



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
REGIONAL CATALÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTU SENSU*
MESTRADO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LINGUAGEM, CULTURA E
IDENTIDADE

RAUL DIAS PIMENTA

ENTRE FRONTEIRAS:
GÓTICO, REALISMO MÁGICO E SLIPSTREAM. O ZUMBI QUE SE ALIMENTA
DOS GÊNEROS
:

CATALÃO (GO)
2017

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR
VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES
NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: Dissertação Tese

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

Nome completo do autor: **Raul Dias Pimenta**

Título do trabalho: **Entre fronteiras: Gótico, realismo mágico e slipstream. O zumbi que se alimenta dos gêneros**

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.


Assinatura do(a) autor(a)²

Ciente e de acordo:



Assinatura do(a) orientador(a)²

Data: 22 / 03 / 2014

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data da defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

² A assinatura deve ser escaneada

RAUL DIAS PIMENTA

**ENTRE FRONTEIRAS:
GÓTICO, REALISMO MÁGICO E SLIPSTREAM. O ZUMBI QUE SE ALIMENTA DOS
GÊNEROS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Strictu Sensu* Mestrado em Estudos da Linguagem – nível de Mestrado – da Universidade Federal de Goiás, Campus Catalão, como requisito final para obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem.

Linha de Pesquisa: Literatura, Memória e identidade.

Orientador: Prof. Dr. Alexander Meireles da Silva.

CATALÃO (GO)

2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Pimenta, Raul Dias

Entre Fronteiras: Gótico, Realismo Mágico e Slipstream. O zumbi que se alimenta dos gêneros [manuscrito] / Raul Dias Pimenta. - 2017.

101 f.

Orientador: Prof. Dr. Alexander Meireles da Silva.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Unidade Acadêmica Especial de Letras e Linguística, Catalão, Programa de Pós Graduação em Estudos da Linguagem, Catalão, 2017.

Bibliografia.

1. Slipstream. 2. Realismo Mágico. 3. Zumbi. 4. Literatura. I. Silva, Alexander Meireles da, orient. II. Título.

CDU 82



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS – REGIONAL CATALÃO
UNIDADE ACADÊMICA ESPECIAL DE LETRAS E LINGÜÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU*
MESTRADO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM

ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* – MESTRADO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM DA UNIDADE ACADÊMICA ESPECIAL DE LETRAS E LINGÜÍSTICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS – REGIONAL CATALÃO.

Defesa: nº 75/2017

Às nove horas do dia trinta de agosto de dois mil e dezessete, no Laboratório LALLES, Bloco E, Sala 06, Campus I da UFG – Regional Catalão, reuniu-se a Banca Examinadora designada pela Coordenadoria do Mestrado em Estudos da Linguagem, composta pelos docentes: Prof. Dr. Alexander Meireles da Silva [Orientador], da Universidade Federal de Goiás – UFG; Prof. Dr. João Batista Cardoso, da Universidade Federal de Goiás – UFG/RC; Profa. Dra. Marisa Martins Gama-Khalil, da Universidade Federal de Uberlândia – UFU, para proceder à Defesa Pública de Dissertação intitulada “ENTRE FRONTEIRAS: GÓTICO, REALISMO MÁGICO E *SLIPSTREAM*. O ZUMBI QUE SE ALIMENTA DOS GÊNEROS”, de autoria do mestrando **Raul Dias Pimenta**, matrícula 2015.0614. Iniciando os trabalhos, o Presidente da sessão apresentou a Banca e o candidato ao título de Mestre. Em seguida, agradeceu a presença do público e passou a palavra ao mestrando para a apresentação do trabalho. A seguir, o Presidente concedeu a palavra aos examinadores, que passaram a arguir o candidato. A duração da apresentação discente e a arguição dos examinadores aconteceram conforme regulamento do Programa. Ao término da arguição, a Banca Examinadora se reuniu em sessão secreta para atribuir os conceitos finais da Dissertação. Em face do resultado obtido, a Banca Examinadora considerou o candidato: Aprovado, estando apto a fazer jus ao Título de Mestre em Estudos da Linguagem. Nada mais havendo a tratar, foi lavrada a presente ata que, após lida e aprovada, será assinada pelos membros da Banca Examinadora e pelo discente. Regional Catalão, UFG, aos trinta dias do mês de agosto de dois mil e dezessete. Esta defesa de Dissertação de Mestrado Acadêmico é parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre. O diploma correspondente será emitido após cumprimento dos demais trâmites, conforme normas do Programa e legislação da Universidade Federal de Goiás, especialmente o Artigo 62 da Resolução CEPEC 1403/2016.

Banca Examinadora:

Alexander Meireles da Silva
Prof. Dr. Alexander Meireles da Silva (UFG/RC) – Orientador

Parecer:

Aprovado () Reprovado

João Batista Cardoso
Prof. Dr. João Batista Cardoso (UFG/RC)

Aprovado () Reprovado

Marisa Martins Gama-Khalil
Profa. Dra. Marisa Martins Gama-Khalil (UFU)

Aprovado () Reprovado

Discente:

Raul Dias Pimenta: Raul Dias Pimenta

Observações (se for o caso):

Visto:
Coordenação do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* – Mestrado em Estudos da Linguagem
Universidade Federal de Goiás – Regional Catalão

Luciana Borges

Profa. Dra. Luciana Borges
Coord. Mestrado em Estudos da Linguagem
UFG - RDC
Catalão - GO - 73.334-9000 - 2021

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por ter me conduzido até aqui e pelas próximas batalhas.

Agradeço à minha família pelo apoio, principalmente de minha mãe e de minha noiva que me acompanharam nesta jornada e puderam me confortar nos momentos difíceis. Agradeço em especial aqueles que não estão mais entre nós, mas que contribuiriam enormemente para minha caminhada e formação.

Impossível não agradecer aos professores da Unidade acadêmica de Letras e ao Programa de Mestrado em Estudos da Linguagem com quem pude aprender tanto e ao mesmo tempo trabalhar como professor substituto ao lado de todos eles. Vocês me trouxeram aqui e me deram todas as oportunidades possíveis.

Meu agradecimento em especial e profunda admiração ao professor Alexander Meireles da Silva, orientador deste trabalho quem também me apresentou a literatura, me acompanhou na graduação e tanto contribuiu para minha formação como professor e pesquisador.

Agradeço também à professora Terezinha Oliveira quem me recebeu prontamente ainda na graduação em Letras Inglês e muito me motivou a seguir minha carreira.

Agradeço também à professora Silvana Carrijo pelas aulas no mestrado e por ter compartilhado tanto para as pesquisas dos alunos de mestrado em suas aulas.

Agradeço em especial aos meus avaliadores, professor João Batista e professora Marisa Khalil quem contribuíram para minha pesquisa.

O mestrado também me proporcionou amizades valiosas, agradeço aos meus amigos Clécio, Fernanda, Luana e Guilherme que partilharam comigo dessa jornada.

A conclusão deste trabalho só foi possível com a colaboração de vocês, cada um colaborou à sua maneira. Hoje entrego pronto esta dissertação de mestrado, horas de dedicação e também de várias orientações que me mostraram a luz no meu caminho. Aos meus professores que também chamo de amigos, dedico este inédito trabalho a vocês. Continuarei minha jornada rumo ao doutorado, vocês são minha inspiração.

RESUMO: Em 1989 o norte-americano Bruce Sterling revelou, em entrevista, ter encontrado uma nova categoria de gênero literário que combinava outros gêneros formando, então, o que ele chama de *slipstream*. Esta modalidade não segue padrão único, podendo até mesmo incluir ficção científica, gótico e realismo mágico em uma só obra. Desde então, mais de vinte anos após sua revelação sobre o *slipstream*, a modalidade ainda não se transformou em gênero e pouco tem se discutido sobre o presente assunto. No entanto, existem várias perguntas e suposições sobre o que realmente seria *slipstream* e suas características para alcançar o título de gênero literário. Embora existam poucas afirmações acerca do tema, este presente trabalho visa delinear os pontos de contato entre o *slipstream* o Realismo Mágico. Gênero este que muito divide em características com a modalidade em questão e também definir se *slipstream* não seria outro nome para Realismo Mágico. Para tal proposta, tomamos a personagem literário morto-vivo ou atualmente chamado de zumbi para análise. Pois acreditamos que a presença desta figura literária corrobora para a manifestação de elementos e eventos componentes dos gêneros aqui tratados. Como objeto de estudo, tomamos as obras “*A case of the stubborn*” (1984) de Robert Bloch, “*Sea Oak*” (1997) de George Saunders e *Incidente em Antares* (1970) de Érico Veríssimo. Como suporte teórico, utilizaremos as colocações de Fred Botting (1996), H. P. Lovecraft (2007), Noël Carroll (1999), com o tema do horror na literatura e para a conexão ao Realismo Mágico e o Real Maravilhoso, usaremos as afirmações de Alejo Carpentier (1987), Irlemer Chiampi e William Spindler (1993).

Palavras-chave: Slipstream. Realismo Mágico. Zumbi. Literatura

ABSTRACT: In 1989 the north-american Bruce Sterling revealed in an interview that he found a new category of a literary genre which combines others genres then forming what he called Slipstream. This mode doesn't follow a unique standard including even Science-fiction, Gothic and Magic Realism in one work. Since then, twenty years later after his revelation about Slipstream the mode hasn't become a literary genre yet and little has been discussed about the present subject. However, there are several questions and suppositions about what it could really be Slipstream and its characteristics to achieve the literary genre title. Although there are few affirmations around the topic, this present work aims to outline the contact point between slipstream and Magic Realism. Genre which shares much in characteristics with the present mode and also to define if Slipstream isn't another name to Magic Realism. For such proposition, we have taken the literary character undead or nowadays called zombie for analysis. Therefore, we believe that the presence of this literary figure corroborate to the manifestation of the components elements and events of the genres here presented. As subject of analysis, we have taken the works "*A case of the stubborn*" (1984) by Robert Bloch, "*Sea Oak*" (1997) by George Saunders and "*Incidente em Antares*" (1970) by Érico Veríssimo. As theoretical support, Fred Botting (1996), H. P. Lovecraft (2007), Noël Carroll (1999), about the horror in literature and to connect with the Magic Realism and the Magical Reality, Alejo Carpentier (1987), Irlemar Chiampi and William Spindler (1993)

Keywords: Slipstream. Magic Realism. Zombie. Literature

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
CAPÍTULO 1: A FRONTEIRA DOS GÊNEROS.....	16
CAPÍTULO 2: UMA CRIATURA INTERSTICIAL: O ZUMBI NO IMAGINÁRIO OCIDENTAL	27
2.1 Do além para além.....	27
2.2 O morto-vivo renasce.....	35
CAPÍTULO 3: ENTRE A VIDA, A MORTE E OS GÊNEROS: ANÁLISE DAS OBRAS...43	
3.1 A case of the stubborns	43
3.2 Sea Oak.....	47
3.3 Incidente em Antares.....	53
3.4 Falando de fronteiras: <i>Slipstream</i> e/ou Realismo Mágico?.....	73
CONSIDERAÇÕES FINAIS	94
REFERÊNCIAS	97

[U1] Comentário: Acerta isso aqui

INTRODUÇÃO

“Tudo o que é vivo, morre”

Ariano Suassuna (*O Auto da Compadecida*)

O presente trabalho intitulado “Entre a vida, a morte e os gêneros: O zumbi na fronteira entre o Gótico e o Realismo Mágico” é fruto do questionamento sobre a constituição da narrativa fantástica e a filiação (e subversão) de determinados elementos vinculados a gêneros específicos e se justifica por acreditarmos que a presença de um determinado elemento tradicionalmente vinculado a um gênero não impede que este seja objeto de novas leituras subvertendo assim as expectativas em relação a sua forma.

A despeito do *corpus* selecionado estar inicialmente vinculado ao Gótico e ao Realismo Mágico, a discussão aqui tratada, como veremos posteriormente, tem seu início na Ficção Científica, e mais especificamente na Ficção Científica Norte-Americana de fins do século XX, quando na revista *SF Eye* em junho de 1989, o escritor norte-americano Bruce Sterling identificou certos elementos de hibridismos de gêneros em diferentes obras de ficção científica, levando essas obras a extrapolar as convenções e fronteiras do gênero para abarcar novas possibilidades estruturais e temáticas a partir do diálogo com a Fantasia e o Gótico. Sendo assim, Bruce Sterling aponta que há obras que não poderiam ser claramente identificadas como ficção científica, cunhando para elas o termo *Slipstream*. Neste sentido, cabe destacar que mais do que a mera presença de uma série de imagens relacionadas a ela, tais como robôs, alienígenas e aparatos tecnológicos, a ficção científica se caracteriza de outras vertentes do modo fantástico pela existência do que Adam Roberts chamou de “... método científico, o processo lógico através de uma premissa específica” (2000, p. 10, tradução nossa).¹ Como exemplo desta leitura podemos considerar a novela *A metamorfose* (1915), de Franz Kafka.

Se em um primeiro momento a metamorfose vivenciada pelo protagonista Gregor Samsa se alinha com várias obras e filmes de ficção científica que lidam com o tema da mutação, o processo de transformação propriamente dito nunca é explicado dentro de um discurso científico. A mudança do jovem caixeiro viajante em um inseto gigante, que no texto de ficção científica ocuparia papel central no desenrolar do enredo, é preterido por Kafka logo no início da novela em favor das consequências da

¹ “...scientific method, the logical working through of a particular premise”.) (Citações subsequentes de obras publicadas originalmente em Língua Inglesa serão traduzidas pelo autor deste trabalho)

mudança para o *status* do protagonista dentro do seu universo familiar e social.

De fato, cabe lembrar que em virtude dessa utilização do elemento insólito dentro de sua estrutura, *A metamorfose* se constituiu um problema para Tzvetan Todorov e sua categorização do Fantástico enquanto gênero, quando ele afirma que.

Em Kafka, o acontecimento sobrenatural não provoca mais hesitação pois o mundo descrito é inteiramente bizarro, tão anormal quanto o próprio acontecimento a que serve de fundo. Reencontramos, portanto, (invertido) o problema da literatura fantástica – literatura que postula a existência do real, do natural, do normal, para poder em seguida atacá-lo violentamente – mas Kafka conseguiu superá-lo. Ele trata o irracional como se fizesse parte do jogo: seu mundo inteiro obedece a uma lógica onírica, se não de pesadelo, que nada tem a ver com o real (TODOROV, 1992, p. 181).

Assim como *A metamorfose* subverteu as categorias relacionadas ao fantástico todoroviano no ambiente finissecular, podendo ser lido hoje como, dentre outras possibilidades, um representante do Realismo Mágico europeu (SPINDLER, 1993), o romance brasileiro *Incidente em Antares* (1971), de Érico Veríssimo e os contos norte-americanos “*A Case of the Stubborns*” (1984), de Robert Bloch e “*Sea Oak*” (1997), de George Saunders, selecionados aqui como *corpus* da pesquisa, partem do personagem do zumbi, comumente associado à literatura gótica e de horror, para subverterem as fronteiras de gênero e se colocarem como representantes do que detalharemos posteriormente, de ficção *slipstream*.

Objetivamente pretendemos analisar como a utilização do zumbi nas obras supracitadas da Literatura Brasileira e Literatura Norte-Americana permitem considerá-las como representantes da ficção *slipstream*. Especificamente tem-se como meta investigar a validade do conceito de *slipstream* frente aos conceitos da literatura pós-moderna e do Realismo Mágico. Por fim, a pesquisa pretende, ainda, verificar a configuração do fantástico no Brasil a partir da sua manifestação no romance de Érico Veríssimo.

Estruturalmente esta pesquisa se inicia no Capítulo 1 com a discussão sobre gêneros literários e as fronteiras que os definem. No capítulo 2 apresenta-se a figura do zumbi na cultura e no folclore do Haiti passando pela sua transformação no Cinema, levando o personagem a assumir sua forma atual explorada na Literatura e outras expressões de comunicação. Na sequência, no capítulo principal, será feita a análise dos dois contos e romance enquanto representantes do *slipstream*. Como suporte teórico, utilizaremos as conclusões de Fred Botting (1996), H. P. Lovecraft (2007), Noël Carroll (1999), entre outros, que estabelecerão o diálogo com o tema do horror na literatura.

Para a conexão ao Realismo Mágico, usaremos as afirmações de William Spindler (1993), Alejo Carpentier (1987), Irleamar Chiampi, dentre outros. Ainda neste sentido, o suporte teórico relacionado ao tema gênero terá como base, dentre outros, os trabalhos de Bruce Sterling (1989), Linda Hutcheon (1991), Angélica Soares (2004) e Mikhail Bahktin (1997).

A epígrafe que abre esta pesquisa, na qual se lê a reflexão do personagem Chicó, diante da morte do amigo João Grilo na peça *O Auto da Compadecida* (1955), de Ariano Suassuna expõe a resignação do homem em relação a esta etapa da existência humana. Ao mesmo tempo, todavia, desde o seu surgimento, a humanidade vem buscando em lendas, religiões e em diferentes expressões artísticas um consolo ou entendimento que a ajude a lidar com este momento, e também com o que há após ele. Esse comportamento tem sua explicação no fato da morte sempre ter sido um mistério para a humanidade, fomentado várias perguntas, mas nenhuma resposta sobre o que acontece depois. Como reflete Hamlet, na peça homônima de William Shakespeare, a morte é “[...] País desconhecido, a descobrir, cujas fronteiras. Não há quem volte.” (SHAKESPEARE, 1997, p.81).

Em geral a humanidade, aceita ou convive com a questão da morte, pois, ela tem papel importante em algum momento de sua historicidade, seja em rituais de sacrifício aos deuses ou em batalhas que custaram a vida de seus próximos. Mas, a dúvida do que há para além da morte permanece. No entanto, a morte evoca não só questões como também sentimentos, como por exemplo, o medo. Segundo Maranhão (1992, p.9), nos últimos cinquenta anos o homem vem se comportando de maneira diferente diante da morte, e o sentimento em relação a ela se alterou de maneira drástica, gerando uma ruptura histórica. Como exemplo dessa mudança, Maranhão argumenta que antes na morte de um parente ou conhecido o moribundo era cuidado em casa em meio às preces das pessoas que o conheciam. Hoje, todavia, isso foi deixado de lado e o enfermo é encaminhado para morrer no hospital, cercado de especialistas médicos, mas sem companhia alguma além do medo. Sobre esse sentimento Dalgalarondo afirma que.

O medo não é uma emoção patológica, mas algo universal dos animais superiores e do homem. O medo é um estado de progressiva insegurança e angústia, de impotência e invalidez crescentes, ante a impressão iminente de que sucederá algo que queríamos evitar e que progressivamente nos consideramos menos capazes de fazer. (DALGALARRONDO, 2006, p.109)

Essa angústia é capaz de provocar a reflexão tanto sobre a vida ou para o que há além da vida somadas à noção da certeza da morte. Essa incapacidade de lidar com o

fim, manifestado no corpo sem vida, tem se configurado em rituais diversos da humanidade. A questão de rituais de preparação do corpo sem vida se mostra uma preocupação em comum. Como, por exemplo, os egípcios que enterravam seus faraós com todos os seus tesouros, e o corpo era coberto com balsamo. Trazendo à mente questões sobre vida após a morte, o ritual com o cadáver demonstra algum sentimento em relação à morte e ao corpo. Na contemporaneidade isso talvez explique a escolha de algumas famílias pela cremação como destino do cadáver.

No entanto, a cremação já possuiu um ponto de vista negativo afirmado por Daevis: “[...] a cremação alcançou alto nível negativo quando usado pelos nazistas na segunda guerra mundial como um dos maiores meios de se livrar de muitos judeus, e outros determinados como indignos da vida humana.” (DAEVIS, 2007, p.34, tradução nossa).² Se a cremação traz à tona a questão do pragmatismo na hora da despedida dos mortos, a mercantilização da morte também é outro fator na sociedade contemporânea. Sobre isso Maranhão afirma que.

Os enterros são igualmente resultado de um dispendioso investimento: anúncios fúnebres, em vários jornais, ocupando grandes espaços; uma multidão de coroas de flores; caixões artisticamente talhados, com alças de metal trabalhado e cuidadosamente revestidos em cetim almofadado, visando a um melhor “conforto” ao finado. (MARANHÃO, 1992. p.38)

Esta forma de suprimir ou evitar o sentimento de angústia ao se lidar com a morte vai ao encontro da afirmação de Lovecraft (2007, p.13) de que o sentimento mais antigo e mais forte da humanidade é o medo, e que a fonte maior desse sentimento é o medo do desconhecido. Não foi à toa que na Idade Média a questão do medo da morte ganhou maior espaço devido à lacuna de conforto religioso deixada pela queda da Roma cristã e a sensação desta ser uma era de barbarismo e paganismo. A esse quadro veio se somar ainda o medo do fim do mundo. Assim, a presença do cristianismo na vida do homem medieval tornou a questão da morte e da vida eterna um bem alcançável através de seus feitos ao longo de sua vida. O homem deve temer a Deus e observar os seus atos que se dividem entre ações divinas e profanas ao olhar da igreja. Pois, ao final de sua vida, ele seria julgado por todos os seus atos e sua alma levada aos céus ou ao inferno, como aponta Ariès, ao afirmar que.

