of me” (Night of, 1968, 00h54min)

mas dessa vez tem participação ativa na própria proteção antes de presenciar a morte do irmão e escapar sozinha. Nesse contexto também é possível notar o assassino que persegue a pé a “mocinha” que foge, correndo e aos tropeços – tropos comuns ao gênero *slasher*, popularizado na década de 1970 (Clover, 2015). O filme de 1990 acena ao tropo da *final girl*, que é expandido pela Barbra da segunda versão, que tem sua trajetória acompanhada do princípio ao fim da trama, tem suas ideias de sobrevivência ignoradas pelo grupo e sofre com horrores da narrativa na sua totalidade, o que inclui ver seus amigos ou pares sucumbirem um a um. Um ponto essencial à *final girl* de Clover é ser o motivo da derrocada do assassino, intencionalmente ou não. É bem verdade que o monstro óbvio em *A Noite dos Mortos-Vivos* não ser um indivíduo, e representar uma ameaça justamente por seu caráter coletivo, dificulta esse aspecto, mas não impede que a protagonista vingue o responsável pela (primeira) morte do amigo e atire em Cooper ao final do filme.

A própria imagem da personagem subverte o que era esperado daquela mulher do final da década de 1960, o que a aproxima ainda mais do conceito de Clover (2015): ela é (ou se parece com) uma heroína feminina, possivelmente resultado do movimento feminista em plena ascensão no período, mas de aparência masculinizada – Barbra despe-se ainda mais da imagem de sexo frágil ao trocar a saia por um macacão quando muda de vez de atitude, tomando à frente da situação. Patricia Tallman aparece ruiva, de cabelos curtos, em óbvio contraste à “imagem de boneca” Barbie (Zanini, 2015, p. 52), loira, delicada e frágil de O’Dea. Por alguns minutos, chegamos a ver a Barbra de 1990 em pânico, se arrastando pelas paredes, encurralada entre zumbis e fugindo para a área externa – a primeira interação dela com Ben também é bastante semelhante: ele faz perguntas objetivas a ela, que responde balbuciando entre lágrimas, e tenta acordá-la do choque aos chacoalhões. Ao contrário de sua versão loira, no entanto, ela rapidamente reage, matando uma das criaturas e se juntando a Ben na proteção da casa. Outro detalhe que diferencia as duas Barbras são os óculos: em 1968, Johnny perde as lentes na luta corporal contra o monstro no cemitério enquanto a irmã assiste, assustada, e em 1990 é ela quem fica sem os óculos na batalha que ela própria trava no início do filme, se despindo de suas necessidades pré-apocalipse para se tornar quem precisa para sobreviver.

Figura 10 – “Eu trago ajuda”⁴¹



Fonte: Night of the Living Dead, 1990, 01h12min

Ela não é a única figura feminina com participação mais ativa no remake. Ao contrário da versão original, em que Judy alterna entre cuidar de Barbra e da filha dos Cooper, ela também se une aos homens no processo de fortificar a casa. Quando Ben e Tom sobem ao segundo andar, o martelar das janelas segue sendo ouvido, indicando que as mulheres seguem empenhadas no trabalho braçal. E quando Ben e Cooper estão aos gritos para decidir pela porta do porão, é ela quem intervém, tomando posse da casa que é da família do namorado e ameaçando expulsar todos se não cooperarem. É nesse contexto que a Barbra de 1990 dialoga com a de 1968 – e de certa forma com a audiência – ao conversar com Ben, dizendo que “Você me disse pra lutar! Bem, estou lutando. *Não estou em choque.*” (00h38min, grifo ausente no original),⁴² em uma clara alusão à sua versão antiga sem reação. Aqui, pode-se dizer que ela enxerga (mesmo sem os óculos) que nenhuma conformidade é suficiente à sobrevivência: nem se esconder no porão, nem aguardar na superfície, é necessário escapar. E talvez sobreviver do lado de fora seja menos difícil do que o temido: “eles são tão lentos, nós poderíamos passar por eles andando, nem precisaríamos correr” (00h38min).⁴³

4.4 AS CRIATURAS

Nenhuma das duas versões faz menção ao termo “zumbi” porque, nas palavras de Romero (2016, p. xix), “como todo mundo à época, nós pensávamos ‘zumbis’ como aquelas criaturas sem alma, de olhos esbugalhados, que vagavam pelos campos do Haiti”.⁴⁴ Ainda de

⁴¹ Em tradução livre. No original: “I’ll bring help if I can” (Night of, 1990, 01h11min)

⁴² Em tradução livre. No original: “You told me to fight! Well, I’m fighting. I’m not panicking!”.