Deus e sua corte estão presentes para constatar como o moribundo se

² cremation reached the height of negative value when used by the nazis in the second World War as a major means of disposing of very many jews, and others regarded as unworthy of human life. (DAEVIS, 2007, p.34)

comportará no decorrer da prova que lhe é proposta antes de seu último suspiro e que determinará a sua sorte na eternidade. Esta prova consiste em uma última tentação. O moribundo verá sua vida inteira, tal como está contida no livro e será tentado pelo desespero por suas faltas, pela “glória vã” de suas boas ações, ou pelo amor apaixonado por seres e coisas. (ARIËS, 2012, p.55)

O homem medieval era avaliado por Deus o tempo todo diante das provações que iriam testar sua devoção. A verdade é que o homem possuía mais medo da morte e de ser levado ao inferno do que se preocupar com sua fé em Deus. O seu apego à vida e ao bem estar ocupavam a primeira posição, visto que o inferno é descrito como um lugar de sofrimento e agonia incessante. O inferno e a punição divina apenas serviram para florescer ainda mais os medos humanos, assim aumentando a lista de punições aplicadas por Deus, na verdade a Igreja. Com o cristianismo difundido por quase toda a Europa que já abandonava seus costumes pagãos no decorrer dos séculos, o culto à morte e os procedimentos dedicados aos mortos ficavam mais elaborados e cercados de preocupação por parte do moribundo e da família que o cercava.

As sepulturas deixaram de ser um amontoado de pedras e tornaram-se lápides com epígrafes e cenas bíblicas, principalmente a do Apocalipse em que Cristo retorna e os eleitos a vida eterna o saúdam. A preservação do corpo e o cuidado com a sepultura foram prioridades, pois os homens ansiavam pelo retorno à vida. Chama a atenção a preocupação da morte na era medieval que na verdade está atribuída ao retorno à vida, a morte só é interessante porque após ela, o homem poderá reassumir sua vida num estado eterno o que deixa em questão se o interesse era realmente pela fé cristã. O retorno à vida é muito mais interessante para um monarca, um aristocrata do que para um servo, tendo em vista suas posses e sua posição social na vida anterior. A propaganda de vida eterna vendida pela igreja foi comprada a quem interessava.

Exatamente nesta era arraigada de superstições e eventos sobrenaturais acreditava-se que o mundo poderia acabar e junto com ele toda a vida na terra. Como por exemplo, as guerras medievais travadas durante anos, doenças que no período eram consideradas letais e se espalhavam rapidamente como a peste negra e a lepra que assolavam a humanidade. As duas doenças em questão eram capazes de causar deformidades no corpo que sem muito esforço, podem ser associadas a um corpo que está em decomposição, mas que ainda caminha ou apresenta um leve sinal de vida. Enquanto os veteranos de guerra retornavam mutilados para casa, estas cenas que não passavam despercebidas pelos homens medievais apenas aumentavam a crença no fim do mundo e o medo de morrer. São esses enfermos e mutilados os mortos-vivos ou

zumbis do passado. Como aponta Russell sobre a imagem do zumbi: “Esses corpos ambulantes, porém, serão sempre símbolos da morte, paródias do suposto caráter final do corpo e da promessa de vida eterna da alma.” (RUSSELL, 2010, p. 261). Por várias vezes a sociedade medieval enxergava o moribundo, especialmente os de lepra e peste negra como um repúdio vindo de Deus, a fim de castigar a humanidade ou determinada pessoa pelos seus atos e até mesmo a negação ao paraíso ou o conclamado descanso eterno. De acordo com Delumeau, aponta que.

A peste é então uma “praga” comparável as que atingiram o Egito é ao mesmo tempo identificada como uma nuvem devoradora vinda do estrangeiro e que se desloca de país em país, da costa para o interior e de uma extremidade a outra de uma cidade semeando a morte a sua passagem. É ainda descrita como um dos cavaleiros do apocalipse. (DELUMEAU, 1989, p.112)

O corpo sempre possuiu uma representação simbólica, assim como os restos mortais no mundo literário. Como por exemplo, na obra “*Ricardo III*” de Shakespeare escrita entre 1592 e 1593 o cortejo fúnebre de Henrique VI passa em frente ao seu assassino e o corpo sangra, denunciando seu algoz. A indesejável cena, de um corpo em decomposição ou com alguma enfermidade exposta pode representar o profano, a violação do corpo. O que na era medieval distanciaria da salvação e de tudo aquilo considerado sagrado.

A humanidade, imersa em sombra de dúvidas sobre a morte e as doenças letais, se tornou refém do medo e principalmente das evidências que estavam diante dos olhos e assim, durante parte desse período histórico, se observou um distanciamento com os rituais fúnebres dedicados aos seus mortos. Um corpo em decomposição oferece riscos, mas infectado com uma doença incurável e contagiosa aumenta ainda mais o desejo de se livrar do morto. Como sugere o historiador Jean Delumeau: “Os quadros familiares são abolidos. A insegurança não nasce apenas da presença da doença, mas também de uma desestruturação dos elementos que construíam o meio cotidiano. Tudo é outro.” (DELUMEAU, 1989, p.120).

O moribundo que está marcado para morrer sofre distanciamento até mesmo de seus entes. Quando o corpo está sem vida ele também perde sua identidade, sem o seu papel como familiar, trabalhador ou amigo. A transposição de vivo para morto, principalmente quando se sabe que está marcado para o desfecho, provocam alterações. O fato de não se aproximar de um moribundo para evitar o contágio já promove alterações no cotidiano, e nas relações pessoais. Assim, afastando o sentimento de

piedade ou complacência com o ente marcado para morrer. A morte é a peça desestabilizadora, a humanidade desconhece e apenas imagina sobre o assunto. Mas a única certeza é que o cadáver precisa de um destino, pois, mesmo que não fosse atribuída nenhuma ideia negativa ao corpo, por razões biológicas a decomposição pode afetar seriamente a saúde bem como incomodar alguns sentidos, como o olfato e a visão. A putrefação revela odores e o que há por dentro do corpo. Imagens perturbadoras para aqueles que não estão acostumados com a morte e os mistérios do cadáver humano. Em uma era marcada pelo medo da morte e do fim do mundo tais imagens apenas elucidavam ou prenunciavam o fim. Então, a epidemia que assolou a Idade Média revelava os escritos do Apocalipse. Como apresenta Delumeau: “As ruas, as praças, as igrejas cobertas de cadáveres apresentam aos olhos um espetáculo pungente, cuja visão torna os vivos invejosos da sorte daqueles que já estão mortos” (DELUMEAU, 1989, 121)”. Os relatos e os transtornos vivido na época fomentam os medos humanos. São esses eventos que propiciam histórias em que tudo o que está acontecendo provém de uma punição, ou beira o fim da vida humana. Independente dos problemas que atormentavam o passado, sempre pairou uma negatividade a respeito da morte e do destino do corpo. Através desses fatos é possível perceber uma preocupação sobrenatural, como se o morto pudesse voltar à vida e até mesmo recobrar algo ainda de sua vida. Segundo Cohen, aponta que.

Na África [...], para incitar certos defuntos a não mais voltar, mutila-se seu cadáver antes do sepultamento, rompendo-lhe por exemplo os fêmures, arrancando-lhe uma orelha, cortando-lhe uma mão: por vergonha, por impossibilidade física, serão forçados a ficar onde estão; se se trata de bons mortos, não há senão um meio: assegurar-lhes funerais dignos deles. (1976, p.301 apud DELUMEAU, 1989, p. 93)

Independente da religião e da influência do cristianismo sobre as culturas, é possível ver que o homem tem medo e ele é por natureza supersticioso. O medo de mortos retornarem a vida é algo comum entre as civilizações, bem como o fato de crenças em mortos que atacam os vivos. Cemitério não é apenas um campo onde os mortos são plantados e lá permanecem deixados apenas para a decomposição; local promove saudade dos entes que se foram e provam para o homem o seu destino final, uma cova aberta em uma área em meio a tantos outros sepultados. Enquanto no ambiente literário, propriamente nos clássicos de terror o monstro, o zumbi ou o fantasma saem do cemitério, o local é cercado de mistérios ou do sobrenatural. Um

cenário simbólico do horror. Como exemplo de mortos e cemitérios, os supostos casos de ataques à população no Leste Europeu são atribuídos aos vampiros; onde parte corajosa da população saía em direção ao cemitério, exumando os defuntos que possuíam vestígios de vampirismo, como marcas de sangue saindo pela boca, o que caracterizava o defunto como um vampiro. Então, prendia-se esses mortos ao chão com uma estaca, ou outra medida eficaz consistia na decapitação e em seguida cremação do corpo.

As cenas de morte do passado bem como a ideia de repúdio divino e doenças promovem repulsa no ser humano. Com a falta da ciência para explicar as mortes e como as doenças emergiram e prejudicavam o corpo que estava diante dos olhos e dos demais sentidos principalmente do olfato, sufocado pelo cheiro de podridão estreitam ainda mais o medo da morte e de se tornarem os cadáveres ambulantes. Essas imagens do terror e entre outras crenças do supersticioso passado é que fomentam para a crença de mortos que caminham e que ele é um emissário do mal, do profano que exala o caos e a desordem.

De modo geral o morto-vivo pode apenas ser um representante do mal. Partindo dos conceitos cristãos da Idade Média, o despertar do morto-vivo ou a presença dele é uma punição ou presságio do fim do mundo. Em questões culturais e também do imaginário literário existem vários exemplos de mortos que retornam a vida e que são representados naturalmente como seres vis e apresentam deformidades bastante acentuadas, como é o caso do *Lich*, *Draugr*, *Ghûl*, entre outros. No entanto, algumas práticas religiosas como a necromancia considerada como uma arte de se comunicar com os mortos ou até mesmo de trazê-los de volta a vida dentre outras habilidades sobrenaturais é bastante utilizada em obras, na maioria das vezes, as personagens que detêm a habilidade são descritas como malignas. Um exemplo de necromante é a personagem antagonista Sauron de *O Hobbit* (1937) do escritor J. R. R. Tolkien. Com base nos exemplos mencionados anteriormente, a trajetória extensa do morto-vivo e do medo dos mortos-vivos chamam a atenção para a composição do perfil do zumbi: a personagem que ganhou bastante destaque após o século XX em filmes, obras literárias dentre outras artes. No entanto, seu surgimento e suas características permanecem espalhadas em várias culturas ou em possíveis respostas da morte ou da vida após a morte, enquanto sua participação em obras literárias surge de maneira desenfreada assim como nos filmes de terror. De acordo com a afirmação de Jeffrey Jerome Cohen

que.

Cada vez que o túmulo se abre e o inquieto adormecido põe-se em marcha (“vem dos mortos,/ Vem de volta para anunciar a todos vocês”), a mensagem proclamada é transformada pelo ar que dá ao seu locutor uma nova vida. Os monstros devem ser analisados no interior da intrincada matriz de relações (sociais, culturais e lítero-históricas) que os geram. (COHEN, 2000, p.28)

De tal modo, como começaremos a ver a seguir, a cada despertar do morto-vivo ele traz uma problematização, seja o prenúncio do fim do mundo, alienação da humanidade, a perda do sentimento, do eu e a automatização das ações ou qualquer outro sinal. A presença do monstro, do morto-vivo traz uma mensagem aos vivos.

1. A FRONTEIRA DOS GÊNEROS

A poética de Aristóteles tem sido o norte para a composição de obras em função de suas descrições ou regras para a elaboração. A Poesia, por exemplo, é marcada pela presença do ritmo, métrica, rimas; o que apresenta uma fidelidade a sua composição e padrões fixos, cabendo ao autor utilizar sua criatividade dentro desse padrão. Assim como as regras que ocorrem na Poesia os gêneros literários também possuem um padrão de elementos, regras de composições, bem como a criação de outras categorias e ou subdivisões que são amplamente conhecidas e divulgadas mantendo seu mesmo rigor. Mas, em meio ao padrão, outras histórias, contos e obras despreocupadas em atingir o parâmetro aristotélico também surgiram e ganham destaque. Como exemplo, o poema épico *Beowulf*, cuja composição estima-se que tenha ocorrido entre os séculos VIII e IX. A lenda de *Beowulf* era apenas transmitida oralmente e mais tarde ganharia sua publicação pelas mãos de escribas em um manuscrito que compõe um códice, intitulado *Cotton Vitellius A.XV* escrito talvez no ano 1000. O poema em destaque chama a atenção, pois não é composto por rimas. Está escrito em versos aliterativos onde a primeira metade de cada verso está conectada à segunda metade através de sílabas com som similar, uma característica dos poemas germânicos. É possível notar também a presença de *Kennings* na obra, mais uma característica comum. Neste ponto cabe ressaltar que não só *Beowulf*, mas os poemas germânicos possuem seu perfil e padrão o que não torna as obras menos interessantes ou de menor valor em comparação com a estrutura dos demais poemas.

No entanto, as regras também podem limitar o autor ou poeta no sentido de criação. É possível notar essa insatisfação dos poetas quando vemos os poemas de versos brancos, que se atem à métrica, mas deixam de lado a rima. Como exemplo, o poeta luso-brasileiro José Basílio da Gama, lembrado por seu poema “O Uruguai” (1769). Além dos versos brancos, os versos livres também deixam de lado o sistema de métrica e utilizam das rimas. É válido lembrar que essas mudanças não passaram despercebidas pela crítica, ou melhor, pelo gosto da crítica. Carlos Drummond de Andrade também criticou duramente a criação de poemas de versos livres dizendo que até mesmo quem não sabia fazer poema, agora poderia criar um. O autor saiu em defesa das raízes da poética, o que por sinal indica sua preferência nas composições. Ao deixar o gosto transparecer, a crítica toma uma visão pessoal, ou seja, uma opinião particular. Segundo Croce, “A atividade que julga se chama gosto; a atividade produtora gênio: gênio e gosto são portanto substancialmente idênticos”. (CROCE, 2001, p. 207). É com

esse olhar limitador, não somente de Drummond em relação a poesia, mas o comportamento de críticos da literatura em geral que chama a atenção para o que Barthes diz sobre as obras literárias. Como propõe Barthes em seu livro *La aventura semiológica* (1990 p.27), é possível interpretar uma obra de modo ilimitado, onde cada interpretação possui sua organização e significado tendo em vista seu conteúdo.

Neste sentido, a crítica diverge em suas opiniões sobre as produções literárias. Um determinado título pode se desvincular das regras como acontece com os versos livres e agradar a crítica com seu conteúdo, mas ao mesmo tempo desagradar por fugir às convenções ou ao cânone. Se uma obra pode ser interpretada em inúmeras formas, devemos levar em consideração como a poética de Aristóteles foi lida e a partir dela, como conceitos de seu conteúdo foram estabelecidos. Como afirma Luiz Costa Lima, “É bastante sabido que, desde seu *revival* no século XVI até os preceptistas, principalmente franceses, a *Poética* foi utilizada para a confecção de cânones a que as obras deveriam se ajustar.” (LIMA, 2002, p.258). Com base nesta afirmação o que tem sido feito ao longo do tempo é padronizar o processo de criação dos autores o que ao mesmo tempo limita suas composições.

Para a pesquisa em questão há um gênero literário que pode ser considerado polêmico em relação ao conceito de gênero de acordo com os preceitos da poética de Aristóteles, o Realismo Mágico. De acordo com Soares, etimologia latina da palavra gênero significa: “nascimento, origem, classe, espécie, geração.” (SOARES, 2004, p.7). Tratando-se de gêneros literários sempre existiu uma tendência em separar obras literárias em categorias por meio de uma estruturação de mecanismos semelhantes. É possível notar em Aristóteles e sua poética que também recorrem ao termo gênero ao falar de poesia que se divide em categorias e se produzem pela mimesis. Soares (2004, p.7) aponta que estes mecanismos de estruturação surgem com as manifestações mais remotas das poéticas, sendo até mesmo possível contar a história da teoria dos gêneros literários no ocidente a partir da Antiguidade Greco-Romana.

Portanto, o que vem sendo feito há muito tempo é segregar obras literárias em categorias, evidenciando que em certo tempo ou certas origens leva a criação de uma nova categoria literária. Seguindo as tradições de cada categoria obviamente foram geradas regras inflexíveis tornando cada obra fiel à sua classificação. Neste sentido, por muito tempo esta determinação foi cumprida, porém existem opiniões diferentes sobre o assunto, alguns críticos condenam esta ideia. Soares afirma que,

Em defesa de uma universalidade da literatura, muitos teóricos

chegam mesmo a considerar o gênero como categoria imutável e a valorizar a obra pela sua obediência a leis fixas de estruturação, pela sua “pureza”. Enquanto outros, em nome da liberdade criadora de que deve resultar o trabalho artístico, defendem a mistura dos gêneros, procurando mostrar que cada obra apresenta diferentes combinações de características dos diversos gêneros (SOARES, 2004, p.7).

O fato é que os conceitos estruturais que os críticos puristas esperam que sejam seguidos sempre foram objeto de contestação por parte de novos autores que possuem novas experiências e apresentam novos desafios. Este cenário instável e passível de novas criações, ou seja, que fomentam a criação de novos gêneros literários estabelecendo e construindo novas estruturas não é de hoje. De acordo com Lima,

[...] na Idade Média, [...] os gêneros receberão outros conteúdos, principalmente por efeito da ruptura com a tradição clássica, mas também por conta do desaparecimento dos teatros. Sirva de exemplo o caso de Dante. Para ele, o estilo admite as modalidades nobre, médio e humilde. (LIMA, 2002, p.259)

Influenciado diretamente pelo espírito medieval surgiu o gótico, primeiro como estilo arquitetônico e depois como uma nova vertente romanesca na Literatura, herdando da Idade Medieval toda a ansiedade humana, melancolia e cenários obscuros, lugar do sobrenatural. De tal modo, Aristóteles não previu ou considerou a hipótese da existência de um gênero como o gótico assim como as demais escolas literárias, mas o conceito de segregação de obras e também de gêneros já se fazia presente. A ruptura como afirmada anteriormente representa a escapatória da barreira da imaginação, impulsionando para o desenvolvimento de novos movimentos ou gêneros literários. Como pode ser visto em Croce:

Toda verdadeira obra de arte violou um gênero estabelecido, vindo assim a embaralhar as ideias dos críticos, que se viram obrigados a ampliar o gênero, sem poderem impedir que o gênero assim ampliado pareça demasiado estreito em virtude do nascimento de novas obras de arte, seguidas, como é natural, de novos escândalos, novos desajustes e novas ampliações. (CROCE, 2001, p.122)

A violação ao gênero evidencia que as normas de produção possuem apenas um caráter estético e não vital para o autor ou a obra. Se a cada momento em que uma obra desestabilizar os críticos, a necessidade de ampliar o gênero apenas torna enfático que este mesmo gênero não foi explorado por outro olhar ou sua imperfeição não foi apontada ao longo do tempo. De tal modo, Edgar Allan Poe ou H. P. Lovecraft obtiveram sucesso e destaque com suas obras por justamente surpreenderem seus leitores com a capacidade de transgredir as regras utilizando de vários elementos como o sobrenatural, o medo, o horror e entre outros. Mas, simplesmente não estreitarem a

imaginação em suas obras. Os chamados desajustes contribuem para a propagação do gênero em questão e também promovem a entrada de novas obras literárias.

Outro ponto que merece destaque é a chamada ampliação do gênero. A imaginação do autor é algo abstrato e de difícil limitação, existem inúmeros gêneros literários e com cada inserção de novos elementos pode-se chegar a um ponto em que os gêneros se aproximam ou até mesmo irão comutar elementos. O valor estético empregado as obras por parte das circunstâncias estabelecidas pela crítica literária, ficará ameaçada pela dúvida da classificação. De acordo com Lima:

[...] Em consequência, os gêneros se confundiriam com os conceitos que, frequentemente presente nos tratados de estética – belo, sublime, majestoso, feio, horrendo, cômico etc. -, não passam, na verdade, de definições empíricas, as quais nunca são únicas, mas inumeráveis e que variam segundo os casos e os intentos para os quais se forjam. (LIMA, 2002, p. 266).

Ao chamar de definições empíricas o autor demonstra que as classificações ou divisões são questões que não possuem comprovações científicas, baseadas apenas em observações. No entanto, tentar definir ou delimitar algo abstrato e que está em constante evolução como a Literatura é arriscado, ou seja, as várias inúmeras classificações se chocariam com a obra, como Tinianov atesta que, “As definições de literatura, que operam com suas manifestações “fundamentais”, chocam-se com o fato literário vivo” (TINIANOV, 1924, 399). Como, por exemplo, uma obra de determinado gênero escrita há trinta anos com base nos princípios da definição do gênero de mesma época, podemos encontrar diferença em sua composição em contraposição a uma obra recente. Como o uso de novos elementos, cenários ou personagens. Os medos, os ambientes e as personagens sofrem transformações com a evolução da humanidade. Por muito tempo cenários icônicos representavam o perigo e refúgio a todo tipo de mal, como a floresta. Um local isolado, fora da civilização. Mas, com a expansão, as cidades e as inúmeras habitações agora servem de refúgio para o mal e também para os habitantes. O duelo entre bem e mal ou o medo habitam o mesmo espaço, as ruas oferecem violência. O demônio cedeu lugar ao assassino, ladrão entre outras figuras.

O vampiro como personagem, por exemplo, sofreu várias transformações desde a sua aparição no cinema em *Drácula* (1931). Não somente o visual e a aparência física do vampiro, mas também alguns de seus objetivos ou estilo de vida mudaram. Há uma enorme diferença nesses pontos comparado com o vampiro da saga *Twilight* (2008-2012). A personagem Edward Cullen é representado, como um ser belo, em oposição ao

Drácula representado pelo ator Béla Lugosi. O vampiro Edward possui um visual mais sedutor, ele também se apaixona como Drácula, mas o conde possui uma visão diferente de mundo e também da raça humana. Estes são alguns detalhes superficiais que podem ser percebidos até mesmo por aqueles que não se dizem fãs da personagem ou do enredo. Mas, também pode ser notado que os elementos que compõem estes dois títulos tanto em suas versões livro ou cinema possuem diferença em sua composição e no que os classificaria ao gênero gótico ou terror. Se as obras, o enredo e as personagens evoluem, o gênero e suas limitações que a compõem supostamente deveriam sofrer alterações para receber a produção.

Com base nas afirmações anteriores, a literatura sofre constante alteração pelo tempo. Tomando a literatura como objeto abstrato e inconstante os elementos insólitos encontrados não somente nas obras desta pesquisa, como em outras produções se chocam com a realidade ou com a *mimesis*, o fator que representa, imita a realidade. Segundo a poética de Aristóteles a crítica deve se ater apenas a pontos estruturais e não avaliar a obra através de sua opinião pessoal ou com ideias pré-concebidas. Sob tal ponto de vista o gênero fantástico se encontra ameaçado, já que o gênero trata de elementos sobrenaturais ou inexplicáveis, da mesma maneira realismo mágico ou maravilhoso também se tornam alvos. São estas barreiras que dificultam a propagação dos gêneros literários, de tal modo a estreitar as produções de modo geral. Em meio a isso a compulsão humana classificatória das coisas e do saber atinge também o fantástico tanto como gênero quanto como modo narrativo, como propõe Todorov. Sendo que o primeiro se estrutura a partir da hesitação por parte das personagens e o segundo apresenta um caráter amplo sendo representado em várias formas que tem o insólito como base comum.

Neste sentido, segundo Todorov (1969, p.164), o fantástico teve uma vida curta e começou a declinar no fim do século XVIII, permanecendo até um século depois, partindo da ideia de que o fantástico tem um caráter imutável. De tal modo, a delimitação imposta pela crítica não considera o caráter histórico e universal do fantástico, como defende Rosemary Jackson em *Fantasy: the literature of subversion*,

Como qualquer obra, a literatura fantástica é produzida dentro, e determinada pelo seu contexto social. Embora ela talvez conflite com os limites desse contexto, as vezes sendo articulada com esse conflito, isso não pode ser compreendido de maneira isolada. As formas tomadas de qualquer obra fantástica são determinadas por um número de forças das quais se cruzam e interagem de modos diferente em cada trabalho [...] No entanto sobrevivendo como um modo eterno e

presente em obras de autores como Petronius, Poe e Pynchon, o fantástico é transformado de acordo com as diversas posições históricas desses autores. (JACKSON, 2003, p.2)

Ainda neste cenário de contexto social e historicidade a narrativa de Franz Kafka, *A metamorfose* (1915), traz a atenção de Todorov (1992, p.182) os elementos no texto de Kafka rompem ou se desvinculam do fantástico, de suas origens, pontuando que há a insurgência de um novo gênero a partir do fantástico ou um fantástico reestruturado. Não somente Kafka, mas outros autores também apresentariam novos elementos em obras literárias. Na obra em questão, a personagem Gregor Samsa se transforma em um inseto. Este fato ocorre sem qualquer explicação, de maneira insólita. De tal modo, Todorov afirma que “O sobrenatural se dá, e no entanto não deixa nunca de [...] parecer inadmissível” (TODOROV,1992, p.180). No entanto, além de romper com a própria tradição do gênero, ainda sob uma ótica todoroviana, outro elemento interno da obra que também subverte aos conceitos do gênero fantástico é a questão do duplo. Gregor Samsa trabalhava como caixeiro viajante e enfrentava dificuldades e em uma noite de sono ele acorda em forma de inseto, ou seja, Gregor possuía uma nova vida e amanhece em um novo Eu, o inseto. Sob a perspectiva de Todorov a obra de Kafka é um divisor de águas, dando origem ao que ele chama de fantástico moderno ou contemporâneo devido ao fato do elemento hesitação não ser mais uma prioridade ou fator principal para que haja o fantástico. De acordo com Todorov,

[...]em Kafka, o acontecimento sobrenatural não provoca mais hesitação pois o mundo descrito é inteiramente bizarro, tão anormal quanto o próprio acontecimento a que serve de fundo. [...] Ele trata o irracional como se fizesse parte do jogo: seu mundo inteiro obedece a uma lógica onírica, senão de pesadelo, que nada mais tem a ver com o real. (TODOROV,1992, p.181)

O chamado fantástico moderno, que também se choca com o mundo real desrespeitando o curso da normalidade além de abandonar a questão da surpresa ou hesitação por parte das personagens, agora naturaliza o insólito de modo que o sobrenatural se transforma em natural, como fato do cotidiano. De acordo com a perspectiva de Todorov, a partir do século XX, é que o fantástico contemporâneo inaugurado por Kafka tem início. O rompimento entre o novo e o velho proposto por Todorov marca uma separação e não uma evolução do mesmo gênero, propondo dois gêneros diferentes ao invés de tratar apenas como fantástico. “[...]o fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso.” (TODOROV,1992. p. 31). A

preocupação se delimita ao choque de elementos, ou seja, a classificação. Logo, como seriam tratados os gêneros se alguns deles permutassem características, tornando a classificação de gêneros e a separação de obras cada vez mais difícil.

No entanto, em algum momento, a literatura iria se distanciar da antiga proposta de representar, imitar a realidade humana para abordar questões sobrenaturais e insólitas. Limitar a literatura, a história ou o processo de criação do autor é o fato insólito em nossa realidade, o inalcançável. Na verdade, não só o fantástico se liberta das amarras das imitações da realidade, mas também, a Literatura. Outros gêneros também utilizam fatos irreais em seu enredo, como o realismo mágico, o maravilhoso, o horror, a ficção científica, entre outros... O fato de o sobrenatural invadir a realidade nada mais é que outra ação humana assim como o costume classificatório das coisas. O folclore, a mitologia, as lendas e atos de divindades religiosas são exemplos de ações ou materialização insólitas em nossa realidade. Não há cultura ou povo sem crenças sobrenaturais ou superstições.

Como exemplo de manifestações do sobrenatural ou ações que distorcem a realidade, a mitologia Grega, rica em seres bestiais, universalmente conhecida pelo panteão dos Deuses e de heróis com forças e habilidades que vão além da capacidade do homem comum. A Grécia, berço do teatro, possui vários exemplos de epopeias e tragédias que narram cenas onde o sobrenatural acontece. A peça de teatro *Édipo rei*, escrita por Sófocles por volta de 427 a.C. é estimada por Aristóteles como o mais perfeito exemplo de tragédia grega.

No entanto, a presença do oráculo e o seu sacerdote contatar com o deus Apolo, deus, esse interessado nos assuntos humanos, propriamente o assassinato do rei Laio. Além disso, a presença da esfinge no enredo que enfrenta a personagem principal. A criatura que possui forma híbrida e sua origem possui duas vertentes. Como sendo fruto da união entre uma Químera e Ortro ou de Tifão e Equidna. Mesmo que o fato possa ser explicado e tido como plausível ainda sim evoca o sobrenatural, a existência de uma entidade divina que aparece na obra e o ser único mitológico. Em contraposição a uma história de fantasma, morto-vivo ou onde um caixeiro viajante que se torna um inseto parece ser inaceitável. A origem do zumbi parece bastante pertinente assim como a do vampiro. Mas, o olhar crítico é que faz a obra.

Observando por tal ângulo parece que apenas um lado é beneficiado, de tal modo Cohen afirma que:

Os livros clássicos sobre “maravilhas” solapam, de forma radical, o

sistema taxonômico aristotélico, pois, ao recusar uma compartimentalização fácil de seus monstruosos conteúdos, eles exigem um repensar radical da fronteira e da normalidade. As demasiadamente precisas leis da natureza tais como estabelecidas pela ciência são alegremente violadas pela estranha composição do corpo do monstro. (COHEN, 2000, p.31)

A existência de deuses, mortos-vivos ou vampiros são questionáveis e habitam o imaginário popular, portanto carecem de evidências reais. O simples fato de os gregos venerarem seus deuses do Olimpo se sobrepõe as regras de cunho, ou seja, a composição da história. Mas, todos esses fatos são pertinentes ao ponto de vista crítico. Como a crítica parece variar ao ponto de vista, os eventos sobrenaturais ou seres do imaginário terão de esperar ou possuir uma explicação muito bem fundamentada na mitologia grega. Naturalmente, as obras teriam de se afastar de suas classificações ou regras de cunho para poder existir e encontrar espaço, seja no fantástico modo, ou realismo mágico ou maravilhoso que extrapolam as leis da normalidade e cumprem o papel de arte. Com base neste cenário de fatos maravilhosos acontecerem livremente nas obras, Carpentier (1986, p.6) também comenta que para sentir a presença do maravilhoso, assim como acontece nas peças gregas que trabalham com a presença de Deuses e de sua fé, aqueles que não acreditam em santos jamais poderão se curar com o milagre deles. Da mesma forma, um Viking jamais levantaria sua espada em nome de Zeus ou atribuiria sua vitória aos deuses do Olimpo.

Da mesma forma em que são discutidos fatos reais e sobrenaturais no ambiente literário, outro ponto de destaque é até onde literatura e história podem se dividir. Em inúmeras culturas alguns fatos sobrenaturais podem ser encontrados e estes fatos estão de alguma forma registrados. Como, por exemplo a Guerra de Troia descrita por Homero que por muito tempo descreditaram que a batalha e propriamente Troia tinham realmente existido. Mais tarde foram descobertas as ruínas de Troia e Micena, assim comprovando o seu valor histórico. No entanto, ao fato registrado por Homero a história contém a presença da deusa grega Afrodite a quem prometeu Helena a Páris, assim trazendo a obra o elemento sobrenatural e neste mesmo enredo a presença do herói Aquiles, aquele que detinha a invulnerabilidade, por ter sido mergulhado nas águas do mágico rio Estige por sua mãe que o segurou pelo calcanhar, sendo este seu ponto fraco.

Os vestígios de Troia encontrados comprovam o seu valor histórico, porém o conteúdo épico de Homero repleto de características fantasiosas permanece como obra

literária. Mesmo que houvesse uma universalidade literária em manter as obras fiéis a enredos que representam apenas a realidade. A imaginação, ficção e o sobrenatural ou qualquer outro elemento tido como insólito não se limitariam dentro da mente humana. Desde as mais antigas civilizações o sobrenatural possui o seu espaço. Então, estas narrativas orais ou escritas ganharam páginas e o interesse humano. Ainda sobre o fantástico, Todorov busca sistematizar o tema em questão. Enquanto por outro lado, Bessière apresenta outra proposta para o que é o fantástico:

o fantástico não é senão um dos métodos da imaginação, cuja fenomenologia semântica se relaciona tanto com a mitografia quanto com o religioso e a psicologia normal e patológica, e que, a partir disso, não se distingue daquelas manifestações aberrantes do imaginário ou de suas expressões codificadas na tradição popular. O fantástico pode ser assim tratado como a descrição de certas atitudes mentais. (BESSIÈRE, 2009. p.186)

Dentro deste cenário, o insólito que ocorre através da religião ou da imaginação humana se fazem presente no fantástico e em demais gêneros. As intervenções de deuses em tragédias e epopeias gregas apenas conferem isso. As manifestações religiosas também pertencem aos fatos insólitos mesmo que a explicação plausível se justifique pela mitologia ou os deuses estarem presentes no cotidiano do povo, seja ele grego, nórdico, persa etc... A existência de divindades é um fato tão insólito quanto o Troll que vive na floresta emboscando viajantes e se alimentando da carne deles.

Entre tantas teorias sobre o fantástico e o que se caracteriza como tal Bessière e Todorov tem em comum a ideia de que o insólito existe e se confirma por confrontar a realidade, o mundo real e o mundo imaginário. As linhas teóricas de Todorov e Bessière se divergem pelo que define o lugar do fantástico. Para Todorov há um excesso de definições para classificar o fantástico, pela necessidade da hesitação de personagens, leitor e também pela fundamentação dos fatos insólitos ocorridos. Enquanto alguns elementos quando identificados na obra, pode deslocá-la para outro gênero literário.

Para Bessière o fantástico se constitui das ações insólitas, elemento este presente nas tradições populares e que não carece de fundamentações ou atribuições a realidade. O que acontece com o fantástico é que muitas vezes o tema é comparado a outros gêneros ou com o viés real-naturalista de Aristóteles, sendo que o fantástico deve ser compreendido. Analisando o tempo, espaço, a história e a contemporaneidade dos valores. Como salienta Prada Oporeza:

[...] Dizemos que na narração fantástica torna-se evidente

uma "ruptura" na codificação realista que mesmo "o estranho", que não se enquadra com a coerência realista, e dá-lhe o seu próprio valor, ao contrário da lógica aristotélica racionalista. Assim, dentro do universo racional das coisas surge como "Inconsistente" com esse reino, o que chamamos de insólito. (PRADA OROPEZA, 2006, p.57-58)³

O autor denomina o fantástico como narrativa, não como gênero ou modo visto que a classificação usada com os demais gêneros tem caráter delimitador e normalmente se adequam ao perfil de composição ou ao caráter real-naturalista. No ponto de vista aristotélico, o fantástico, o estranho e o maravilhoso ficam a margem por exatamente fugirem a regra do que é a mimesis, a representação da realidade, de tal modo, opondo-se as convenções literárias. Sob a perspectiva da existência do fantástico no meio literário, Covizzi ressalta que:

“trata-se de uma literatura que não se quer comentário ou simples expressão da realidade mas que se quer, também ela, realidade (...), Como se pode perceber, a suspensão das convenções é total (...), determinando novos limites entre a realidade e a irrealidade na ficção” (COVIZZI, 1978. p. 29)

O fantástico é composto por vários elementos, artifícios estes que são utilizados para produzir o insólito na obra que independem de um fator real para se concretizar no enredo, com a hesitação ou sem por partes das personagens, aqueles que deveriam sentir e denunciar a hesitação ao leitor. Dentro deste cenário, obras que contém o elemento insólito raramente justificam os fatos ocorridos, o autor pode julgar a explicação para o evento desnecessária ou se apoiar no simples fato de que aconteceu naturalmente, sem uma similaridade com o real. Esse choque com o real que promove a instabilidade na crítica, lidar com um fato que não pode ser explicado ou não possui fundamentação.

Ainda segundo Covizzi (1978, p.29), o fato em questão dessa divergência entre real e insólito pode se justificar com a incontestável crise de valores que enfrentamos. Ainda que a teoria aristotélica tenha vindo a contribuir para literatura, os preceitos elaborados se valem para uma época passada, onde os valores e as questões que o homem conflitavam eram outros. Partindo do ponto em que Todorov menciona que na obra de Kafka sugere um novo movimento literário, uma ruptura, sendo esta obra pós-moderna, isso se reflete aos valores, aos conflitos daquele determinado período. Kafka publicou seu livro *Metamorfose* em 1915, ou seja, nos anos de 1914 a 1918, nessa

³ decimos que en la narración fantástica se hace evidente una “ruptura” en la codificación realista que el mismo “lo extraño”, lo que no cuadra con la coherencia realista, y le confiere su valor propio, contrario a la lógica aristotélica racionalista. De este modo, en el seno mismo del universo racional de las cosas surge lo “incoherente” con ese reino, lo que llamamos lo insólito.

época, a Europa se encontrava em sua Primeira Guerra Mundial, os horrores da primeira guerra já haviam marcado o mundo. A capacidade do homem também pode ser percebida durante este período, como armas e tecnologias utilizadas para um único fim, matar. Anos mais tarde, com a tensão da primeira guerra, os nazistas invadem a Polónia e assim dando início a segunda guerra. Na obra de Kafka é possível analisar a obra como uma crítica ao sistema, o capitalismo e também o lugar da humanidade, em geral o lugar dos assalariados. O desfecho da obra que encerra com a morte do inseto Gregor Samsa também sugere o lugar da humanidade em meio ao sistema que o oprime, fazendo uma alusão à realidade.

Sendo assim, após duas guerras mundiais, explosão de ogivas nucleares, a guerra de ideologias da guerra fria, a corrida espacial, a invenção de vacinas, curas, o surgimento e o ressurgimento de doenças, relações sociais e diplomáticas afetadas pelo tempo e mais tarde pela tecnologia, terrorismo etc. O homem adquire novos conflitos e valores através do tempo, isto promove novos desafios. Sejam estes desafios reais, insólitos ou literários. Logo, estes resultam nas produções literárias e o insólito escapa da marginalidade aos poucos através do fantástico, maravilhoso e o estranho, sendo estes os precursores das narrativas em que o insólito acontece. É neste ponto em que o *slipstream* ganha seu espaço. Esta modalidade não segue padrão único, podendo até mesmo incluir ficção científica, gótico e realismo mágico em uma só obra e ao mesmo tempo utilizar de todos os principais elementos de cada um dos gêneros. Exatamente neste ponto que Bruce Sterling afirma que o *slipstream* é algo de difícil definição nem mesmo ele sabendo explicar sua composição, mas que possui algo a ser sentido e capturado pelo leitor. Então, assim como o *slipstream*, o *new weird* também é exemplo de narrativa pósmoderna que utiliza de fatos sobrenaturais.

Por fim, à medida que novas configurações de narrativas vão surgindo, a atenção da crítica se volta para elas e assim produzindo novas formulações teóricas sobre o estudo e também no sentido teórico. Sob esta ótica, em pleno século XXI, não só o fantástico, mas as narrativas que trabalham com o insólito colocam em cheque as teorias e a composição no que diz respeito aos gêneros e as obras de modo a repensar e reavaliar as categorias.

2. UMA CRIATURA INTERSTICIAL: O ZUMBI NO IMAGINÁRIO OCIDENTAL

2.1 Do além para além

O fascínio pelo horror e pela morte evidenciados na cultura contemporânea em produções cinematográficas, televisivas e de vídeo games talvez só encontre paralelo na iconografia da Idade Média quando a destruição causada pela Peste Negra, principalmente em meados do século XIV, fomentou a criação de gravuras, pinturas e afrescos sobre as vítimas da pestilência, exemplificando a mudança radical da atitude do homem da época em relação à morte e aos mortos (DELUMEAU, 1989, p. 112). Se antes da peste o fim da vida era parte de um processo familiar aceito pela forte religiosidade do medievo em decorrência da promessa da vida eterna no Paraíso, após a grande epidemia de 1348-1351 a onipresença e brutalidade da morte fez com que os mortos também passassem a ser fonte de medo (DUBY, 1998, p. 122). E se esses mortos voltassem para reclamar a vida de seus familiares e conhecidos?

O zumbi, enquanto representante de morto-vivo possui longa presença histórica, sendo improvável determinar como ou quando a ideia de mortos-vivos surgiu. Por trás de sua figura existe a constatação de que a morte ocupa a posição de fronteira final para os seres vivos, mas o ser humano questiona e reflete sobre o que há além do horizonte. Em busca por respostas existem múltiplas teorias sobre o que está no denominado fim da vida. A religião e a ciência possuem vertentes opostas, mas cabe ao homem optar em que acreditar, seja no pós-vida ou na extinção dela. Mesmo desconhecendo a resposta, a morte possui papel importante em todas as culturas. Tributos aos deuses onde a vida de um ser vivo é oferecida como sacrifício, monumentos erguidos aos mortos como as pirâmides do Egito e também dia em memória daqueles que morreram. É impossível afirmar que não nos sensibilizamos com a morte, seja de um ente querido ou de um estranho e sempre que esse alguém morre logo em seguida acontece o “ritual”, a preparação do corpo do morto para o velório e em seguida marcham com o caixão para o sepulcro. Segundo Davies,

A grande maioria das culturas não apenas falam de um destino além da vida, mas também oferecem ritual funerário para conduzir o morto da terra dos vivos para o que quer que esteja a frente. Mesmo em contexto secular, rituais são feitos para localizar o morto firmemente

no passado e na memória.⁴ (DAVIES, 1997, p.2).

No entanto, na Idade Média nem todos possuíam o direito de ser enterrados no cemitério da igreja em função de algumas violações em vida ou da circunstância da morte, abrindo espaço para a manifestação do sobrenatural e servindo de base para histórias de fantasmas e mortos que retornam a vida.

O cemitério é cercado por um muro, sobre o qual o bispo, quando de suas visitas paroquiais, lembra constantemente a necessidade de conservá-lo para separar o espaço sagrado do espaço profano e impedir os animais de vagar entre as sepulturas. Da mesma maneira, são excluídos da “terra cristã” os não batizados (os judeus), as crianças mortas sem batismo (terão um “canto” delas, equivalente terrestre do limbo das crianças no além), e os suicidas, lançados em um fosso ou entregues à corrente de um rio. (SCHMITT, 1999, p.204)

É neste sentido que a floresta ou lugares desolados se tornam perigosos para os peregrinos que caminham despreocupados ou vagam pela noite. Especialmente a noite, o período fortuito para a proliferação do mal. É neste momento que os fantasmas, os mortos-vivos, os assassinos, ladrões e principalmente os animais ferozes, como os lobos estão à procura de uma presa. Exatamente à noite é que encontramos o silêncio, e os sentidos ficam aguçados pelo medo da escuridão e também medo na escuridão, qualquer ruído em meio à floresta imersa na sombra da noite pode abrigar uma fera à espreita do viajante ou o insepulto que percebe a presença de um vivo. O vento que balança as folhas das árvores sem o brilho do sol, são ventos de agouros e de morte. Com o anoitecer tudo se torna perigoso e diabólico. O medo é constituído também de ambiente. Lugares sombrios e que também provocam ansiedade.

Os mortos são uma ameaça para os vivos e o medo de mortos-vivos se torna ainda maior quando um ritual fúnebre deixa de ser celebrado para aquele corpo sem vida. As civilizações demonstram universalmente um culto ou respeito aos seus mortos. A falta dessa cerimônia parece acarretar universalmente um problema: a vagueação da alma, espírito ou de um corpo sem vida entre os vivos que parecem ameaçar de modo geral, até mesmo a própria família. A preocupação com o cadáver vai além da influência religiosa, seja cristã ou de qualquer outra doutrina. De acordo com Delumeau: “[..] Mais geralmente, tinham particular vocação para a vagueação *post mortem* todos aqueles que não se haviam beneficiado de um falecimento natural e, portanto, tinham efetuado em condições anormais a passagem da vida à morte...”