⁴³ Em tradução livre. No original: “They are so slow! We could just walk right pass them, we wouldn’t even have to run!”.

⁴⁴ Em tradução livre. No original: “like everyone else at the time, we believed “zombies” to be those bug-eyed, soulless being that wandered the fields in Haiti”.

acordo com o autor, enquanto no roteiro eles são chamados de *ghouls*, no filme não há uma terminologia propriamente dita, o que permite uma interpretação do público. Ao contrário dos zumbis haitianos, os monstros de Romero (2016, p. xix) eram “cadáveres canibais que agiam por conta própria, não por comando de um feiticeiro”.⁴⁵ No entanto, quando do lançamento do segundo filme, o autor já estava ciente da reputação de seus monstros: “eles eram pessoas comuns, o açougueiro, o padeiro, o fabricante de castiçais”, o que o leva à percepção de que “nesse sentido, acho que *criamos* o ‘zumbi’ moderno”.⁴⁶

No primeiro filme, os zumbis são zumbis, apenas, o outro óbvio, que é ostensivamente o Outro, ao menos ao longo da maior parte do filme. Não parece existir qualquer remorso ao aniquilá-los – seja a tiros, a pauladas ou por fogo, o que importa primariamente é a sobrevivência. Apesar de serem muito mais semelhantes à imagem dos sobreviventes devido aos recursos técnicos usados, há dois momentos em que eles efetivamente parecem um verdadeiro desafio cognitivo (Carroll, 1990; Cohen, 1996) para os vivos (e a audiência, quem sabe): quando se trata de familiares dos sobreviventes e quando o alvo é o homem negro.

Thompson (2010) assinala que é a mudança de identidade pessoal que libera os sobreviventes das obrigações anteriores à zumbificação, mas, quando o monstro é um ente querido, o desafio posto pode ser intransponível. Em um dos picos de ação do filme original, tanto Barbra quanto Helen conseguem escapar dos ataques de zumbis que as têm já em suas mãos, para depois perderem a vida para familiares. Desde o início, Helen se mostra uma mulher de opiniões fortes, sem medo de se contrapor ao marido, embora sem atitudes efetivamente ativas. Logo depois de se livrar das mãos que a encurralam junto à porta, ela corre para o porão, onde encontra sua filha se alimentando da carne do pai. Sem reação diante da cena, ela perde a vida pela fome de um ser amado – ou alguém que até pouco tempo o foi. Barbra, por outro lado, catatônica desde que chegou à casa, tem um lapso de vitalidade para fugir dos mortos-vivos ao lado de Ben. No entanto, ao ver seu irmão, Johnny, entre as figuras monstruosas, parece perder as forças e é nas mãos dele que encontra seu fim. Por outro lado, Ben, já abordado em detalhes em seção anterior, sofre pelo efeito inverso, e morre ao ser confundido com uma das criaturas. Ele é destituído de humanidade, numa justificativa à violação dos seus direitos (à vida, inclusive) e à violência ao seu corpo, muito em pauta à época do lançamento, e também nada incomum ainda nos dias de hoje, considerando-se que em anos recentes ganharam destaque casos de pessoas negras assassinadas pela polícia ou

⁴⁵ Em tradução livre. No original: ““Our monsters were flesh-eating corpses acting on their own, not commanded by a sorcerer”.

⁴⁶ Em tradução livre. No original: “and they were ordinary people, the butcher, the baker, the candlestick maker. In that sense, I guess we *did* create the modern “zombie”.

desprotegidas por instituições que deveriam protegê-las. Reforçando o movimento *Black Lives Matter*, houve ainda uma mobilização para dar relevância à *subjetividade* dessas pessoas, em uma hashtag própria que convoca a “dizer seus nomes” (SayTheirNames, [2020]).