⁴ The great majority of cultures not only talk of a destiny beyond that of a single lifetime but also provide funerary ritual to convey the deceased from the land of the living to whatever lies ahead. Even in secular contexts, rites are performed to locate the dead firmly in the past and in memory.

(DELUMEAU, 1989, p.95). Este ponto atenta para a questão daqueles que tiram sua própria vida, pois o Cristianismo ressalva que os suicidas não herdarão o descanso eterno em função de seu ato. Mas em outras civilizações existe um medo que os afeta em relação aos suicidas e principalmente os membros da família do suicida. Em alguns casos, os suicidas são retirados de casa através da janela ou até mesmo carregado com o rosto para o chão, de modo que ele não consiga ver o caminho de volta, caso desperte de seu sepulcro. Além disso, o morto que deixa algo para trás, um conflito ou alguma história má resolvida também é um indicativo para o despertar do morto, como acontece com o *Draugr* e o *Revenant*. Como aponta Sayers:

Os episódios do *Draugr* em *Laxdœla saga*, *Eyrbyggja saga* e *Grettis saga* claramente dividem de hipótese que se refere a natureza e ao comportamento dos *revenants*, especialmente de um desequilíbrio psicológico, como evidenciado no comportamento ético, que deixará raiva e malícia existindo após a vida. No revanchismo ativo do morto, seu senso de negócios inacabados e a preservação da rixa por sangue atingiram o limite da vida passada, há quase uma concepção judicial de processo incompleto. (SAYERS, 1996, p.225)

Os nórdicos temiam a presença do *Draugr* e seu apetite por destruição, com base nos fatos acima, encontrar o morto-vivo em meio à floresta não é algo difícil. Assim como os egípcios, o povo nórdico também enterrava seus mortos com objetos de valor, o que chamava a atenção de ladrões e os levava a invadir os chamados *Cairns*, as criptas nas quais os corpos estavam. Isso levava o morto ali enterrado a despertar contra o saque a seu tesouro. As lendas e contos sobre mortos renascidos evidenciam o medo dos mortos é desmedido, levando a medidas como contusões e até mesmo amputações dos cadáveres durante a preparação de seu enterro. Este fator é justificado por Cohen, quando assevera que,

Vampiros, enterro, morte: enterre o cadáver onde a estrada se bifurca, de modo que quando ele se erguer do túmulo não saberá que caminho tomar. Crave uma estaca em seu coração: ele ficará pregado ao chão no ponto de bifurcação, ele assombrará aquele lugar que leva a muitos outros lugares, aquele ponto de indecisão. Decapite o cadáver, de forma que, acéfalo, ele não se reconheça como sujeito, mas apenas como puro corpo. (COHEN, 2000, p.26)

As atitudes tomadas contra os mortos maléficos ou sob suspeita de seu retorno à vida como errantes apontam que o medo de seu retorno é antigo, mas os métodos para eliminar ou prevenir o problema ainda se mantêm os mesmos. Como pode ser visto em filmes atuais de mortos-vivos, a eliminação dos mortos-vivos sempre se resume a lesões

no crânio, decapitação ou a cremação a fim de prevenir o despertar do cadáver.

Não diferente do mitológico *Draugr* o homem cristão é um pretense candidato a morto-vivo quando o assunto morte é discutido ou quando ele chega até o cristão, como Ariès assegura que,

Durante a segunda metade da Idade Média, do século XII ao século XV, deu-se uma aproximação entre três categorias de representações mentais: as da morte, as do reconhecimento por parte de cada indivíduo de sua própria biografia e as do apego apaixonado às coisas e aos seres possuídos durante a vida. A morte tornou-se o lugar em que o homem melhor tomou consciência de si mesmo. (ARIÈS, 2012, p.61)

O fato do homem tomar consciência de si e tomar uma nota mental de toda a trajetória de sua vida é o caminho perigoso a ser traçado. Em seu momento de reflexão é possível sentir o apreço pela família ou pela desavença que poderia ser resolvida, mas está sendo deixada de lado. O apego material também é outro indicativo de retorno a vida. Deter um título de conde, duque ou manter uma posição social invejável também se tornam pré-requisitos para se tornar um morto-vivo. Os momentos finais da vida são decisivos, seja em um quarto rodeado pelos parentes e amigos ou em um campo de batalha quando um golpe fatal é desferido, o desejo de se manter vivo transparece. As preocupações do homem medieval cristão o tornam candidato para marchar entre os vivos mais uma vez.

O imaginário medieval é repleto de histórias em que bruxas, fantasmas, demônios dentre outros seres maléficos caminham entre os vivos. É neste passado em que encontramos a influência da religião sobre a vida dos povos. Onde tudo aquilo que é bom não só pertence como também representa a religião enquanto qualquer desventura ou azar simboliza o mal. Segundo Lovecraft sobre a Idade Média, ele afirma que, “É preciso lembrar que existia, durante todo o período, tanto entre letrados como entre pessoas incultas a mais inquebrantável fé em cada forma do sobrenatural, das doutrinas mais benévolas da Cristandade às aberrações mais monstruosas da bruxaria e da magia negra.” (LOVECRAFT, p.21)

Em meio a este cenário as manifestações de fé contribuem para a numerosa lista de seres sobrenaturais, independente da classificação dada a eles através dos tempos como representações do bem ou mal. Mas, o medo, principalmente o medo do desconhecido é capaz de ativar a imaginação e criar monstros. 150 anos antes de Bram Stoker publicar *Drácula* (1897), por exemplo, já havia no Leste Europeu relatos sobre criaturas que retornavam dos mortos para se alimentar do sangue dos vivos. Estes seres,

os vampiros, também já se faziam presentes em outros povos, como babilônios, hebreus, mesopotâmios, gregos e romanos. Este ponto chama atenção para o que Vasconcelos (2010 p.10) comenta, isto é que no século XII o conceito de cadáveres redivivos prontos para atacar e se alimentar do sangue dos vivos ganhou notoriedade. Na mesma linha, Schmitt em seu livro *Os vivos e os mortos na sociedade medieval* (1999) reconta o acontecimento descrito por Guillaume de Newburg sobre quatro aparições de mortos que, segundo ele, foi informado por testemunhas, geralmente homens de Igreja.

[...] Os fantasmas de que se trata são muito diferentes daqueles de que fala, por exemplo, Pierre, o Venerável; não são almas penadas que voltam para mendigar humildemente os sufrágios dos vivos, mas mortos maléficos, próximos daqueles descritos pelas sagas escandinavas: “monstros pestilenciais”, diz o cronista; aterrorizam seus parentes e toda a vizinhança, fazem cães uivar à noite, são acusados de corromper o ar, de provocar epidemias e mesmo de beber o sangue dos homens. (SCHMITT, 1999 p. 101-102)

Este ponto chama a atenção para a descrição dos mortos-vivos bem como do emprego da palavra “monstro” aos seres e de suas capacidades que mais tarde serão representadas e comentadas em filmes e histórias da atualidade. A palavra monstro segundo (Cohen, 200 p.27), atende pela definição anomalia, deformidade, ou seja, apesar de serem figuras humanas, porém disformes, apresentam ameaça ao homem. Outro ponto de destaque também levantado por Schmitt é o Bando Hellequin, um grupo de cavaleiros mortos que ameaçavam aqueles que encontravam à noite pelo caminho (SCHMITT, 1999 p.112). A semelhança entre os mortos de Guillaume e os das sagas escandinavas que o autor se refere trata-se do *Draugr*. Esse morto-vivo incomum é capaz de transmitir sua doença ou maldição para os vivos através de sua mordida. No entanto, segundo Versignassi (2012), a transformação de um morto em tal criatura se dá pelo contato direto com o *Draugr* ou pela má índole do sujeito ainda em vida; outra forma válida de se livrar desse morto-vivo é através da decapitação. Mas, o *Draugr* não é o único morto-vivo com habilidades sobrenaturais, fome ou ódio dos vivos. Segundo Vasconcelos, (2013, p. 11) O *Ghûl* da mitologia árabe, *Anchimayen* da mitologia andina, *Ro-Langs* da mitologia tibetana também caçam os vivos e também podem provocar danos em larga escala.

A semelhança entre os fatos é mais que coincidência. Ocidente e Oriente dividem o mesmo ciclo de vida e morte e o morto-vivo vem a ser a presença em comum para essas civilizações. Segundo Davies,

[U5] Comentário: Tá muito agarrado aqui

A despeita do fato óbvio que um agente ativo auto motivador se transforma em um corpo passivo sujeito a decair, as culturas humanas tem universalmente garantido que algo individual continua após a morte; até mesmo o cheiro de decomposição simboliza o processo de transição⁵ (DAVIES, 1997, p.5).

É neste cenário de vida, morte e superstição que encontramos outra personagem que vem ganhando espaço na atualidade, o zumbi.

Oriundo das tradições africanas mais precisamente no Vodou a criatura que retorna dos mortos para servir a seu mestre que a trouxe de volta ao mundo dos vivos. O zumbi o ser errante também possui várias definições etimológicas para seu nome em diferentes línguas, Russel explica que,

Linguistas tem aclamado que a raiz etimológica do “zombi” talvez tenha derivado de qualquer uma (ou de todas) as seguintes: O Francês ombres (sombras); Oeste Indígena jumbie (fantasma); O Africano Bonda zumbi e Kongo nzambi (espírito morto). Também pode ter derivado da palavra zemis, termo utilizado pelos nativos haitianos Índios Arawak para descrever a alma de uma pessoa morta.⁶ (RUSSELL, 2010, p. 11)

É nesta imprecisão não só de definição etimológica ou de estado de vida e morte que, segundo Russel (2010 p.18), o zumbi se coloca como o mais moderno em comparação com outros monstros da literatura, cuja estreia vem a ser no mundo anglo-saxônico que remonta à publicação de *Magic Island* (1929) do norte-americano William Seabrook. Nesta publicação de perfil investigativo e antropológico dedicado somente ao Haiti e aos costumes dos habitantes dessa ilha da América Central, o autor iniciou sua pesquisa atizado pela curiosidade e pela questão do sobrenatural que ouviu nas histórias ligadas ao zumbi. O que mais tarde o deixou frente a frente com um dos seres que todos temiam encontrar na ilha. “Um cadáver humano sem alma, ainda morto, mas tirado do túmulo e mantido por feitiçaria com um semblante mecânico de vida – é um corpo que se faz andar e agir e mexer como se estivesse vivo” (SEABROOK, 1929 p. 94). Cabe ressaltar que o autor era famoso por histórias bizarras, quando ele descreve seu ato canibal e o sabor da carne humana no livro de Benjamin Franklin *On the Left Bank* (1929-1933) e também teve amizade com o ocultista Aleister Crowley. Após a publicação do primeiro

⁵ Despite the obvious fact that an actively self-motivated agent becomes a passive corpse subjected to decay, human cultures have universally asserted that something of the individual continues after death; even the smell of decay can symbolize the process of transition

⁶ Linguists have claimed that the etymological root of “zombi” might be derived from any (or all) of the following: the French ombres (shadows); the West Indian jumbie (ghost); the African Bonda zumbi and Kongo nzambi (dead spirit). It may have also derived from the word zemis, a term used by Haiti’s indigenous Arawak Indians to describe the soul of a dead person.

livro, o Haiti e o zumbi ganharam pequeno espaço nos Estados Unidos e também na Europa o que também resultou na fomentação da imagem de que os haitianos são selvagens presos às tradições africanas.

Inicialmente as práticas religiosas ligadas ao zumbi partiram da África Ocidental chegando até o Haiti, esta criatura sobrenatural era um serviçal do feiticeiro Bocor que está incumbido de criar seus escravos Zumbis através do uso de sua magia. As criaturas eram utilizadas em fazendas e até mesmo como capangas. (VERSIGNASSI, 2013, p.10).

O Vodou crença praticada por haitianos que é formada por sacerdotes, feiticeiros e entidades espirituais, acredita-se que seja possível separar o corpo da alma durante uma sessão para receber uma entidade no corpo. O feiticeiro Bocor tem a incumbência e a capacidade de dar vida a cadáveres por meio de sua magia e este também não precisa organizar nenhuma sessão vodou para a prática de seu feitiço. Sua habilidade sobrenatural é temida profunda e principalmente pelos haitianos que trabalhavam como escravos nas fazendas porque a morte parecia a única libertação do trabalho forçado, mas a ideia de que alguém poderia trazer mortos de volta a vida para servidão eterna ao feiticeiro Bocor é motivo mais que suficiente para temer e validar a habilidade de tal feiticeiro. No entanto, a magia do Bocor despertou o interesse da ciência e por fim a mágica ou feitiço se resume no uso de neurotoxina oriunda do baiacu e outros ingredientes. “Como toda neurotoxina, a tetrodotoxina afeta o sistema nervoso – nesse caso, provocando paralisia e perda de consciência. Daí vem à ilusão de morte aparente.” (VASCONCELOS, 2013, p. 20). A vítima no temporário estado de morte passava pelos procedimentos de um morto e em seguida enterrado. Logo cabe ao Bocor resgatar o corpo no cemitério e a vítima atordoada da credibilidade a persuasão do feiticeiro que por sua vez diz que a trouxe de volta a vida e assim dava início à relação de mestre e servo.

É válido ressaltar que o zumbi haitiano é diferente daquele morto-vivo da era medieval, como o bando Hellequin e o *Draugr*. Pois, o zumbi haitiano faz a alusão com o estado de morte recebendo todos os ritos de passagem que um morto receberia, porém a pessoa que se torna zumbi está mais próxima de um escravo como aquele que trabalha nas fazendas haitianas. A sua função como zumbi é servir ao seu senhor ou mestre Bocor não tendo o poder sobre sua própria vida e controle de seus desejos. No entanto, a questão do Bocor e sua capacidade de criar escravos zumbis deixa de integrar as lendas para se tornar um crime. Russel relata o código penal haitiano:

É também considerado atentado a vida de uma pessoa, o emprego feito contra ela de substâncias que, sem produzir a morte, causam um efeito letárgico mais ou menos prolongado, quaisquer que sejam as consequências. Se por efeito desse estado letárgico a pessoa for enterrada, o atentado será considerado assassinato. ⁷(RUSSELL, 2010, p.14)

Este ponto merece destaque para a formação histórica do país. Por muito tempo a França controlou o Haiti, mas em 1808 o país conquistou a sua independência, se tornando não apenas a primeira nação negra das Américas, mas também a primeira do continente a abolir a escravidão o que mais tarde atraiu os olhares dos americanos para ilha. No entanto, a consequente expulsão dos franceses ocasionou profundo desgosto nos pensadores pós-iluministas europeus e norte-americanos. Talvez o código penal haitiano seja obra do ódio racial contra a prática do vodu na ilha sob os olhares cristãos de seus opressores franceses na tentativa da cristianização do país, visto que os negros haitianos, mesmo na condição de escravos, ainda conseguiam manter as práticas de suas crenças.

Esse interesse pelos exóticos rituais vodu – e as alegações de canibalismo e selvageria que os acompanhavam – era mais do que uma estratégia de marketing. Era também uma maneira um tanto vulgar de tentar justificar a ocupação norte-americana da ilha, já que, como Davis reflete, “qualquer país em que tais abominações ocorram só pode encontrar sua salvação pela ocupação militar.” (RUSSELL, 2010 p. 34)

A ocupação militar também trouxe mais transtornos aos haitianos, o fato de estarem livres da opressão francesa não mais parecia uma conquista em razão das atitudes tomadas por líderes mundiais de outros países como o boicote ao Haiti, o que fez com que o país se endividasse, tornando-se ainda mais pobre. A estratégia dos militares de “intervir” em favor dos habitantes serviu apenas para reforçar a imagem preconceituosa ao país onde os soldados em solo haitiano criticavam duramente o cenário precário que encontraram após as medidas de boicote.

Em meio a esse cenário de libertação do país e de ódio racial o zumbi teve sua estreia no Cinema com o filme intitulado *White Zombie* (1932) tratando o país como a terra de barbárie, sacrifício e voduismo. Nesse enredo, o Bocor é representado pelo ator austro-húngaro Béla Lugosi, o mesmo que se imortalizou interpretando *Drácula* na produção homônima dos estúdios Universal em 1931. Nesse filme não foi utilizado nenhum ator negro, o que já pode ser visto pelo título do filme. Os nativos haitianos são

⁷ Also shall be qualified as attempted murder the employment which may be made against any person of substances which, without causing actual death, produce a lethargic coma more or less prolonged. If, after the administering of such substances, the person had been buried, the act shall be considered murder no matter what result follows.

retratados como vuduistas ignorantes e, por fim, o enredo se resume na tentativa do francês Charles Beaumont de separar o casal americano que acabou de chegar ao Haiti, transformando suas vítimas em zumbis. Não sendo este o único filme que retrata o racismo e despreço pela nação negra, em 1943 é lançado o filme *I walked with a zombie*, cujo roteiro se baseia na transformação de uma jovem branca em zumbi. Ainda assim, destaca-se que atores negros foram usados no filme.

No entanto, houve um despertar para as produções de terror como o crítico Russel afirma que: “O sucesso do filme de *Drácula* (1931) produzido pela universal, e a popularidade dos filmes de terror nos cinemas norte-americanos incentivaram uma nova geração de produtores de cinema a se arriscar na tendência do horror com seus próprios temores.” (RUSSELL, 2010, p.39). No entanto, apesar de ter estado no início das produções cinematográficas de monstros clássicos da época, o lançamento, e sucesso, de filmes de forte herança literária como *Drácula* (1931) e *Frankenstein* (1931) acabaram eclipsando o zumbi no Cinema. Para Russell (2010 p.18), em seu livro intitulado *Zumbis: O livro dos mortos*, devido a esse status de “monstro rebaixado”, não é nenhuma surpresa que os filmes sobre zumbis, e conseqüentemente os estudos sobre a personagem, permaneçam culturalmente à margem, sendo preferidos no cinema por monstros ligados a tradição europeia como vampiros e lobisomens e duplos.

2.2 O morto-vivo renasce

O zumbi teria de esperar mais três décadas para ressurgir nas telas com destaque no *Night of the living Dead* (1968), do diretor norte-americano George A. Romero. Nesta produção, intitulada no Brasil como *A noite dos mortos-vivos*, o zumbi moderno cativa os adoradores de filmes de terror e rompe com suas raízes haitianas. Como atesta Russell: “O imperialismo, a tensão racial e o medo da lavagem cerebral tiveram cada um sua parte na evolução e na popularidade do zumbi.” (RUSSELL, 2010, p.261). O zumbi é o fruto podre do medo e da sociedade capitalista. Destaca-se, porém, que apesar dessa nova, abordagem cultural do zumbi ela nos traz de volta a semelhança com os mortos-vivos do passado como o Ghûl: “Literalmente, o termo quer dizer demônio, e os ghûls das histórias árabes não são exatamente cadáveres reanimados, mas as criaturas que se alimentam da carne dos vivos e dos mortos e podem assumir a identidade dos que devoraram...” (VERSIGNASSI, 2013 p. 16). O relato sobre Ghûls mais conhecido e também mais antigo vem dos contos árabes. *As mil e uma noites* ainda compiladas no

século IX. A criatura tem como território lugares desolados, como cemitérios e desertos.

Apesar de esta ser uma criatura de origem oriental o Ghûl tem aparição no Ocidente pelo livro *Vathek* (1786) de William Beckford, um romance gótico. Com base nas semelhanças da ferocidade do Ghûl, de sua aparência disforme e principalmente por se alimentar de carne humana. Sendo este último critério o que distânciava o zumbi de Romero e o Ghûl de todas as outras criaturas consideradas mortas-vivas, as inovações introduzidas por George Romero alinhadas com o *zeitgeist* finissecular despertaram o fascínio pela criatura junto ao público. *Zombie walks*, eventos em que as pessoas se fantasiam como zumbis e desfilam pelas ruas das grandes cidades, são organizadas com bastante frequência e pesquisadores realizam pesquisas de cunho comercial para descreverem, a luz da ciência, o funcionamento do corpo de um zumbi, como é o caso do *The Zombie Autopsies*, do psiquiatra norte-americano Steven Schlozman. Diferenciando-se de seus pares monstruosos vinculados ao demoníaco, como o vampiro e o lobisomem, apenas para citar dois exemplos, o zumbi moderno encontra na ciência a razão ficcional de sua existência. Este interesse científico se justifica pela existência de doenças e epidemias que trazem respaldo a possibilidade de criação deste ser. É neste sentido que Cohen afirma que:

Não importa quantas vezes o Rei Artur tenha matado o ogro do Monte Saint Michel, o monstro reaparecerá em outra crônica heróica, legando a Idade Média uma abundância de morte d'Arthurs. Não importa quantas vezes a sitiada Ripley, de Sigourney Weaver, destrua completamente o alienígena ambíguo que a persegue: sua monstruosa progênie retorna, pronta para perseguir outra vez, maior-do-que-nunca, no filme seguinte da série. (COHEN, 2000, p.27)

Mesmo que o morto-vivo medieval tenha perdido seu espaço ao longo do tempo mais tarde ele ganha uma nova roupagem, mas o seu rastro ainda pode ser encontrado e seguido até o seu passado obscuro. O monstro sempre renasce, seja em um enredo de ficção científica, gótico ou realismo mágico. O caráter repugnante do morto-vivo caminha entre o imaginário. No entanto, em seu novo perfil e com a alcunha de zumbi uma de suas principais características é a perda da consciência, mas os efeitos que ocorrem no zumbi são extraídos de várias doenças ou comportamento de alguns micro-organismos. Segundo Vasconcelos,

A história começa quando formigas se alimentam de fezes bovinas contaminadas por ovos do verme *Dicrocoelium dentriticum*. Suas larvas infectam o cérebro das formigas, que passam a ser controladas por eles. À noite, no lugar de volta para o formigueiro, a formiga permanece no pasto para ser comida pelo gado, e assim, recomeçar o

ciclo do parasita – que se desenvolve no intestino das vacas. (VASCONCELOS, 2013, p.33)

Esse fator é representado por animais, mas para os autores ou produtores esse ciclo poderia acontecer em humanos, visto que o parasita necessita apenas de um hospedeiro, a partir desse ponto é que se origina uma epidemia zumbi. A perda da consciência é apenas uma das características, mas por este elemento acontecer, mesmo que restrito a animais, é capaz de despertar o questionamento de que o mesmo possa ocorrer em humanos. Casos semelhantes ao que ocorrem com a formigas, também podem acontecer com a vespa *Glyptapanteles*, o crustáceo marinho *Sacculina* e a mosca forídea. Além disso, algumas doenças contribuem para o imaginário zumbi, como a doença do cadáver ambulante que é causado por um mal funcionamento cerebral. Vasconcelos afirma que:

A doença é raríssima, mas existe. Pacientes diagnosticados com a Síndrome de Cotard sofrem de um tipo de delírio psicótico que os leva a acreditar que estão mortos, internamente apodrecidos ou em um estado de decomposição. Muitos acham que não precisam mais comer e acabam morrendo de inanição. (VASCONCELOS, 2013, p.31)

É também possível notar a proximidade das ações dos zumbis com a doença da raiva.