Os monstros de Savini são visualmente mais repulsivos. Em cores estranhas, em estado de putrefação avançado, com cicatrizes, sangue, miolos ou entranhas à mostra, eles são a representação perfeita do que Carroll (1990) diz sobre o monstro trazer à tona aquilo que deveria ficar convenientemente escondido. Ainda assim, tanto quanto são mais evidentes as diferenças entre sobreviventes e infectados, são também mais visíveis os dilemas que os personagens enfrentam ao enfrentar esse Outro. Não se trata apenas de sobrevivência, mesmo em situações-chave de legítima defesa, há uma hesitação clara diante da necessidade de matar para viver. Essa dificuldade é apresentada já no primeiro quarto do filme, quando Ben consola Barbra por ela ter matado um dos zumbis e, em seguida, com o sofrimento dele próprio ao ter que fazer o mesmo.

Figura 11 – “Está tudo bem, você fez o que precisava ser feito.”⁴⁷



Fonte: Night of the Living Dead, 1990, 00h14min

⁴⁷ Em tradução livre. No original: “It’s alright. You did what you had to do”.

Figura 12 – “Maldito! Malditos todos vocês!”⁴⁸



Fonte: Night of the Living Dead, 1990, 00h17min

Uma explicação plausível para essa diferença é a de que em 1968 o movimento pelos direitos civis estava em plena efervescência, e a ideia de enxergar o outro como igual não só era nova, como revolucionária. Mais de duas décadas se passam até o lançamento do remake e, embora ainda haja críticas sociais pertinentes a serem feitas, é inegável que os movimentos sociais obtiveram vitórias nesse período. Nesse sentido, é natural que se veja em tela um maior respeito às diferenças, uma conseqüente maior compaixão para com o outro e mesmo uma autoidentificação com o que é tido como monstruosidade.

Uma distinção essencial na narrativa é que, enquanto a casa original parece ser abandonada, a não ser por um corpo no alto da escada já em estado avançado de decomposição, no remake há sinais de ocupação recente, como uma chama acesa no fogão. Mais que isso, Tom fala explicitamente sobre sua relação familiar com as duas criaturas encontradas por lá, isto é, dessa vez há uma relação próxima entre pelo menos um personagem com os donos da casa. Com isso, têm-se dois zumbis já apresentados como zumbis que têm nome próprio e que, significativamente, contam com um elemento de familiaridade e afeto: Tio Rege e Primo Satchel.

⁴⁸ Em tradução livre. No original: “God damn you! God damn all of you!”.

Figura 13 – Corpo no alto da escada



Fonte: Night of the Living Dead, 1968, 00h13min

Figura 14 – Tio Rege



Fonte: Night of the Living Dead, 1990, 00h21min

Figura 15 – Primo Satchel



Fonte: Night of the Living Dead, 1990, 00h26min

Nesse sentido, outro destaque importante é o contraste entre a primeira e a última mortes pelas mãos de Barbra. Se no início do filme ela junta forças para apunhalar um desconhecido já morto e tem que ser consolada por Ben, no final ela não pensa duas vezes antes de atirar no meio da testa de Harry Cooper, com quem dividiu a noite em busca de sobrevivência. Pode-se teorizar que a personagem se dessensibiliza ao longo da narrativa, a partir do momento em que percebe ser necessário tomar a frente da própria história e agir ativamente. Afinal, uma sequência de experiências traumáticas separa as duas mortes, inclusive tantas outras vezes que Barbra teve que matar para sobreviver. Mas, minutos antes de acabar com a vida de Cooper, ela mostra-se claramente abalada com a transformação de Ben em zumbi. De fato, essa visão parece ser fundamental na decisão dela por seu ato final: não só uma vingança por si, mas também uma tentativa de justiça pelo amigo morto.

Zanini (2015) aponta uma maior individualidade entre os caminhantes de Savini em comparação aos de Romero, tendo em vista que naqueles se percebe uma maior diversidade na horda de zumbis. Entre as características mais marcantes, podemos citar uma mulher que caminha com uma boneca no colo, com quem Barbra se depara enquanto tenta se recuperar da cena de um grupo comendo o que parece ser o que sobrou de Tom e Judy. No minuto anterior, fica claro que ela não precisa matar as criaturas para seguir, mas, entre lágrimas, ela opta por abater esta em particular, no que parece ser um tiro de misericórdia. Seguindo seu caminho, ela é finalmente resgatada e vê mais cenas de horror, dessa vez com os papéis invertidos: sobreviventes promovem brigas com zumbis e os penduram em árvores para praticar tiro.