[...]A raiva é causada por um vírus do gênero *Lyssavirus* que afeta o sistema nervoso de animais de sangue quente, como nós, causando encefalite – uma inflamação do cérebro. Os pacientes ficam desorientados, com dificuldade de controlar os próprios movimentos, excitados (inclusive sexualmente) e agressivos. Levando às mordidas alucinadas que, no caso de cães e outros bichos, são o principal meio de transmissão do vírus. (VERSIGNASSI, 2012 p.22)

A raiva pode levar a morte depois que os sintomas se manifestam, este mesmo fato é importante, pois pode ter inspirado o escritor norte-americano Richard Matheson para a criação de seu romance *I am Legend* (1954), no qual ressalta a representação da epidemia zumbi como sociedade, histórias que a utilizam representam a transição. Enquanto a sociedade humana exclui os seres de sua própria espécie, os mortos-vivos recrutam independente de raça, cor ou gênero. No entanto, a sociedade zumbi de Romero ou Matheson são de mortos-vivos sem controle de sua vontade, em casos de epidemia ou apocalipse zumbi já instaurados como em *I am Legend*, os humanos são minorias e eles são quem oferecem ameaça aos mortos-vivos que antes posavam como monstruosidades, o homem vive a margem, exatamente nestas histórias é que mostram o processo da desumanização, ou seja, o desaparecimento do Eu que segundo Russell:

O maior terror da ficção científica não é a morte nem a destruição,

mas a desumanização, um estado no qual a vida emocional é suspensa, no qual o indivíduo fica sem senso crítico. O fato de a maioria dos filmes de ficção atingir a ferida mais exposta da sociedade contemporânea: a tensão coletiva em relação à perda da identidade individual, o controle mental subliminar ou a lavagem cerebral científica/política... (RUSSELL, 2010, p.88)

De fato, A mescla de elementos retirados da ciência e transportados para a ficção contribuiu para a evolução da personagem morto-vivo. Como acontece em em *A noite dos mortos vivos*, uma sonda espacial não tripulada retorna a terra trazendo radiação espacial, despercebidos do fato a radiação contamina a terra e como efeito os mortos que estavam enterrados levantam de seus túmulos com apetite de carne humana. O zumbi moderno se consolidaria em outras produções cinematográficas tais como *Dawn of the Dead* (1978); *Resident Evil* (2002);

Os protagonistas se refugiam em um shopping e realizam todos os seus sonhos consumistas enquanto aguardam o fim do problema do lado de fora com os mortos-vivos. Em meio a trama as personagens brincam em fliperamas e vestem roupas caras, sugerindo a ideia do consumismo capitalista enquanto a cidade enfrenta uma crise (ataque zumbi). Em meio ao despertar da nova geração zumbi que segundo Boon (2011) o zumbi passa por três etapas: sendo a primeira como mitologia tribal africana, depois aparece sob a roupagem de práticas religiosas caribenhas e por fim o comedor de carne. Em *Resident Evil* uma empresa que desenvolve armas químicas produz o T-vírus, capaz de trazer os mortos de volta a vida que como consequência infectam suas vítimas através da mordida e arranhões. O apetite por carne humana também é utilizado.

Dentre as razões do interesse não apenas da indústria cultural, mas também da academia pelo zumbi destaca-se a ligação dele com as angústias finisseculares da virada do século XX para o XXI. De acordo com Milanez:

Os fantasmas, que assustam uma sociedade, certamente, enunciam ordens sociais e ideológicas sobre as quais elas se fundam. A possibilidade de circulação e emergência das imagens do horror não é por acaso. O respaldo para o acolhimento histórico de tal vertente encontra-se, acredito, nas necessidades, anseios e temores do sujeito contemporâneo. (MILANEZ, 2011, p.30)

Então, a figura do morto-vivo marca o século XX com o filme de George Romero onde a história tem como personagem principal um herói negro, Ben se refugia em uma casa e tenta se manter vivo contra as investidas dos zumbis, dentro desta mesma casa ele tem de lidar com Harry um dos cinco refugiados que estavam no porão da casa. Por várias vezes eles entram em discussão e Harry sempre insiste em provar

que Ben está errado. Ben se mostra bastante cauteloso e prudente ao longo do filme, mas ao final quando estão para ser salvos ele é confundido com um zumbi e acaba levando um tiro fatal. O ano de lançamento do filme, o final trágico de Ben e sua postura fazem alusão a Martin Luther King, assassinado em 1968.

Em uma era de tensão, alienação, clima de guerra e também de preconceito racial. O zumbi é o monstro mais atrelado a raça humana, não apenas por possuir aparência humana, mas sua capacidade de espalhar o caos. O seu surgimento sempre se dá em um momento de instabilidade. De tal modo, a produção do filme “*Night of the living dead*” corresponde ao difícil momento vivido pelo mundo com a Guerra Fria. Exatamente quando os Estados Unidos e União Soviética dependiam apenas do apertar de um botão devido ao grande poder bélico para exterminar a vida na terra com ataque de bombas atômicas. O que pode sugerir a comparação do apetite do homem pelo poder ao apetite do zumbi pela carne humana devido à agressividade de uma nova guerra, enquanto o zumbi, mais precisamente o seu corpo que serve para mostrar o que vem a ser o monstro uma analogia do que seria uma guerra nuclear, ou seja, um amontoado de corpos.

O ataque zumbi de Romero surge através da entrada de radiação extraterrestre no planeta devido a uma sonda espacial não tripulada que regressava de Vênus, o que desencadeou o despertar dos mortos-vivos, fazendo menção a corrida espacial vivida pelos dois países e também pelo medo das consequências de que isso poderia causar. O nascimento do novo zumbi é marcado, portanto, pela tensão da Guerra Fria: “O Eu era tudo o que restava após a bomba, a perda do Eu se tornou o maior medo. Se o Eu está perdido, tudo o que resta é um abismo de vazio – precisamente o que o zumbi pós-nuclear veio a significar”⁸ (BOON, 2011, p.55). O avanço da ciência e da tecnologia durante esse período apenas reflete a capacidade do homem e sua sede de poder. A constante ameaça de um ataque nuclear foi capaz de mudar o sentido de algumas noções ou preocupações básicas, enquanto a morte parece ser algo individual, o possível ataque nuclear a torna coletiva.

Neste mesmo campo é importante ressaltar que também existem armas biológicas, principalmente com uso de vírus. Este fato que é representado por filmes como *Resident Evil*, *World War Z* entre outros filmes que abordam este contexto. Ainda

⁸ The self was the only thing left after the bomb, the loss of the Self became the greatest fear. If the Self is lost, the only thing left is the abyss of emptiness – precisely what the post nuclear zombie came to be.

sob a perspectiva nuclear, os zumbis de Romero andam em hordas assim seriam as vítimas da bomba atômica. No século XXI o zumbi ganha espaço em filmes como a franquia *Resident Evil* (2002 -2012) que não se limitou a filmes e hoje possui livros e jogos bem como a série de TV *The Walking Dead* (2011), derivada da série em quadrinhos de mesmo nome em 2004, além de outros livros e filmes que o retratam como ameaça principal. Com a virada deste novo século alguns fatores também evoluíram como a questão da morte.

Além de ameaças nucleares ou biológicas, a virada do século foi marcada em seu primeiro ano pelo atentado terrorista às torres gêmeas que foi televisionado e propagado em tempo real para todo o mundo e o público presenciou a morte e o quanto a vida é frágil. Após o ataque, as edificações caíram e tudo que restou foi um amontoado de corpos e entulho. Se o país considerado como a maior potência mundial foi atacado em seu coração, ninguém mais estaria seguro. Agora, a ameaça nuclear abre espaço ao seu sucessor, o Terrorismo. Este ato que leva a mortes milhares de pessoas em minutos, pode ser comparado a uma epidemia zumbi, ou seja, ataques repentinos levando a extinção da vida humana. Com o avanço da tecnologia as notícias e principalmente as más notícias circulam mais rápido em menos tempo, talvez isso mostre a razão de desastres, catástrofes ou o terrorismo não serem apenas casos isolados. Isso induz todas as civilizações a dividirem os momentos em que inclui morte em massa, pânico e medo.

Com base nesses detalhes e cenários de destruição em meio a pilha de corpos espalhados este século tem muito a oferecer aos filmes de zumbi, mesmo que este não possua uma linhagem como a dos monstros clássicos, principalmente em oposição ao vampiro. A todo o momento novos ataques terroristas podem surgir e ser acompanhados em detalhes, mas essas notícias são recebidas com o olhar de medo e tristeza, pois a única má notícia digna de comemoração por parte dos fãs do horror seria o apocalipse zumbi. O que não seria uma novidade, pois Max Brooks já preparou os admiradores de mortos-vivos com seu livro *Guia de Sobrevivência Zumbi* (2003) para o combate apocalíptico assim como também prevê uma instabilidade na ordem social:

Quando os mortos-vivos triunfam, o mundo se degenera em caos. Todas as ordens sociais evaporam. Aqueles no poder, com suas famílias e sócios, entocados em bunkers e áreas seguras no país. Seguros nesses abrigos, originalmente construídos para Guerra Fria, eles sobrevivem. Talvez eles continuem a fachada de um Governo estruturado. Talvez a tecnologia está disponível para comunicar com outras agências ou até mesmo outros líderes mundiais protegidos. Em

todo caso, eles não são nada mais do que um governo em exílio. (BROOKS, 2006, 155).⁹

É este cenário de sobrevivência e desumanização que traz algumas questões morais à tona, mas o instinto primal prevalece. Se um apocalipse zumbi realmente acontecesse alguns conceitos ou padrões seriam deixados de lado enquanto a maioria dos braços ou força da lei também estariam buscando pela própria e também segurança (sobrevivência) da família. O ponto secundário do apocalipse seria a desordem, ou seja, toda e qualquer lei está suspensa. Qualquer crime ou infração pode ser cometido livre de consequências. Até mesmo os sobreviventes se matarem, como é visto frequentemente em *The Walking Dead* (2011). Quando as personagens de histórias de mortos-vivos encontram um local seguro, seja um bunker ou até mesmo uma casa, o zumbi deixa de ser a ameaça principal. Pois, a dúvida permanece sobre o caráter dos outros sobreviventes que são encontrados ao longo da jornada. Já que os mortos não conseguem elaborar um plano de ataque contra os vivos e questões morais deixaram de ser importantes.

É nessa perspectiva que podemos notar alguns desses atos em prática como no filme *Zombieland* (2009), onde a personagem Tallahassee interpretado por Woody Harrelson desfruta de várias dessas oportunidades, como quebrar uma loja inteira, roubar carros, inclusive carros de luxo ou se apropriar de uma mansão. Não apenas em *Zombieland* como em outros filmes e livros as personagens parecem se desconstrair ou desfrutar de algo considerado por eles como inalcançável antes do apocalipse. Pois, seria possível usar roupas da moda, ter carros esportivos entre outros artigos de luxo. Estas são ideias que cercam até mesmo aqueles leitores que não se consideram fãs dos mortos-vivos. Aos admiradores fervorosos já planejam qual rumo seguir, qual arma seria melhor para eliminar um zumbi e o que fazer durante a epidemia. De acordo com Russell:

O amor pelo apocalipse é algo compartilhado por todo fã de filmes de zumbi. Isso acontece porque – independentemente de eles reprisarem o cenário clássico de Romero dos mortos-vivos tomando conta do mundo – filmes de zumbi sempre tratam do Fim. Cheio de imagens literais de morte, o gênero nos provoca com uma visão do ponto final permanente que aguarda a todos nós, quando o corpo entrar em colapso e a mente se desligar. É a qualidade mais duradoura do

⁹ When the living dead triumph, the world degenerates into utter chaos. All social order evaporates. Those in power, along with their families and associates, hole up in bunkers and secure areas around the country. Secure in these shelters, originally built for the Cold War, they survive. Perhaps they continue the façade of a government command structure. Perhaps the technology is available to communicate with other agencies or even other protected world leaders. For all practical purposes, however, they are nothing more than a government-in-exile.

gênero. (RUSSELL, 2010, p. 261)

Sendo assim, são essas questões que podem impulsionar a proliferação das obras que tematizam mortos-vivos, tendo em vista que pontos morais e sociais seriam burlados ou repensados, além de confrontarem os zumbis. Este ponto merece destaque, pois também trata do fim do mundo, a humanidade desde a era Medieval sempre possuiu interesse no fim do mundo e o zumbi toca justamente nesta questão. O que o torna ainda mais atraente e duradouro, provocando a curiosidade e elencando ideias do apocalipse. Enquanto os fãs esperam pelo apocalipse zumbi, o morto-vivo já infecta o espaço literário como pode ser visto com o clássico livro *Pride and Prejudice* (1813), de Jane Austen que recebeu uma adaptação para *Pride and Prejudice and Zombies* (2009), de Seth Grahame-Smith que tem uma visão cômica incluindo os mortos.

Talvez o zumbi seja real, mas não aquele corpo podre que exala odor incomparável que habita os livros. Os vivos podem representá-lo muito bem em suas ações, quando no passado a bomba atômica matou uma nação e hoje com tantos recursos tecnológicos que tomam a atenção somados ao popular dizer que o tempo é curto, reduzem o Eu. O consumismo pode representar a fome do zumbi por carne humana com cada objeto ou roupa comprada apenas pela súbita vontade associada a famosa marca anunciada por um modelo e não pela real necessidade. O sistema capitalista afeta a vida e a morte, os vivos estão ocupados satisfazendo suas necessidades de compras ou atingindo metas no trabalho enquanto a sensibilidade com a morte representa total desperdício de tempo, dinheiro e emocional. Sob tal perspectiva filmes ou livros que possuem epidemia zumbi como tema elucidam o consumismo humano através dos zumbis. Como pode ser mostrado em uma entrevista como George Romero.

De entrevista, em entrevista Romero expressa que foi especialmente interessado na representação de Matheson de uma civilização substituindo a outra, e talvez isso seja o mais significativo e débito ideológico que Romero canaliza em seus filmes, “uma nova sociedade que chega e devora a velha” A versão apocalíptica de “Quanto mais as coisas mudam, mais permanecem as mesmas.” (CHRISTIE, 2011 p.67)

Ao acompanhar a trajetória do zumbi até presente data é possível notar que em vários momentos e circunstâncias de períodos distintos o morto-vivo ou o zumbi possui um função ou uma representação em destaque. Utilizado em filmes ou livros de terror de um passado gótico ou até mesmo de ficção científica o seu hibridismo tanto de seu

estado de vida e morte quanto ao gênero literário em que ele pode ser encontrado tem a função para este século de representar a fragilidade do mundo. Tensões políticas, familiares e sociais. O zumbi pode aparentar o horror em suas características físicas, mas o destaque está no que ele busca representar naquele momento de determinado enredo, como, por exemplo, em histórias em que o autor proporciona ao zumbi a habilidade de falar e pensar, aonde ele tem a oportunidade de criticar sua família, sua vida passada como ser humano e ideologias. Exatamente nesses casos em que se pode perceber que os humanos perdem o Eu, a sua identidade em vida. Enquanto o zumbi que deveria representar o vazio, a morte o horror ou a aniquilação é capaz de mostrar os anseios e as emoções que foram silenciadas em vida tanto por ele quanto por outros personagens. O despertar do morto pode não mais parecer fato sobrenatural ou insólito, as personagens não temem sua aparência, mas sim suas palavras.

3. ENTRE A VIDA, A MORTE E OS GÊNEROS: ANÁLISE DAS OBRAS

As histórias a seguir contemplam os mortos, o seu forte odor pode ser sentido por cada personagem assim como os resultados de suas ações que em comum trazem desconforto e pânico aos vivos. A vida abandonou esses corpos e tudo que resta é o vazio, e a perda do eu se transforma em um abismo profundo. Sem nada a perder ou a ganhar esses seres que caminham paralelamente entre a vida e a morte possuem algo a dizer, a demonstrar aos vivos. O que trazem eles de volta à vida ou a esse estado fronteiro é um mistério, assim como sua partida. Algo que não pode ser compreendido por mentes sãs, céticas e às vezes supersticiosas, apenas a dúvida se aquilo é real. O morto-vivo ou zumbi possui papel de destaque, por ser justamente o fator ou personagem que causa desestruturação nos contos. Não somente o seu constante e insuportável estado de putrefação incomoda os olhos bem como os outros sentidos, suas palavras também ferem os ouvidos com a mais profunda verdade. O retorno dos mortos traz com eles alguma verdade, talvez uma lição que deveria ter sido aprendida ou uma correção. As inúteis tentativas das personagens em desacreditar na imagem horrenda perante seus olhos apenas aumentam o incansável esforço do zumbi em trazer respostas tanto para as personagens quanto para os leitores destes contos ou obras similares.

O zumbi não representa apenas o fim do mundo ou a extinção da raça humana, talvez os autores tenham encontrado uma forma de se comunicarem com seus leitores por meio do morto, um ser livre de quaisquer amarras mundanas ou suspeita de alguma posição social ou hierarquia. Portador de alguma mensagem ou sugestão, ou seja, um

meio desestabilizador. Esse emissário vem provocar algum sentindo, talvez nos faça sentir estranho como as obras *Slipstream*.

3.1 *A Case of the Stubborns*

A primeira obra analisada - "*A case of the stubborns*" (1984), do autor norte-americano Robert Bloch - é ambientada no campo, onde residem os humildes Tollivers. No início do conto somos informados que esta família acabou de perder o avô Tolliver, o membro mais velho da família, cujo cadáver se encontra no andar superior da casa aguardando o sepultamento. Enquanto seus familiares ainda estão em luto o dia amanhece e todos descem para o café da manhã. O silêncio é rompido com o ranger das escadas, mas todos já estavam a mesa. Ao olharem para cima o avô Tolliver é quem descia as escadas e sem nada dizer senta-se a mesa e rompe o silêncio pedindo para lhe passarem o pão. Após isso a esposa de Jody, filho do velho Tolliver, recebe a missão de dar fim ao problema, eles precisam se livrar do morto-vivo que está em sua casa e que a todo o momento faz uma nova refeição enquanto a decomposição o afeta a cada hora. Enquanto todos estão em casa, o avô zumbi assume suas rotinas normalmente sentado em sua cadeira de balanço. Mas, alguns pontos da história merecem atenção, como a chegada do coveiro que iria tirar medidas do corpo para ser depositado no caixão.

O coveiro é recepcionado pelo avô que ao ser informado de sua própria morte reage surpreso. "Caixão? Vovô empinou em sua cadeira como um porco pego em uma cerca de arame farpado." (BLOCH, 1984, p.77).¹⁰ Este é apenas o primeiro ponto em que o avô se choca contra a sua realidade de morto, logo ele também destrata o coveiro negando mais uma vez seu estado. Todos esperavam que com a chegada do coveiro o avô poderia enxergar o seu estado real e cooperar com a situação, mas este ato falho fez com que Jody fosse em busca do doutor Snodgrass com o intuito de diagnosticar e solucionar o problema sentado na cadeira de balanço. No entanto o doutor também não consegue escapar da teimosia e grosseria do morto-vivo "Não é hora para brincadeiras, doutor disse a ele. E se lhe disser que seu coração parou de bater? Se eu lhe disser que seu estetoscópio está quebrado?" (BLOCH, 1984, p. 79)¹¹ O morto-vivo parece brincar com a realidade ou com as evidências que mostram seu estado. A personagem em questão utiliza da ironia: "Que conversa é essa? Vocês querem me levar a um

¹⁰ "Coffin?" Grandpa reared up in his seat like a hog caught in a bobwire fence". Em virtude da falta de publicação da obra de Robert Bloch em Língua Portuguesa todas as citações subsequentes deste conto serão traduzidas pelo autor deste estudo.

¹¹ "Suppose I tell you your heart's stopped beating?" "Suppose I tell you your stethoscope's busted?"

juízo para decidir se estou vivo ou morto?” (BLOCH, 1984, 78).¹² Para o morto é quase um prazer zombar da realidade ou dos meios encontrados para provar seu óbito. A família assustada com o morto sentado a porta não mede esforços para se livrar do problema, este fato chama atenção para como os mortos que perdem sua identidade e o seu espaço que ocupavam em vida. O avô querido agora é visto como problema.

Agora, em mais uma tentativa Jody sai em busca do reverendo, sendo essa sua última solução, visto que o coveiro e o doutor de nada ajudaram com o problema. O reverendo também não escapa da ironia do morto-vivo: “Lembra-se do que o bom livro diz – O bom Senhor dá e o Senhor toma. O avô olha para ele com aquele olhar resmungão. Bem, ele não vai me levar embora” (BLOCH, 1984, p. 82)¹³ Este ponto em destaque mostra a atitude do avô com as três personagens que tentaram leva-lo para o sepulcro, o coveiro utiliza de seu trabalho como forma de representar a morte do avô, doutor Snodgrass utiliza da ciência para explicar e mesmo assim falha e por fim o reverendo como ajuda espiritual que também não apresenta sucesso. Como a família foi em busca do reverendo, o que sugere a crença do cristianismo por parte das personagens, o servo da igreja cristã foi ridicularizado.

O autor utiliza do senso comum, ciência e por último da fé, sendo esta a religião mais predominante onde a questão da morte e do corpo é bastante elaborada e que demonstra procedimentos para os mortos e a promessa de vida eterna. Dentro deste quadro, o avô Toliver é o desconhecido, o inacreditável e o profano. Rejeitado pela família e assim rejeita os conceitos classificatórios da sociedade humana. O morto parece brincar com a realidade, o seu retorno a vida ou quase vida é um mistério e todos os esforços e explicações apresentadas são desmerecidas e descreditadas. O fato insólito choca as personagens, o morto-vivo como agente sobrenatural e mágico da obra simplesmente distorce toda a realidade, restando apenas que as personagens o confrontem com o real. Os atos falhos dos peritos e também de Jody foram cobrados pelo tempo, pois o estágio de decomposição apresenta progresso no decorrer do conto. “Ele está ficando duro como uma tábua, mas não se importa”. (BLOCH, 1984, p.89).¹⁴ Como último recurso Jody se vê sem opções enquanto sua família sofre com o horror de conviver com um morto-vivo dentro de casa. Jody aposta em Conjure Lady para solucionar o problema, a mulher mística que exerce medo sob a população, mas que

¹² “What kind of tal kis that? You aim to hold a jury-trial to decide if I’m alive or dead?”

¹³ “Remember what the Good Book says – the Lord giveth, and the Lord taketh away”.

¹⁴ He’s getting stiff as a board but won’t pay it no heed.

pode dissolver o problema.

A personagem em questão cujo nome sugere seu perfil e quem ela é parece ter um significado. A palavra *Conjure* significa conjurar ou evocar, o que também sugere a prática de feitiços ou magias por parte da mística ou bruxa. No conto o leitor é levado a crer que Conjure Lady é uma representação do mal, uma bruxa. Não há evidências de que ela tenha atacado alguém ou praticado algum mau. Mas, ela reside em uma caverna em meio a floresta distante de tudo e todos. Jody especula sobre o local durante seu trajeto até a morada da mulher mística. “Tudo que eu tinha que fazer era ir até o topo da serra, então mais adiante até embaixo. Bem na parte mais profunda, escura, no ponto mais deserto de todos, estava Spooky Hollow.” (BLOCH, 1984, p.85).¹⁵ Este ponto chama a atenção para o local explorado pela personagem. A floresta sempre foi símbolo de destaque em histórias de terror por ser ambiente fortuito para a habitação de malfeitores e seres sobrenaturais, como aponta Cirlot: “A floresta abriga todos os tipos de perigos e demônios, inimigos e doenças.” (CIRLOT, 2001 p.112). O isolamento de Conjure Lady não é aprofundado no livro, mas de maneira intuitiva, percebe-se que ela se afastou por medo dos habitantes locais ou pelo fato de os habitantes temerem ela em razão de sua aparência ou de sua capacidade. Ela se abriga no meio do nada, um local selvagem, tal qual sua aparência. Como existe a presença do cristianismo no conto, outra hipótese para o isolamento da feiticeira pode ser considerada pela perseguição ou possível caçada a bruxa. Entretanto, Conjure Lady se encontra livre para suas práticas ou até mesmo para emboscadas a viajantes despercebidos do perigo na floresta. Jody, realmente extrapolou o limite ao adentrar a floresta a procura da suposta mulher que era tida pela comunidade do conto como bruxa. Além disso, Jody foi alertado sobre os perigos na floresta, assim como também para a possibilidade de que pudesse ser mal recebido pela pessoa almejada. Este local desolado é estruturado como um ambiente topofóbico que, como define Oziris Borges em *Espaço & Literatura – Uma introdução a topoanálise* (2007) são propícios a perigos mortais ou que podem influenciar negativamente na personagem.

Como destaque o local chamado de Spooky Hollow pode representar o perigo ou medo eminente, *Spooky* significa assustador. O que já sugere o medo das demais personagens do conto, bem como a reação da mãe de Jody ao receber a notícia de que

¹⁵ All's I had to do was top the ridge, then move straight on down. Right smack at the bottom, in the deepest, darkest, lonesome spot of all, was Spooky Hollow.

ele iria até Conjure Lady. “Spooky Hollow? A Mãe ficou pálida que você nem conseguiria ver suas sardas.” (BLOCH, 1984, p.84).¹⁶ Além do espanto por parte das personagens, Jody também teve de adentrar a morada de Conjure Lady que na verdade é mais um símbolo recorrente na literatura, marcado por significados, a caverna. “A caverna pode representar o útero materno, os mitos de origem, o renascimento e a iniciação” (CHEVALIER, 2002, p. 212). Após adentrar a caverna Jody é recepcionado por uma coruja, animal de estimação de Conjure Lady. Logo, Jody está à frente com quem procurava, mas curiosamente a anfitriã já aguarda a chegada do jovem e o conhecia, ela mesma diz conhecer o velho Tolliver e também sua teimosia. Na obra Conjure Lady não oferece ameaça ou usa algum tipo de magia para machucar alguém, ela apenas utiliza de sua sabedoria e talvez sua clarividência para ajudar na situação presente.

Outro fator chama a atenção do jovem Tolliver: “Então ela me olhava, eu vi os olhos dela. Eles eram muito maiores do que a da coruja, duas vezes mais brilhantes.” (BLOCH, 1984, p.86)¹⁷. Conjure Lady é comparada a coruja, o que indica sua aparência de forma animalesca e que também pode ser o motivo que a obriga a viver longe da civilização. Tal descrição traz a mente a figura de Lilith, personagem da mitologia babilônica representada como metade mulher e metade ave na Estátua babilônica em terracota atribuída a Lilith de 1.500-2000a.C. De acordo com Bellei (2000, p.13) a hibridização entre humano e animal é uma concretização do monstruoso, se ele ocupava o imaginário ou a mitologia, na obra, o monstro ganha espaço e este habita a fronteira longe das ameaças e das construções humanas.

Em seguida, Jody é ouvido por Conjure Lady, que decide ajudar a resolver o problema enfrentado pela família Tolliver, mas por um preço. Jody deu a Conjure Lady todas as suas economias, uma espécie de barganha pelo fim do problema. A mulher mística revela que conhece o velho Tolliver e ainda diz que o mesmo sofre de um caso de teimosia (*a case of the stubborn*s). Este ponto chama a atenção para o fato de Conjure Lady estar ligada ao sobrenatural, seja por sua aparência híbrida ou por sua feitiçaria. Enquanto todos os peritos falharam em seus diagnósticos ou tentativas de levar o morto para o caixão a mística consegue com clareza solucionar o problema, de

¹⁶ “Spooky Hollow?” Ma turned so pale you couldn’t even see her freckles...”

¹⁷ Then she stared up at me and I saw her eyes. They was lots bigger than the screech-owl’s, and twice as glarey.

tal modo que vai além da compreensão e da realidade humana. Neste conto, somente o sobrenatural pode dar fim a ele mesmo. Ela deu a Jody um lenço preto e o instruiu em seguida para como se portar perante seu avô. Ao retornar para sua família o zumbi se encontra em um estado de decomposição alarmante: “[...] Essas moscas velhas estão zumbindo tão alto que não consigo ouvir vovô falar.” (BLOCH, 1984, p.84)¹⁸.

Quando a noite cai a família se reúne para o jantar, incluindo o avô Tolliver. O avô começa comer de maneira frenética e também a conversar. Se queixando de todos dizerem que ele está morto, mas o morto-vivo insiste em dizer que precisa de uma prova para acreditar na sua morte e ele será o primeiro a subir as escadas e se deitar para sempre. “Eu não quero causar problemas a ninguém, menos ainda para aqueles do meu próprio sangue e carne. Se eu estivesse realmente morto e soubesse disso – Porque eu seria o primeiro a subir as escadas até o meu quarto e deitar para sempre.” (BLOCH, 1984, p.92). Postos a mesa, todos possuem guardanapos ao lado de seus pratos, porém o do velho Tolliver se destaca pela cor preta em relação aos outros. Nesse momento Jody engana o avô dizendo que o rosto do idoso está sujo. Ao usar o lenço para limpar o rosto o avô percebe que algumas larvas ficam presas no guardanapo. O zumbi se retira da mesa e sobe as escadas voltando para sua cama em seu quarto e lá permanecendo. Jody explica aos demais como o problema foi solucionado com a ajuda de Conjure Lady, o que finaliza os eventos. Durante todo o conto o seu despertar é um mistério, acontece de maneira mágica, mas o morto-vivo é para a família um mal misterioso que se dá o próprio fim visto que as medidas convencionais cabíveis foram inúteis e apenas a ajuda de uma suposta bruxa e sua sabedoria foram de ajuda.

3.2 *Sea Oak*

“*Sea Oak*” é uma pequena e violenta cidade cujo nome também é o mesmo do conto. As personagens em destaque vivem precariamente no subúrbio a mercê de crimes. Min e Jade são mães solteiras adolescentes que assistem televisão durante todo o dia e durante este tempo raramente cuidam de suas crianças. O primo Thomas Krister ganha a vida com shows de *Strip Tease* enquanto a tia Bernie trabalha como caixa para sustentar a família e as despesas da casa. No entanto, uma série de eventos começa a

¹⁸ These flies are buzzing so loud that I can't hear grandpa speaking.

tumultuar o sossego no subúrbio de *Sea Oak* quando Tia Bernie está em casa sozinha e um ladrão decide invadir a casa para tomar todos os pertences, o que culmina na morte de tia Bernie devido ao susto com a presença do ladrão.

Após a morte da tia é que todos percebem que ela tinha muita importância, mas não no sentido sentimental e sim pelo fato de que era ela quem sustentava a casa. Somente com a morte de Bernie, o fato que provoca preocupação nas sobrinhas no sentido de quem se tornaria responsável pelas atividades da casa e principalmente com as crianças. “Mantenha as crianças do lado de fora! Grita Min. Eu não quero que eles vejam algo morto! Cala boca cara! Grita Jade. Não a chame de algo morto!” (SAUNDERS, 1997, p.183)¹⁹ O fato do cadáver estar na casa desperta preocupação, sendo este ainda um tabu para elas em meio a tantos problemas enfrentados. Este é o único momento em que as irmãs revelam algum tipo de crença ou respeito. A questão da morte, como privar as crianças de verem o corpo sem vida da tia, mas ao mesmo tempo não privam as crianças de ouvirem os palavrões e brigas. Outro ponto de destaque é reconhecerem os esforços de Bernie apenas no último momento.

A reflexão humana diante da morte. “Ela nunca teve uma vida. Nunca casou, não tem filhos, trabalho, trabalho e trabalho. Alguma vez ela foi a um cruzeiro? Em toda a sua vida foi ônibus, ônibus e ônibus.” (SAUNDERS, 1997, p.185).²⁰ Este trecho se faz importante pelo fato de tia Bernie ter vivido apenas em função de sua família e não para o seu próprio desfrute. Tia Bernie, não pode desfrutar de sua vida ou se dar ao luxo de fazer o cruzeiro mencionado por sua sobrinha. Como mencionado anteriormente, os desejos em vida que foram suprimidos ou situações mal resolvidas podem provocar o despertar do morto. Sensibilizadas com a morte, as sobrinhas decidem comprar um caixão para a tia. Ao chegar à funerária do senhor Lobton para escolher o caixão para a tia há alguns broches afixados na parede com a seguinte frase: “Por que o meu amado parece um pouco maior?” (SAUNDERS, 1997, p.184).²¹ O autor aponta um senso de humor negro em relação a morte, descrevendo de maneira sarcástica o corpo do morto. Isso traz a questão sobre a relevância da morte. Além disso, o senhor Lobton dono da funerária apresenta algumas características peculiares

¹⁹ Keep the babies out! Shrieks Min. I don't want them seeing something dead! Shut up man! Shrieks Jade. Don't call her something dead!. Em virtude da falta de publicação da obra de Saunders em Língua Portuguesa todas as citações subsequentes deste conto serão traduzidas pelo autor deste estudo.

²⁰ She never had a life. Never married, no kids, work work work. Did she ever go on a cruise? All her life it was buses, buses and buses.

²¹ Why does my loved one appear somewhat larger?

questionadas até pelas próprias personagens.

Lobton parece saudável. Talvez saudável demais. Ele está usando uma camisa de golfe amarela e seus bíceps continuam flexionando involuntariamente. De vez em quando ele toca seus deltoides como se fosse para que eles estão grandes como bolas de softbol. (SAUNDERS, 1997, p.184)²².

[U6] Comentário: Acertar aqui

O senhor Lobton, talvez por trabalhar com a morte e retirar sua renda através da morte dos outros, parece se preocupar com a saúde e seu visual. O que é percebido pelas sobrinhas como o fato dele utilizar uma camisa de golfe, o que sugere a prática do esporte normalmente por pessoas mais abastadas. Em seguida as sobrinhas decidem comprar um caixão mais caro já que tia Bernie não pode desfrutar de luxo em sua vida. “Nós temos que dar a ela um bom caixão, diz Min. Ela nunca teve nada de bom na vida dela”. (SAUNDERS, 1997, p.185)²³. Este trecho mostra que o valor de alguém é lembrado somente após morte, visto que as sobrinhas apresentavam apenas ingratidão pela tia que fez incontáveis esforços para ajudar a família. O caixão talvez seja uma maneira que encontraram de se redimir o que mais tarde não surtiu efeito.

No entanto, o retorno de Bernie como morto-vivo para o conto também é misterioso, se dá de maneira mágica e intuitiva. Mas, talvez possa ser justificado por outros fatores como o desejo de realizar algumas conquistas ou até mesmo a situação mal resolvida de suas sobrinhas. Bernie recebeu todos os procedimentos funerários, caixão, padre, despedida familiar e um sepulcro. Sendo este também, mais um conto onde a religião, propriamente o cristianismo se faz presente na fé das personagens, aqui o conceito religioso é livremente infringido. O despertar de Bernie não se dá pela falta de um ritual funerário ou por algum conceito de fé e sim na hipótese de que ela não viveu sua vida ou pelo fato de ser muito apegada a ela. Enquanto suas sobrinhas ainda vivem o choque da perda da matriarca, o telefone toca com a notícia que traz graves problemas. O túmulo que acabará de receber o corpo de Bernie foi revirado e o corpo da tia desapareceu ficando para trás apenas um sapato azul. As irmãs se deslocam até o cemitério e em choque discutem o que pode ter acontecido. Enquanto um policial tentar explicar a situação.

[...]Uma vez encontramos um amado com, você sabe, um cigarro

²² Lobton looks healthy. Maybe too healthy. He's wearing a yellow golf shirt and his biceps keep involuntarily flexing. Every now and then he touches his delts as if to confirm they're still big as softballs.

²³ We got to get her a good one, says Min. She never had anything nice in her life.

entre os lábios, usando um sombreiro? Essas crianças de hoje eles tem mais ousadia do que tínhamos antes. Eu nunca teria me imaginado desenterrando um corpo quando era adolescente. Você talvez joga uma pedra, claro, você picha algo num túmulo, talvez, você sabe, chutar um bêbado. (SAUNDERS, 1997, p.190)²⁴

O policial tenta explicar, mas acaba relatando outros delitos contra os mortos e seus túmulos trazendo a reflexão o respeito e o cuidado com os mortos. O autor utiliza mais uma vez desta abordagem para criticar a postura da sociedade com os mortos. Não apenas com violações ou pichações nos túmulos, mas com a falta de sensibilidade com os entes mortos em um mundo frenético e capitalista. Mas, ao retornarem a casa alguém ocupava a cadeira de Bernie. Thomas Krister havia recebido o telefonema para ir a casa e ao chegar se depara com suas primas cuidando dos bebês, sentadas ao sofá com a televisão desligada. A zumbi Bernie irrompe o silêncio. “Sente-se, porra.” (SAUNDERS, 1997, p.197)²⁵ Bernie jamais proferiu um palavrão ou deteve autoridade arbitrária no conto. Mas, como o zumbi apresenta posição totalmente contrária da que possuía em vida. A personagem Thomas Krister diz: “Ela nunca xingou em vida” (SAUNDERS, 1997, p.192)²⁶. Naturalmente, a Bernie que se encontra num estado de quase vida e morte não seria a mesma, sua nova roupagem não permite a sua antiga doçura e respeito pela família. Esta mesma situação traz a mente a questão da transformação do monstruoso. Assim como nos filmes de vampiros, quando a personagem infectada com o vampirismo reaparece, ela ganha uma nova roupagem às vezes mais sensual, mas totalmente o oposto da que era em vida.

O terrorismo infligido por Bernie pode ser percebido: “Ela tem terra no cabelo, terra nos dentes, seu cabelo está bagunçado e sua língua quando aparece para lambe os lábios está preta.” (SAUNDERS, 1997, p.193)²⁷ Este ponto chama a atenção para os detalhes empregados ao morto-vivo no decorrer da história, as descrições feitas são bem sensoriais. É possível notar o avanço da decomposição e a cada trecho ela se torna mais forte e ameaçadora.

Enquanto seu retorno do túmulo é um mistério, parece existir alguma intenção

²⁴ [...]Once we found the loved one nearby with, you know, a cigarette between its lips, wearing a sombreiro? Those kids today got a lot more nerve than we ever did. I never dreamed of digging up a dead corpse when I was a teen. You might tip over a stone, sure, you might spray-paint something on a crypt, you might, you know, give a wino a hotfoot.

²⁵ Sit down, damm it.

²⁶ In life she never swore.

²⁷ She’s got dirt in her hair and dirt in her teeth and her hair is a mess and her tongue when it darts out to lick her lips is black.

por trás de tudo isso. Em reunião com a família Bernie sugere a Thomas que ele continue com os shows de *strip tease* para arrecadar fundos e sair do bairro, ao passo que diz as sobrinhas que estas deveriam retomar os estudos e cuidar de seus filhos. Talvez o retorno de Bernie a vida seja pelo desejo de endireitar a família. Em seguida o morto-vivo faz outra revelação:

Porque eu vou arranjar vários amantes. Talvez vocês garotos não saibam, mas eu morri uma virgem de merda. Sem filhos, sem amantes. Nada entrou e nada saiu. Ha há! Seca como um osso. Completamente desperdiçada, essa coisinha que Deus me deu no meio das pernas. Bom eu terei amantes, agora, seus trouxas... (SAUNDERS, 1997, p.193)²⁸.

[U7] Comentário: E aqui

O retorno de Bernie pode estar associado a algum desejo íntimo, não só de cuidar e ver a família bem ou de satisfazer desejos que foram suprimidos em vida. De acordo com Milanez: “[...] o monstro é o sinal da falta de controle de si, entregue a seus desejos e prazeres íntimos, é a marca dos sentidos do excesso, o exagero das sensações e dos sentimentos em um mundo marcado pelo cálculo de si.” (MILANEZ, 2011, p. 81). Do mesmo modo que o avô Tolliver, personagem de “*A case of the subborns*” estava submisso a sua fome insaciável e apegado à vida, Tia Bernie se mostra entregue a todos os desejos mundanos, principalmente aos sexuais. Eles se tornam a personificação de suas vontades e isso, não passa despercebido por aqueles que estão próximos. Sendo até mesmo irreconhecíveis. O avô pela teimosia profunda e Bernie pelos palavrões e ameaças. A todo o momento ela se porta de maneira autoritária e seus sobrinhos são reféns do medo e de suas vontades.

Eu nunca tive nada! Minha vida foi uma merda! Eu nunca voei em um avião. Mas, isso foi aquela vida e agora eu tenho essa. Minha nova vida. Cubram –me, agora! Com o cobertor. Eu preciso do meu descanso de beleza. Digam para alguém que estou aqui, todos vocês morrem. Mais eles também. Para quem quer que digam, eles morrerão. Eu mato eles com meus poderes. Eu posso fazer isso (SAUNDERS, 1997, p.193)²⁹.

[U8] Comentário:

Neste trecho fica em evidência os desejos suprimidos em vida, enquanto sua fase de morto-vivo promete fazer o oposto, viver fora das regras da sociedade ou daquela vida anterior. Como se sua fase zumbi fossem férias de sua vida humana anterior, presa

²⁸ Because I am getting me so many lovers. Maybe you kids don't know this but I died a freaking virgin. No babies, no lovers. Nothing went in, nothing came out. Ha ha! Dry as a bone, completely wasted, this pretty little thing God gave me between my legs. Well I am going to have lovers now, you fucks...

²⁹ I never got nothing! My life was shit! I was never even up in a freaking plane. But that was that life and this is this life. My new life. Cover me up now! With a blanket. I need my beauty rest. Tell anyone I'm here, you all die. Plus they die. Whoever you tell, they die. I kill them with my powers. I can do this.

a compromissos e responsabilidades que ela tanto enfatiza ao se queixar a todos presente na sala sobre o que deixou de desfrutar. Além disso, a maioria de suas falas vem acompanhadas de palavras o que representa o oposto de Bernie em vida. Não há mais preocupações ou julgamentos. Neste conto o morto-vivo possui poderes sobrenaturais, bem como profere ameaças de modo direto. Em relação a “*A Case of the stubborn*” a família não enfrenta somente o incômodo fato de encontrar um zumbi em casa, este morto-vivo em questão é vil. Como prova disso Bernie utiliza de seus poderes para mover objetos pelo ar e fechar portas através da telecinesia.