Visivelmente abalada, ela enuncia a clássica frase “Eles somos nós. Nós somos eles, e eles somos nós.” (1990, 01h20min).⁴⁹

⁴⁹ Em tradução livre. No original “They’re us. We’re them and they’re us”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A existência do morto-vivo é uma monstruosidade em si. Ela desafia nossas próprias noções de vida: um ex-humano, que ousa caminhar pela Terra após experimentar a morte e se recusa a morrer a menos que por golpe na cabeça, especificamente, numa simbólica aniquilação definitiva de qualquer dúvida de subjetividade restante. Além disso, ao andar em estado avançado de putrefação, com as entranhas à mostra, a figura do zumbi é um prenúncio daquilo que os vivos se esforçam por esconder, o que é esperado ao fim da vida. Não só isso, o zumbi é incansável, sem sinal de vergonha, dor ou mesmo memória das expectativas da vida em sociedade, expondo as fraquezas desse estilo de vida, e, ao ameaçar suas instituições, representa perigo à própria sobrevivência humana. Não é à toa que os subgêneros narrativos de zumbi e de apocalipses hoje sejam conhecidos num só, fundidos no dito *apocalipse zumbi*.

Mas o monstro nem sempre é tão óbvio, e pode ser visto andando em forma humana. Dessa perspectiva, a monstruosidade pode ser vista naqueles que sobrevivem aos mortos-vivos. Indo ao encontro do que diz Hattner (2017) sobre os humanos serem o ponto central das narrativas de zumbi, Romero (2016) explicita que suas obras se concentram nas relações humanas e nas dificuldades inerentes a essas interações. Os sobreviventes no universo de Romero são seus piores inimigos, incapazes de cooperar ou comunicar-se efetivamente, mesmo em face do perigo. Essa incapacidade de união reflete a fragilidade das instituições sociais e a natureza inerentemente conflitante da humanidade. Em *A Noite dos Mortos-Vivos* (1968; 1990), o diretor brinca brilhantemente com as fronteiras entre heróis e vilões, em conflitos que exploram o medo do Outro, a começar pela escalação de um homem negro no papel principal e em sua parceria com uma mulher branca, atrevendo-se a evidenciar o temor da miscigenação – uma fusão entre misoginia e racismo, tão importantes às bases da sociedade contemporânea (Cohen, 1996).

O filme sugere ainda que ao serem zumbificadas, as criaturas perdem a noção de si, junto com a racionalidade e conseqüente individualidade. Em sua natureza coletiva, elas ameaçam as instituições e a sociedade como um todo, portanto, devem morrer. Esta é uma justificativa perfeita para a violência em massa, permitindo aos sobreviventes abater o maior número possível de zumbis, sem conseqüências reais, visto que, segundo Thompson, abandona-se qualquer obrigação prévia com aqueles seres. O dilema só é posto quando eles enfrentam criaturas que são (ou costumavam ser) próximas, e as distinções entre mortos e vivos ficam ainda menos nítidas, desafiando conceitos pré-estabelecidos. Ao mesmo tempo em que não serem considerados humanos os tornam o Outro essencial, perder toda a

humanidade os isenta também das leis humanas – seja enquanto criminosos ou vítimas. Isso porque não sabemos onde colocá-los em nosso sistema organizado de categorização, numa intersticialidade que por si só é responsável pelo efeito de repulsa causado no público (Carroll, 1990).

Enquanto o zumbi original haitiano refletia medos coloniais, do sucesso de uma revolta racializada e a estigmatização de uma religião negra, o de Romero reflete medos sobre a ciência, tecnologia, e a própria estrutura da sociedade. Eles são ameaçadores não só por sua fome de carne humana, mas também pelo que representam: a perda da individualidade e o colapso da hierarquia social. Se o monstro é obra de seu tempo, como postula Cohen (1996), é inegável também sua evolução em resposta às ansiedades contemporâneas. É nesse sentido que surge a pergunta de pesquisa que norteia o presente trabalho: “como as mudanças sociais ao longo das décadas afetam as monstruosidades na obra de Romero?”, respondida por meio de uma investigação comparativa entre as duas versões de *A Noite dos Mortos-Vivos*, de 1968 e 1990, inseridas em contexto dentro do próprio universo e com apoio nos estudos do gótico, em especial as teorias de Carroll (1990) e Cohen (1996). Uma das principais diferenças reside nas teorias de origem da contaminação, que necessariamente variam de acordo com o momento cultural à época dos lançamentos. A contribuição de Tom Savini à direção da versão em cores também é clara, principalmente em termos de caracterização, com o *gore* característico ao gênero e realismo permitido pela evolução técnica do período.

Por outro lado, o núcleo narrativo de ambas as obras permanece inalterado, bem como as problemáticas centrais. O espaço se mantém, afastado e restrito, numa dicotomia entre segurança e isolamento, com dois conflitos em andamento: a ameaça zumbi fora da casa, e os enfrentamentos humanos dentro dela. Além disso, a dupla com a qual iniciamos a resistência contra os zumbis, pode ser percebida como um risco tão grande quanto os próprios mortos-vivos, sendo caçados por “uma sociedade branca raivosa” (Cohen, 1996, p. 16), e a presença de Ben força a audiência a confrontar seus próprios preconceitos, especialmente quando ele é morto por um grupo de homens brancos ao final das duas versões. Ainda assim, há distinções essenciais na abordagem aos personagens, principalmente Barbra, que deixa de ser a representação perfeita da “donzela em perigo” (Zanini, 2015) em 1968 para se tornar a *final girl* (Clover, 2015) de 1990. Por fim, para além das cores, as criaturas de Romero ganham camadas, e é possível perceber uma maior diversidade entre os caminantes, reforçando o desafio cognitivo posto pelo encontro com eles.

É indiscutível a importância de Romero no cenário do horror contemporâneo, responsável pelo nascimento não só de um universo próprio, mas de todo um subgênero que

arrasta multidões a muito mais que salas de cinema: mobilizações que tomam as ruas de todo o mundo. Suas obras se mantêm relevantes e seguem sendo acompanhadas, não apenas como entretenimento, mas como textos significativos que oferecem uma visão penetrante sobre a condição humana: resenhas jornalísticas e em blogs de cinema seguem sendo escritos, pesquisas acadêmicas seguem sendo feitas, sequências e remakes não oficiais seguem sendo produzidos. Em uma franquia tão vasta – de extensão e significado, os comentários e perspectivas possíveis são quase inesgotáveis, tendo em vista que a contribuição de Romero sequer chegou ao fim, mesmo com sua morte: seguem em discussão as viabilizações para o roteiro de *Twilight of the Dead*, que deve ter as gravações iniciadas em breve. Zombie walkers fiéis aguardam ansiosamente por mais uma evolução dos mortos-vivos.

REFERÊNCIAS

CARROLL, Noël. **The philosophy of horror: or Paradoxes of the heart**. London & New York: Routledge, 1990.

CLOVER, Carol J. **Men, Women, and Chainsaws: Gender in the modern horror film**. Princeton: Princeton University Press, 2015.

COHEN, Jeffrey Jerome. Monster Culture (Seven Theses). *In*: COHEN, Jeffrey Jerome. **Monster theory: reading culture**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996, p. 3–25.

CROCKETT, Zachary; ZARRACINA, Javier. How the zombie represents America's deepest fears: A sociopolitical history of zombies, from Haiti to The Walking Dead. **Vox**, October 31, 2016. Disponível em: <https://www.vox.com/policy-and-politics/2016/10/31/13440402/zombie-political-history>. Acesso em: 17 jul. 2024.

DAWN OF the Dead. Direção: George A. Romero. Produção de Herbert R. Steinmann, Billy Baxter, Claudio Argento e Alfredo Cuomo. Roteiro de George A. Romero. Laurel Group Production, 1978. (127 min) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EIUJDwOAGxI&t=1s>. Acesso em: 17 jul. 2024

DAWN OF the Dead. Direção: Zack Snyder. Produção de Marc Abraham, Eric Newman e Richard P. Rubinstein. Roteiro de George A. Romero e James Gunn. Strike, 2004. 1 DVD (110 min).

DAY OF the Dead. Direção: George A. Romero. Produção de Richard P. Rubinstein. Roteiro de George A. Romero. Laurel Group Production, 1985. 1 DVD (102 min)

DIARY OF the Dead. Direção: George A. Romero. Produção de Romero-Grunwald. Roteiro de George A. Romero. Artfire Films, 2007. 1 DVD (95 min).

DOUGLAS, Mary. The abominations of Leviticus. *In*: DOUGLAS, Mary. **Purity and danger: An analysis of the concepts of pollution and taboo**. London & New York: Routledge, 1984.

EDWARDS, Justin D. Terrorismo zumbi em tempos do gótico global: Osombie e The terror experimente. Tradução por Claudio Vescia Zanini. *In*: ZANINI, Claudio; ROSSI, Cido. (org.). **Vertigo: Vertentes do gótico no cinema**. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017, p. 155–170.