Após demonstrações de seu poder o morto-vivo deste conto também é capaz de fazer previsões, utiliza de seus poderes para prever um acidente. “Troy será acertado em fogo cruzado no quintal, em setembro, dezoito de setembro. Ele vai cair de seu triciclo com a perna virada abaixo dele e com sangue derramando de sua orelha. É uma profecia, merda.” (SAUNDERS, 1997, p.197)³⁰. A previsão de tia Bernie se torna o ato final, seu corpo está em extrema decomposição. Ela comenta não se sentir bem e logo o resto de seu corpo se desfaz em pedaços na cadeira. Em seus minutos finais ela ainda consegue fazer uma ligeira crítica: “Já esteve em uma cova? É uma porcaria! Você se arrepende de tudo aquilo que não fez. Vocês cadelas vão ter um péssimo momento na cova a menos que vocês tomem o controle, acreditem em mim.” (SAUNDERS, 1997, p.194)³¹. Neste trecho Bernie ressalta a importância dos desejos que ficaram na vida passada e alerta suas sobrinhas para não cometerem o erro, só mesmo após a morte que a Tia consegue dizer o que pensa e o que ficou guardado a tanto tempo ainda em vida. O seu retorno nesta forma híbrida de quase vida e morte não a impede de dizer ou agir da forma em que deseja, os valores como timidez, ou a preocupação com o próximo não possui validade para um morto. Por fim, Thomas deposita o que resta de sua tia em um saco preto e enterra em algum lugar fazendo uma oração. As ameaças de Bernie surtem efeito e contribuem para o desenvolvimento da família, mesmo que tenha causado pânico e tormenta aos familiares, ao final a família deixa o bairro violento e retomam os estudos.

Os contos norte-americanos aqui evidenciam que o zumbi é a personagem que

³⁰ Troy’s goona get caught in a crossfire in the courtyard. In September. September eighteenth. He’s gonna get thrown off his little trike. With on leg twisted under him and blood pouring out of his ear. It’s a freaking prophecy.

³¹ You ever been in a grave? It sucks so bad! You regret all the things you never did. You little bitches are gonna have a very bad time in the grave unless you get on the stick, believe me!

provoca desequilíbrio não somente no convívio como também questiona as demais personagens sobre o real e o sobrenatural, o morto-vivo é a personagem ou o elemento que causa desordem. Vários elementos podem ser atribuídos e notados com a sua presença, o fator que causa o despertar do morto é um mistério ou não é mencionado talvez por vontade própria do autor, por não se fazer necessário ou por vincular a algum gênero como, no Realismo mágico em que fatores considerados sobrenaturais ocorrem com plena liberdade. Dentro deste mesmo quadro, o romance *Incidente em Antares* (1970) do escritor brasileiro Érico Veríssimo tem muito a compartilhar ao ser comparado aos contos norte-americanos aqui analisados, como a vinculação do romance ao modo fantástico a partir da personagem do zumbi e os pontos de contato entre o *Slipstream* e o Realismo Mágico.

3.3 *Incidente em Antares*

No prefácio elaborado pela professora Maria da Glória Bordini, Érico Veríssimo teve sua ideia após ler um jornal em que relatava a greve dos operários nos Estados Unidos e o que pode ter chamado sua atenção seja o fato de que os coveiros também aderiram ao movimento “E se esses mortos resolvessem erguer-se e fazer greve contra os vivos?”. A ideia lhe pareceu interessante...” (VERISSIMO, 2006, p.7) O que indica a ideia do autor sobre o enredo de sua obra. O seu conteúdo que retrata a atmosfera política do Brasil durante a Ditadura Militar bem como a suspeita nota do autor sobre nomes e lugares e sua relação com a realidade. As ações e comportamentos das personagens na obra perante os acontecimentos políticos no Brasil são notáveis e marcantes. O que insere o tom de realidade para obra em sua primeira parte, o autor se utiliza de suas personagens para narrar os acontecimentos. O que para Joaquín Rodríguez Suro é “[...]Veríssimo faz análises históricas que lhe permitem encontrar a realidade essencial dentro do fluxo das ações humanas” (SURO, 1985, p.24) As personagens na obra retratam a vida dos brasileiros em diferentes posições sócias, como a personagem Tibério Vacariano que além de coronel é um forte admirador de Getúlio Vargas e possui bastante influência na pequena cidade de Antares, microcosmo do Brasil da época. Este artifício utilizado pelo autor deixa transparecer o tom de realidade na obra até o momento em que os mortos-vivos são inseridos ao cotidiano da pacata população de Antares.

O surgimento de Antares é curioso, pois antes o lugar era uma comunidade conhecida como “Povinho da caveira”, o que parece remeter os acontecimentos futuros envolvendo os cadáveres em um lugar marcado por superstições, como a lenda do aventureiro Blau Nunes, que procurava pelo tesouro perdido na região. Chama a atenção também o fato que a região do Povinho da caveira está situada na fronteira, entre Brasil e Argentina. As personagens comentam que o lugar não está nem situado no mapa. Chama a atenção aqui o fato da fronteira enquanto um dos elementos constituintes do modo fantástico nos termos colocados por Ceserani (2006, p.73) que comumente vemos em contos fantásticos momentos de ruptura com o cotidiano migrando para o sonho, pesadelo e até mesmo loucura e também procura por áreas marginais como ocorre na obra. Com o tempo a comunidade cresce e passa a se chamar Antares. “Antares... Bonito nome. Para mim quer dizer ‘lugar onde existem muitas antas’, bem como nestas terras perto do rio”. (VERÍSSIMO, 2006, p. 21). A cidade recebe o nome de Antares em função da constelação, mas para o ignorante fazendeiro Francisco Vacariano proprietário de boa parte da futura cidade acredita ser em função dos animais.

Entretanto a história deixa evidente a disputa de ego, poder e influência entre as duas famílias mais importantes do enredo. As famílias Vacariano e Campolargo que se enfrentaram tendo ambas perdas fatais, onde são marcadas várias cenas de crueldade e tortura nos diversos embates. Naturalmente as famílias tinham visões políticas opostas e visavam trazer supostas melhorias a Antares. No entanto, este ponto chama a atenção para a maneira de como o autor crítica a questão de como a política poderia arruinar vidas através das famílias, como os confrontos fatais por imporem ideais políticos diferentes. O atrito entre as famílias elucidam a época do coronelismo no Brasil. Várias intervenções são feitas pelas personagens no intuito de se beneficiarem com alguma verba política, favores políticos e até mesmo intervir em decisões tomadas pela prefeitura. Também é possível perceber que as famílias tidas como tradicionais, pelo fato de serem ricas possuem a necessidade de se reafirmar sobre os demais cidadãos de Antares. Outro fato peculiar é a liberdade do coronel Tibério em andar armado e em qualquer ímpeto saca sua arma para sua voz falar mais alto.

O comportamento da personagem evidencia o passado do país. Enquanto os coronéis andam armados pela cidade de Antares a polícia nada fez para impedir os vários ataques que aconteceram durante anos e também os que foram promovidos pelas

gerações futuras de ambas famílias. O grau de violência e retaliação é descrito minuciosamente e se compara aos crimes de tortura durante o período ditatorial no Brasil. Ao decorrer dos assassinatos, restam apenas os primogênitos de cada família, ambos trazendo marcas da guerra criada por eles mesmos, resquício da intolerância e de como a ditadura afetaria a vida dos brasileiros eternamente. “Ambos haviam jurado em silêncio, junto aos cadáveres paternos, continuar aquela luta de família até os fins dos tempos” (VERÍSSIMO, 2006, p.28). Os primogênitos carregavam consigo as dores fantasmas, Antão Vacariano havia perdido uma mão e Benjamim Campolargo perdeu seu olho. O autor reforça bastante a questão das disputas entre as famílias, bem como as personagens rivais alimentam supostas teorias de que uma família apoiava o comunismo ou tramavam alguma conspiração política. Este artifício sugere como a ditadura tratava seus opositores, fazendo suposições e criando teorias de ameaça a nação. Outro ponto curioso é que como as famílias com melhores aquisições e posições sociais são, na verdade rivais dificulta o crescimento da família. Sendo assim, para manter o clã intacto eles se casavam entre si, primos e primas o que sugere a presença da Endogamia. No intuito de manter a linhagem, o que talvez reforçava a necessidade de os maridos saírem para prostíbulos e as jogatinas noturnas, como é feito por Tibério Vacariano.

Entretanto, ao decorrer do progresso de Antares e também da vida da população alguns eventos políticos podem ser acompanhados mais de perto, principalmente no que diz respeito a Getúlio Vargas, desde sua ascensão a queda.

Em matéria de dinheiro o Getúlio é um homem honesto. Mas finge que não vê certas safadezas que se fazem a seu redor. A sua técnica é a de corromper para governar. E nunca se roubou tanto, nunca se fez tanta negociata à sombra do Getúlio e em nome dele como neste seu atual quadriênio. (VERÍSSIMO, 2006, p.87)

Este ponto chama a atenção para as críticas que são tecidas ao longo da obra no que diz respeito ao cenário político, além do autor manifestar sua opinião por meio das personagens alguns apelidos são dados a Getúlio, não tão ofensivo, mas que denota certa ironia a sua imagem.

Por várias vezes os apelidos, “baixinho” e “pequeno homem” são utilizados e ditos pelas personagens que apresentam maior interesse e manifestação política como as famílias Campolargo e Vacariano. Outro ponto interessante são as previsões políticas: “Te lembras da mensagem que o Getúlio apresentou ao Congresso, em março passado? Foi dum nacionalismo tão exagerado, que assustou meio mundo. Com esse seu

antiamericanismo, ele vai acabar levando o Brasil pro lado de Moscou...” (VERÍSSIMO, 2006, p.86). Este ponto chama a atenção para a abordagem política que o livro traz, partidos políticos, ideologias e questionamentos dos fatos já ocorridos e quais caminho o país pode tomar. O comentário de divisões entre Capitalismo e Comunismo o que reflete ao período da Guerra Fria em que as tensões entre Estados Unidos e União Soviética estavam no auge e o resto do mundo deveria escolher qual lado apoiar, o que também reforça alguns eventos históricos do Brasil sobre sua posição política e qual bandeira defender. Além das discussões políticas é possível também ver alguns comentários sobre os direitos da classe operária como reivindicações.

Os dois, mancomunados, continuarão manobrando os sindicatos, encorajando as greves, fazendo passar mais e mais leis favoráveis aos seus eleitores e pelegos, aumentando o salário mínimo, em suma, estrangulando cada vez mais as classes produtoras. Vamos acabar no socialismo! (VERÍSSIMO, 2006, p.107)

O comentário refere-se a Getúlio e Jango, criticados por Tibério Vacariano que em questão representa o lado dos produtores ou empresários a quem afetaria muito pagar um reajuste salarial aos funcionários. Tibério Vacariano é uma personagem de destaque, pois apesar de a obra avançar dentro do tempo a personagem ainda possui comportamento e decisões exageradas, o que reflete muito do passado de sua família. A personagem demonstra pouca paciência e seu revólver é a lei, sendo também utilizado para reafirmar sua vontade sobre os demais. Apresenta-se como um homem justo e honrado, mas possui uma vida obscura.

O autor utiliza Tibério para manifestar todo o preconceito, autoritarismo, egoísmo. Bem como ideias de ódio e violência. “Se um dia por desgraça eu precisar duma transfusão, não quero que me metam nas veias sangue de negro, nem de judeu ou de comunista.” (VERÍSSIMO, 2006, p.116). Em vários momentos da obra é possível ver a personagem se manifestando com palavras de ódio, ou em benefício próprio mesmo que afete várias outras pessoas e todos a sua volta que não concordam com sua visão política são comunistas. “- Que vergonha! Temos no Brasil uma eminência Negra!” (VERÍSSIMO, 2006, p.87). Tibério também questiona com seu ódio racial quando percebe que Gregório Fortunato permaneceria em uma posição de destaque, o que para ele é uma afronta um negro assumir alguma posição.

No entanto, em alguns momentos Tibério Vacariano faz lembrar os aristocratas da antiga era vitoriana por seu comportamento e vida dupla. Em alguns momentos a cena favorece a comparação pela descrição dos detalhes.

“O bordel da Venusta ficava numa ruela pouco iluminada e tinha nos fundos do seu pequeno quintal um portão que dava para um terreno baldio – espécie de entrada secreta ou pelo menos discreta, geralmente usada pelos senhores respeitáveis da cidade que queriam entrar naquela casa de rendez-vous sem serem vistos.” (VERÍSSIMO, 2006, p.79)

Este ponto em destaque prova o fato de não só Tibério Vacariano ser um frequentador assíduo, mas outros senhores da cidade de Antares também utilizavam a rua estreita e a porta dos fundos para satisfazerem seus desejos sem que ninguém soubesse. Tibério é um homem casado e com vários filhos, mas sua vida dupla também não passou despercebida por Lucas Faia, o redator do Jornal, que também conta fatos corruptos de Tibério: “Lucas pensou nas grandes, incontáveis patifarias que o homem que tinha na sua frente havia praticado na vida – a famosa “fábrica de seda”, as operações de câmbio negro, o contrabando de pneumáticos de automóvel nos últimos anos da Grande Guerra...” (VERÍSSIMO, 2006, p.111). Este ponto chama a atenção para a quantidade de elementos atribuídos ao personagem de Tibério em meio aos elementos do Realismo Mágico, o emprego de fatos históricos verídicos contribuem para o compromisso com o real o que torna ainda mais insólito o fato de mortos-vivos retornarem a vida e para suas respectivas famílias.

Outro fator que ainda sugere uma crítica ao período ditatorial é a censura. Érico Veríssimo utiliza do rádio e do jornal como principais veículos de informação em Antares. O Jornal, intitulado de *A Verdade*, é dirigido por Lucas Faia que narra todos os presentes fatos da obra, dando foco aos momentos de transições na obra e também do avanço político como a queda de Getúlio Vargas e outros eventos que acontecem nas capitais. O jornal em Antares possui bastante liberdade de escrita para publicar suas edições, mas o autor do livro utiliza da personagem Lucas Faia, o redator do jornal para expor pensamentos críticos sobre os fatos ocorridos dentro da obra bem como alguma crítica política que às vezes ataca os olhares do prefeito de Antares, o Juiz e também de Tibério Vacariano, que por algumas vezes fazem pressão sobre Lucas para que ele não publique algum material que venha a prejudicar a nobreza de Antares.

O momento do Incidente, assim como é tratado na obra e também pelas personagens que não conseguem descrever o acontecimento que se aproxima. No entanto, o autor utiliza de um artifício para alertar seu leitor sobre o que se aguarda nas próximas páginas:

Que tipo de cidade era Antares e que espécie de gente a habitava e governava ao tempo em que ocorreu o macabro incidente que

em breve se vai narrar? Os estudiosos talvez encontrem respostas satisfatórias a essas perguntas na obra intitulada *Anatomia duma cidade gaúcha de fronteira*. Da autoria dum grupo de professores e alunos do Centro de Pesquisas Sociais, da Universidade do Rio Grande do Sul (URGS), publicada em forma de livro em 1964 mas baseada, toda ela, em dados colhidos entre a segunda semana de fevereiro e meados de março de 1962. É que, embora a comunidade estudada apareça na monografia sob o nome imaginário de Ribeira, trata-se na realidade de Antares. (VERÍSSIMO, 2006, p.137)

O autor utiliza da chegada de estudantes universitários para uma pesquisa a ser realizada na cidade de Antares, a fim de saber como vivem os Antarenses e de que tipo de cidadãos eles encontram na pequena e pacata cidade. Este ponto ressalta para como o autor anuncia a chegada dos universitários à cidade. Não à toa, a chegada de forasteiros e que também são estudiosos se fazem presente para ajudar a entender ou explicar a presença de mortos-vivos estarem caminhando pela cidade. A chegada dos estudantes acompanhados do professor não parece mera coincidência. Com a presença dos jovens estudantes e de perfil investigador, eles presenciam o fato insólito e até demonstram interação a favor dos mortos-vivos. Aplaudindo e assoviando para os comentários que são revelados na obra.

O título da pesquisa do professor Terra sobre a vida de Antares sugere algo trivial, como sendo uma cidade qualquer à beira da fronteira. A questão de a cidade estar situada na fronteira e sendo tratada como banal e até mesmo fora do mapa como é dito em alguns momentos da obra reforça o fato de que os cidadãos estão sozinhos, bem como o lugar fronteiro se torna propício a certos “incidentes” ou lendas que só podem ser interpretadas pelos residentes locais. Antares, possui difícil acesso e ao mesmo tempo não possui registro cartográfico, sendo quase oculta e conhecida apenas por parte daqueles que vivem na região. O local, situado na fronteira que divide limites com a Argentina, separados por um rio. O ambiente favorece para o surgimento do fantástico.

De acordo com Cohen, afirma que, “O monstro nasce nessas encruzilhadas metafóricas, como a corporificação de um certo momento cultural— de uma época, de um sentimento e de um lugar. O corpo do monstro incorpora — de modo bastante literal — medo, desejo, ansiedade e fantasia...” (COHEN, 2000, p.27). Antares, além de simbólico abriga os mortos-vivos onde cada um deles possui uma representação. Mas, o que retrata o cenário político e assim como é uma peça fundamental para um dos mistérios trabalhados no livro é João Paz, torturado até a morte, mas tudo foi ocultado pelo delegado local. A personagem atuava também no campo político como

manifestante e opositor as propostas descabidas do governo. O seu sobrenome Paz faz menção também a sua postura e característica como militante. A sua morte foi uma injustiça e o fato trágico elucida também os crimes cometidos durante a ditadura, como o assassinato e desaparecimento dos corpos daqueles que foram prisioneiros políticos.

Em seguida, o tratamento de descaso ou de insignificância a cidade de Antares vem a contribuir, a enaltecer o fato conseguinte, o retorno dos mortos. O que também garante o descrédito por forasteiros, como os alunos, ou por qualquer um que não viva em Antares. Pois, o fato de mortos retornarem a vida ou a caminharem é surreal, o que autor fez de maneira proposital com o intuito de causar mais surpresa aos personagens e ao leitor, a hesitação.

O ano de publicação da pesquisa também chama a atenção, um ano após o incidente que ocorre em treze de dezembro de 1963. No entanto, o incidente não é citado na pesquisa. O que também pode explicar o fato de a pesquisa ter um nome comum e também o nome da cidade de Antares ser substituído por Ribeirinha o que garante o sigilo sobre o fato ocorrido na cidade. Mas, os cidadãos Antarenses puderam ver, sentir e fugir dos mortos-vivos.

Poucos dias antes do Incidente, os operários declaram greve geral em Antares, incluindo os coveiros. Choca a todos e ela precisa ser sepultada:

Às dez da manhã do dia seguinte a cidade inteira já sabia que, desde o nascer do sol, o cemitério local estava interditado pelos grevistas, os quais, formando uma barreira humana – uns trezentos e cinquenta ou quatrocentos homens de braços dados -, não tinham permitido que fossem enterradas as cinco pessoas falecidas na véspera. (VERÍSSIMO, 2006, p.219)

A barreira impede a entrada no cemitério para o sepultamento de qualquer pessoa, independentemente de sua importância. Inclui-se aí Quitéria Campolargo, figura importante e presente na sociedade de Antares. Tem-se assim a não realização de um ritual fúnebre, fato este que historicamente é motivador de erupção do sobrenatural, de fato, o folclore europeu marca as violações de rituais de sepultamento como fomentador de manifestação do sobrenatural. Ao analisar as convenções da literatura gótica é comum vermos que os assassinados de maneira violenta, os mortos sem túmulos ou suicidas sempre retornam para atormentar os vivos, o que se alinha com o incidente na obra. No entanto a outros fatores que devem ser considerados. “Pesava sobre a cidade uma atmosfera de princípio de fim de mundo.” (VERÍSSIMO, 2006, p.204). O ponto merece destaque, pois já anuncia o incidente que está próximo e inevitável.

O sentimento de peso no ar não é em vão, pois a morte de dona Quitéria não foi

a única, pois ao mesmo tempo houve uma sucessão de mortes que também se destacam. “- Sabe duma coisa esquisita, coronel? – disse o dr. Lázaro. – Dona Quitéria é a sexta pessoa que morre hoje na cidade.” (VERÍSSIMO, 2006, p.213). Tibério ao receber a informação está em choque, mas o fato de outras mortes não lhe incomodam, por serem tratados como insignificantes: Quitéria Campolargo, que possui grande influência na cidade e que no passado sua família se opôs aos Vacarianos e viveram na cordialidade para manterem a trégua entre as famílias, mas os Campolargo possuíam importante aquisições, o que tornava a amizade enriquecedora; o advogado Cícero Branco, que advogava para a prefeitura e para quem pudesse pagar seus honorários; Menandro, o pianista que possui algum distúrbio em razão de seu fracasso em uma importante apresentação em sua vida; Barcelona, o sapateiro da cidade que era tido como comunista por suas visões políticas; João Paz que foi interrogado pela polícia e morto sob a suspeita de estar mancomunado com um bando de comunistas que visavam minar o governo; Erotildes, a prostituta que conhecia bastante os homens da cidade de Antares, até mesmo Tibério Vacariano com quem manteve relações por bastante tempo e por fim, o bêbado da cidade conhecido como Pudim de Cachaça que foi envenenado por sua própria esposa por não aguentar a vida e a violência de seu marido.

Sendo assim, cada um deles representa uma parcela da sociedade de Antares que pode ser visto da seguinte maneira: Aristocrata, jurídico, músico, sapateiro ou trabalhador, prostituta, bêbado ou desempregado e por fim revolucionário. Cada um destes mortos possuía em vida alguma aquisição, posição social, ponto de vista político, mas em comum enfrentaram a ditadura e a forte opressão política da cidade e do País, bem como do Coronelismo das famílias aristocratas.