GOMES, Anderson Soares. (De)Composições do corpo físico e social: a emergência do zumbi na ficção norte-americana contemporânea. **Niterói**, n. 35, p. 97–116, 2013. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/32942/18929>. Acesso em: 07 mar. 2024.

HATTNER, Alvaro. Nas entranhas das palavras: O apocalipse zumbi na literatura. *In*: ZANINI, Claudio; ROSSI, Cido. (org.). **Vertigo: Vertentes do gótico no cinema**. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017, p. 143–155.

LAND OF the Dead. Direção: George A. Romero. Produção de Steve Banet, Mark Canton, Bernie Goldmann e Peter Grunwald. Roteiro de George A. Romero, 1995. 1 DVD (93 min).

MARKENDORF, Marcio. Os zumbis negros, monstros políticos da escravidão haitiana. *In*:

ZANINI, Claudio Vescia; MAGGIO, Sandra Sirangelo. (org.). **Transposições filmicas: As literaturas de língua inglesa no cinema**. Rio de Janeiro: Bonecker, 2018. p. 138–157.

MATHESON, Richard. **I am Legend**. Gateway, 2010.

MCINTOSH, Shawn. Evolution of the zombie: The monster that keeps coming back. *In*: LEVERETTE, Marc; MCINTOSH, Shawn. **Zombie culture: Autopsies of the living dead**. Plymouth: Scarecrow Press, 2008, p. 1–17.

MOREMAN, Christopher M.; RUSHTON, Cory James (Eds.). **Zombies Are Us: Essays on the Humanity of the Walking Dead**. McFarland, 2011.

NESTER, William R. The Cold War from 1947 to 1968. *In*: NESTER, William R. **Globalization**. New York: Palgrave Macmillan. 2010.

NIGHT OF the Living Dead. Direção: George A. Romero. Produção de Karl Hardmann e Russel Streiner. Roteiro de George A. Romero e John A. Russo, 1968. (96 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=H91BxBXttE>. Acesso em: 17 jul. 2024.

NIGHT OF the Living Dead. Direção: Tom Savini. Produção de George A. Romero, John A. Russo, Russel Streiner, Ami Artzi, Christine Forrest, Declan Baldwin, Menahem Golan. Roteiro de George Romero e John A. Russo, 1990. 1 DVD (92 min).

O'HARE, Mick. Old Scientist: 1968 was the surprising year of space race gloom. **NewScientist**, October 17, 2018. Disponível em: <https://www.newscientist.com/article/mg24032000-900-old-scientist-1968-was-the-surprising-year-of-space-race-gloom/>. Acesso em: 17 jul. 2024.

ROMERO, George. Introduction. *In*: SEABROOK, William. **The magic island**. Illustrated Edition, Nova York: Dover, 2016.

SAY THEIR NAMES. About. **SayTheirNames**, [2020]. Disponível em: <https://sayevery.name/>. Acesso em: 04 ago. 2024.

SEABROOK, William. **The Magic Island**, 1929: SEABROOK, William. *The Magic Island*. New York: Paragon House, 1989.

SURVIVAL OF the Dead. Direção: George A. Romero. Produção de Produção de Romero-Grunwald. Roteiro de George A. Romero. Artfire Films, 2009. 1 DVD (90 min).

THOMPSON, Hamish. “She’s not your mother anymore, she’s a zombie!”: Zombies, value, and personal identity. *In*: GREENE, Richard; MOHAMMAD, K. Silem. (org.). **Zombies, vampires and philosophy: New life for the undead**. Illinois: Open Court, 2010, p. 45–54.

WHITE ZOMBIE. Direção: Victor Halperin. Produção de Edward Halperin. Roteiro de Garnett Weston. United Artists, 1932. (67 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1PjIG9wDE2A>. Acesso em: 17 jul. 2024

ZANINI, Claudio Vescia. Eles são nós e nós somos eles: as identidades dos zumbis de Romero. *In*: ZANINI, Claudio Vescia; MAGGIO, Sandra Sirangelo. **O insólito nas literaturas de língua inglesa**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015, p. 46–58.

ZANINI, Claudio Vescia. Pactos sinistros e algumas coincidências cinematográficas: estudos do gótico e vertigo. *In*: ZANINI, Claudio; ROSSI, Cido. **Vertigo**: Vertentes do gótico no cinema. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017, p. 7–12.