Após os sete caixões estarem enfileirados na porta do cemitério sob o luar e sob a vigília de alguns grevistas que se encontram posicionados em alguns locais, mas fora do alcance dos caixões, um ladrão se aproxima para roubar as joias de Quitéria. Ao abrir o caixão o ladrão é surpreendido pela oração da morta que lentamente abre os olhos, mas o ladrão já correu para dentro da floresta deixando para trás sua lanterna. Logo em seguida, Cícero branco sai de seu caixão usando roupas que até ele mesmo questiona enquanto Quitéria se admira por não estar usando suas joias. Em seguida, Cícero Branco e Quitéria tem uma longa conversa sobre o porquê estarem do lado de fora do cemitério e insepultos, mas depois resolvem verificar quem mais estão ali dentro dos caixões. Logo, Cícero expõe sobre sua situação: “Já que estamos mortos e não somos mais personagens da comédia humana...” (VERÍSSIMO, 2006, p.241). Este ponto merece

destaque para a fala de Cícero, o advogado é o primeiro a perceber sua real situação e que logo os outros seis mortos se veem da mesma maneira. Eles entendem que perderam seu lugar na sociedade, bem como sua identidade. Agora, não mais devem importância ou se preocupam com questões morais ou éticas. O que sugere o quanto o fato de estarem mortos é libertador, sem prestar contas à sociedade e até mesmo aos seus entes. Nesse sentido, segundo Cohen:

Essa recusa a fazer parte da “ordem classificatória das coisas” vale para os monstros em geral: eles são híbridos que perturbam, híbridos cujos corpos externamente incoerentes resistem a tentativas para incluí-los em qualquer estruturação sistemática. E, assim, o monstro é perigoso, uma forma — suspensa entre formas — que ameaça explodir toda e qualquer distinção. (COHEN, 2000, p.30)

Isso aponta para os zumbis da obra que se permitem agir livremente, tanto em pensar ou falar. Como quando cada um dos mortos decide resolver suas indiferenças. Ao longo da história Cícero é um personagem que se demonstra bastante revelador, não somente por conhecer de perto e até mesmo ter praticado atos ilícitos, mas por sempre dizer algo que é capaz de causar reflexão nas demais personagens. Seu poder se encontra na persuasão e em sua lábia ou talvez em sua inteligência, pois em dados momentos os vivos discutem sobre sua postura denunciadora.

Após se levantarem do caixão e todos postos de pé em fila, de costas para o cemitério, o jogo da verdade tem início. “Bom, já que estamos no jogo da verdade nunca me simpatizei com o senhor” (VERÍSSIMO, 2006, p.242). Este ponto denota o relacionamento entre Quitéria e Cícero. A posição de respeito e cordialidade ainda é mantida após a morte, mas eles não se veem mais obrigados a esconder o que pensam ou o que deviam ter dito ainda em vida. Este trecho também aponta para fatos posteriores, no que diz respeito a verdade ou segredos que cada um guardava. De acordo com Cohen (2000, p.27) é natural que o monstro cumpra o seu papel de mostrar de exibir verdades, pois o significado etimológico da palavra monstro é “aquele que revela” ou “aquele que adverte”. Dentro deste mesmo quadro são os zumbis de *Incidente em Antares*, “*Sea Oak*” e “*A case of the stubborn*” que cumprem o papel de monstro. Os mortos-vivos parecem estar prontos para revelar tudo o que ficou oculto ou em meias palavras na vida anterior, sem se preocuparem com as consequências. Não há barreiras para os mortos.

No romance de Veríssimo, as personagens Quitéria e Cícero se conheciam, mas nunca mantiveram um contato, uma boa relação e só agora discutem o que fazer. Ao longo da obra, e semelhante a personagem zumbi de “*Sea Oak*”, é possível ver que os

mortos-vivos parecem estar libertos de todos os problemas e males que os afligiam em vida, ou seja, livre das regras dos vivos e das construções da sociedade. Segundo Milanez:

A monstrosidade se torna, dessa maneira, uma forma de resistência a limites sociais e suas moralidades, criando uma aura de veneração para o monstro. Por um lado, o monstro é aquele que pode o que não podemos, força os limites das regras, transforma seu corpo para atender seus desejos, transmuta-se em outro, submete a ordem social que oprime a um termo individual. (MILANEZ, 2011, p.81)

De tal modo, eles parecem mais espontâneos e verdadeiros, seus pensamentos não ficam mais na cabeça, e sim na ponta da língua. “- Bobagem morto não tem classe. Além disso, estou curiosa para ver as caras desses vivos, quero dizer, desses mortos.” (VERÍSSIMO, 2006, P.242). A posição de Quitéria é diferente em relação a que tinha em vida, uma aristocrata dizendo que morto não tem classe, sem divisões sociais mostra que os mortos-vivos estão livres de qualquer imposição. Ressaltando o fato de que estão juntos e que após a morte são todos iguais, sem distinções.

No entanto, algumas indagações começam a surgir: “Será que estamos mesmos mortos? – Ponha a mão no coração e veja se ele bate – sugere o advogado” (VERÍSSIMO, 2006, p. 250). Barcelona, o sapateiro se pergunta sobre sua situação, os próprios mortos duvidam de sua condição. O fato de mortos estarem ainda insepultos se mostra menos duvidoso do que estarem vivos. “Se somos mesmo cadáveres, como se explica que estamos aqui falando, trocando opiniões e ideias... com a memória funcionando...”. (VERÍSSIMO, 2006, p.250). As próprias personagens passam pela questão da hesitação, mas logo se acostumam com o fato e aceitam sua condição. Mesmo sem respostas para o fato sobrenatural seguem em diante com o plano de serem enterrados, já que comumente sabem. Os mortos precisam de descanso.

Os zumbis estão incrédulos sobre sua condição, mas para provar que estão mesmos mortos, a primeira tentativa é procurar indícios ou evidências que os provam de sua condição, que isto não é um sonho. Ao perceberem que seus corações não batem, que não respiram eles rompem a barreira da realidade, o fato de estarem em pé, falando e pensando passa a ser sobrenatural. Mas, o fato de estarem insepultos voltará a incomodá-los em seguida. Mesmo que alguns deles não possuam religião ou demonstram algum fervor ao longo da história, com exceção de Quitéria Campolargo. Estarem insepultos se torna um problema coletivo até mesmo para eles enquanto resolvem as pendências da vida anterior. Talvez a interrupção dos procedimentos

fúnebres seja também a ação desencadeadora do problema enquanto as questões mal resolvidas ocupem o segundo lugar do ranking de causas na ressurreição dos mortos. Pois, os insepultos decidem chantagear os vivos, caso não sejam enterrados.

De tal modo, eles não encontram nenhuma resposta para a sua condição, não há explicação plausível para o despertar da morte. O fato de escutarem o coração é uma prática comum, senso comum, mas visto que Cícero é o que possui um grau de estudo maior comenta: “confesso que não sou versado em ocultismo, teologia ou espiritualismo. De tanatologia conheço apenas o que um advogado que se preza deve conhecer...” (VERÍSSIMO, 2006, p. 250). Cícero não possui explicações e mesmo na religião ele não consegue encontrar resposta. Quitéria Campolargo é uma católica fervorosa, mas mesmo ela não consegue buscar explicações para a questão em que se encontram. No viés cristão a ressurreição dos mortos dependeria da volta de Jesus Cristo, o que para Quitéria se torna um mistério maior ainda, pois só eles estão despertos. No entanto, ela se comove ao ver Menandro, pois sua morte se trata de um suicídio e para o caso dele ela parece ter uma resposta: “O senhor sabe que, como suicida, não pode ser sepultado em campo-santo?” (VERÍSSIMO, 2006, p. 250). Este ponto chama a atenção para o perfil dos mortos-vivos da obra, os zumbis são conscientes, possuem memória e alguns valores ou resquícios deles que detinham ainda em vida, podem ser notados. No entanto, a suposição de Menandro estar caminhando entre os vivos e juntos aos outros insepultos não se explica pelo seu suicídio como pregado pela religião Cristã. Pois, todos os outros estão na mesma condição.

Até o presente momento os mortos-vivos não chegam a nenhuma conclusão, mas logo desenvolvem um plano para solucionar o problema de estarem insepultos. Cícero Branco toma frente no plano. “Se não nos enterrarem dentro do prazo que vamos impor, empestaremos com a nossa podridão o ar da cidade.” (VERÍSSIMO, 2006, p.258). Este ponto em questão se torna importante, pois os mortos-vivos desta obra não são agressivos ou possuem alguma má intenção para com os vivos. Diferentemente do conto anterior, os mortos não possuem poderes sobrenaturais como a telecinésia ou clarividência, eles apenas dispõem de sua presença e condição de zumbis para confrontar os vivos. Mas o corpo se torna uma arma importante. A aparência disforme e o odor continuam a todo o tempo, o que pode causar transtornos bem como doenças para os vivos. Mas, a arma principal utilizada pelos zumbis não se limitam do incomodo aos cinco sentidos. Cícero e Barcelona possuem informações comprometedoras das figuras mais importantes da cidade o que colocaria em risco suas posições e moral caso alguns

segredos sejam revelados. Em seguida, os mortos departem em direção a cidade para confrontar os vivos e exigem que sejam sepultos independente do problema da greve.

O caminhar dos mortos para a cidade é carregado de elementos característicos de filmes contemporâneos sobre invasão de zumbis e também elementos voltados para as convenções do terror. O evento acontece em uma sexta-feira treze, o despertar dos mortos aconteceu a noite e são sete mortos. Mas a entrada dos mortos a cidade é destacada:

A brônzea voz do sino da nossa matriz chamava os fiéis para a missa das sete quando os sete mortos, em sinistra formatura, desceram sobre a cidade, ao longo da popular rua Voluntários da Pátria, semeando o susto, o pavor e o pânico (VERÍSSIMO, 2006, p.267).

Elementos que causam e enaltecem o medo e pânico também são atribuídos aos mortos, principalmente tratando-se de João Paz que está coberto de lesões e manco. “João Paz manqueja, o braço quebrado balouçando dum lado para outro, como um pêndulo” (VERÍSSIMO, 2006, p.265). Os sinais de violência no corpo de João Paz não só causam medo, mas também são marcas denunciadoras. Pois, sua morte fora bastante suspeita. O romance não deixa dúvidas que ele foi capturado pela polícia e sofrido várias sessões de tortura até a morte e que forjaram seu atestado de óbito com intuito de despistar os olhares para o crime cometido pela polícia. Este ponto chama a atenção para como Veríssimo trabalhou a questão de João Paz, pois o mesmo se declarou inocente de todas as acusações feitas pelo delegado e mesmo assim foi torturado até a morte.

O autor estabelece através de João Paz uma analogia entre os casos reais de pessoas inocentes que foram levadas acusadas falsamente de praticarem de algum crime ou por justamente pensarem diferente do governo, o que acontece com João Paz e é esclarecido ao longo da história. “- Veja como trabalha a sua polícia, dona. Está se vendo que o delegado Inocêncio aproveitou bem a sua “bolsa de estudos” com a polícia do Estado Novo” (VERÍSSIMO, 2006, p.262). Barcelona condena a polícia e reafirma sua suspeita de que o delegado atuava de maneira ofensiva e irregular. O autor utiliza da personagem que já está morta, livre de qualquer ideal ou influência para expor e criticar a realidade ou o passado. Aqui reforçando o período ditatorial estabelecido no Brasil.

Ao chegarem dentro da cidade os mortos ganharam a atenção dos vivos. “[...] reconhecendo os componentes do lúgubre cortejo, põe-se a tremer, a boca entreaberta...” (VERÍSSIMO, 2006, p.265). Algumas pessoas saíram correndo em direções opostas, acidentes de trânsito aconteceram, pessoas estupefatas diante de algo

tão horrendo. “Bom. Nossa presença, ao que parece, já foi notada na cidade. Agora, que cada um faça o que entender: que vá rever os seus afetos ou assombrar os seus desafetos.” (VERÍSSIMO, 2006, p.271). Os mortos-vivos já haviam combinado o plano e cada um retorna a sua casa, mas eles vão justamente em direção as suas respectivas casas para resolverem algumas pendências que ficaram para trás. A obra também trabalha com questões sensoriais, a todo momento algumas descrições podem ser percebidas sobre a aparência dos mortos ou sobre como a presença deles incomodam. “Testemunhas visuais e olfativas...” (VERÍSSIMO, 2006, p.267).

Então, cada morto segue em destino ao seu respectivo lar, Quitéria Campolargo é a primeira a se deparar com um problema. Seus filhos e genros estão em briga para decidir quem ficaria com cada joia, as mesmas que deveriam estar no caixão de Quitéria, por fim ela atira as joias na privada que descem descarga abaixo, enquanto ela vê que todos realmente não se importavam com ela. “A cobiça humana não tem limites, minha senhora.” (VERÍSSIMO, 2006, P. 241). As frases de Cícero a Quitéria. Outro fator de destaque da obra é que os mortos-vivos retornam para julgar as ações e apontar os erros de todos, principalmente daqueles que estavam mais próximos em vida. Parentes, amigos e colegas de trabalho. A presença de Cícero Branco reforça essa ideia, pois sempre trabalhou como advogado e sua participação nos diálogos reforça este ponto. Pois, cabe a ele também julgar e promover as acusações e até mesmo sugerir pontos de discussões como é evidenciado nas chantagens e nos segredos mais tarde revelados.

Cícero decidiu ir atrás de seu escritório e ao chegar a casa depara com sua mulher na cama com um jovem rapaz. Segundo o zumbi, ela sempre manteve relações extraconjugais. A sua presença causa pânico nos dois. Porém Cícero tem outras questões mais importantes a serem resolvidas como dar continuidade ao processo fúnebre de seus colegas e de si mesmo. Este fato ressalta que as questões mundanas são deixadas de lado, Cícero sabia ainda em vida das traições de sua esposa.

Agora, após sua morte resolve expor tudo o que sabia, mas ao contrário de se expressar com raiva ou com uma reação de vingança o que seria mais propenso a acontecer caso ainda fosse vivo. Cícero se mostra indiferente com a situação. Mas, na frente da viúva diz tudo aquilo que pensava sobre ela e a questão em que se encontram, assim como fez Quitéria. Depois, ao chegar em seu escritório se encontra com seu parceiro de trabalho que não acredita no que vê. “E então? Como explica o fenômeno? Aristarco sacode a cabeça dum lado para outro. - Não aceita então o testemunho de seus

sentidos? – Sei que tenho na minha frente um cadáver que se move e fala. Mas não um espírito, isso não.” (VERÍSSIMO, 2006, p.280). Assim como o encontro do avô Tolliver com o reverendo em “*A case of the stubborns*” Cícero questiona Aristarco, pois ele é um Kardecista e mesmo assim não possui explicações para o que vê ou até mesmo em que acreditar. Este ponto chama a atenção para o incomodo das personagens com os mortos e principalmente pelos mortos estarem diante dos olhos, mas as perguntas para o que está acontecendo ou como isso aconteceu, apenas aumentam e nenhuma explicação é dada ou poder ser encontrada.

O fato dos mortos se confrontarem com a realidade dos vivos é quase um prazer para eles. Deixarem os vivos pasmos, incrédulos no que está diante deles e sem nenhuma explicação plausível, distorcer a realidade e os conceitos estabelecidos pela humanidade se torna uma prática comum entre os mortos de Antares. O que relembra os mortos dos contos aqui mencionados. Perturbar a ordem e derrubar as leis da normalidade e do cotidiano é o que move os mortos de Antares. Esses hábitos e essa normalidade parece ser a questão mal resolvida na vida anterior, como se as leis a ciência, a religião e aqui, a política fossem a causa do problema para os mortos. Fazendo jus ao que Cícero mencionara antes sobre resolver os seus desafetos. No entanto, todas as questões da sociedade parecem um desafeto em comum.

Barcelona retorna a sua oficina e trabalha em seus sapatos e depois sai em direção a delegacia para afrontar o delegado da cidade que é corrupto e acusado por matar João Paz e questiona-lo sobre a suposta morte que, na verdade se trata de um assassinato. O encontro não é agradável, mas totalmente proveitoso para Barcelona. “Não. Sou um defunto legítimo e portanto estou livre da sociedade capitalista e dos seus lacaios como você, seu canalha ordinário, bandido, assassino, filho duma grandessíssima puta.” (VERÍSSIMO, 2006, p.284). Aqui mais uma vez o autor se utiliza dos mortos para se expressar, bem como as personagens mortas estão sempre dizendo o que pensam ou aquilo que havia ficado guardado ou mal resolvido em vida. O delegado a todo momento se esquiva de Barcelona, pois o seu aspecto parece piorar a cada segundo perante o delegado, como líquidos que escorrem pela sua boca ao gritar com o delegado que passa mal e acabando vomitando em seu próprio uniforme. Mas, em uma tentativa de desespero e medo o delegado dispara com sua arma contra Barcelona e percebe que nada acontece. O corpo continua de pé, falando. Neste exato momento que o delegado percebe que existe um morto a sua frente, algo que sua arma não consegue matar. A cena na obra expõe que ideais não podem ser mortas, visto que Barcelona é uma

personagem ativa contra o governo e detesta o capitalismo.

Menandro retorna a sua casa para matar a saudade de seus bens e tocar piano inclusive as músicas que não conseguia em vida por justamente se lembrar de seu fracasso em sua grande e principal apresentação, mas sua morte parece ter o livrado do que o realmente o prendia, os sentidos. Ao tocar, os sentimentos de medo, insegurança e ansiedade parecem ter ficados para trás. O que evidencia que mortos não tenham sentimentos, inseguranças ou preocupações mundanas.

Erotildes sai em busca de uma amiga, Rosinha a única pessoa que parece não demonstrar medo de mortos. No entanto, paira no ar uma dúvida sobre a amizade de Rosinha e Erotildes. “Veste seu melhor vestido, calça os seus sapatos menos velhos, pinta-se e – tudo isso feito – senta-se na cama de ferro que ambas por muito tempo compartilharam...”. (VERÍSSIMO, 2006, p.290). Este ponto chama a atenção, pois sugere que ambas mantinham uma relação amorosa que aparentemente mantinham escondidas dos demais. Erotildes morreu por uma complicação respiratória, mas outro ponto que se destaca nesta cena é o fato de Erotildes não possuir reflexo diante de um espelho na casa em que morava com Rosinha. “– O que é que há com este espelho? Não me enxergo nele. – Decerto está te estranhando – diz a outra com uma risadinha nervosa.” (VERÍSSIMO, 2006, p.293). O autor utiliza de alguns elementos que podem ser encontrados em obras clássicas, bem como a falta do reflexo de Erotildes que acontece em algumas histórias clássicas de Vampiros ou fantasmas e também as marcas denunciadoras no corpo de João Paz. Sobre o espelho Cirlot afirma que:

O espelho já foi pensado como ambivalente. Sua superfície que reproduz imagens e de modos em que contém ou as absorve. Nas lendas e no folclore, é frequentemente investido com qualidade mágica – uma mera versão hipertrófica ou fundamental de seu significado. De tal maneira que evoca aparição por conjurar novamente imagens que já recebeu no passado, ou por eliminar distancias quando ela reflete o que foi um objeto diante dela e agora removido. (CIRLOT, 2001, p. 210, tradução nossa.)³².

O espelho que não reflete a imagem de Erotildes e mostra sua situação real, não pertence mais ao mundo dos homens, sua forma híbrida a proíbe de ser semelhante aos vivos e até mesmo a sua parceira que a conhecia em vida. De tal modo denunciando e enfatizando que o morto-vivo não pertence a este lugar. Rosinha e Erotildes não

³² the mirror has been thought of as ambivalent. It is a surface which reproduces images and in a way contains and absorbs them. In legend and folklore, it is frequently invested with a magic quality—a mere hypertrophic version of its fundamental meaning. In this way it serves to invoke apparitions by conjuring up again the images which it has received at some time in the past, or by annihilating distances when it reflects what was once an object facing it and now is far removed.

poderão estar mais juntas. O corpo sem vida de Erotildes merece descanso.

Pudim de cachaça, por sua vez, sai à procura de seu amigo de noitadas que está em um bar e decide rever sua mulher Natalina na cadeia e fazer uma serenata, talvez para se redimir, pois em vida maltratava sua esposa mulher, fato que levou ela a envenena-lo. No entanto, Pudim apenas reconhece os males que causou, a sua nova fase de morto-vivo o permite refletir sobre seus atos, já que se encontra sóbrio e agora, convive com sua vergonha o fator que o impede de recorrer até sua mulher e fazer a serenata.

João Paz se encontra com o Padre para pedir ajuda em um plano para retirar sua mulher e filho do país. Mais tarde se encontra com sua esposa para saber notícias e também explicar sobre sua fuga. Depois de conversarem eles debatem sobre o que aconteceu na delegacia durante as sessões de tortura. A cena é descrita com bastante detalhes, fazendo uma alusão as práticas utilizada pela polícia.

- [...] *eles* me levaram também, me atiraram dentro dum quarto sem janelas... completamente escuro... e lá me deixaram um dia inteiro, uma noite inteira... Depois me arrastaram para outra sala, me fizeram perguntas sentar numa cadeira... acho que eram muitos homens, eu não podia enxergar direito por causa daquela luz forte nos meus olhos... (VERÍSSIMO, 2006, p.306)

O autor da voz aos seus mortos para exporem verdades e os casos de tortura e supostas investigações durante a ditadura que aconteciam sob sigilo e poucos teriam coragem de relatar alguns fatos sobre o que acontecia. O morto-vivo, João Paz da voz aos que morreram nas sessões de tortura. Este ponto chama a atenção para as obras em análise, pois os mortos possuem voz para tratar de qualquer situação por estarem livres de julgamentos ou consequências. Além disso, a família de João Paz também representa muitas outras que foram exiladas ou fugiram da opressão enfrentada na ditadura no Brasil.

E sou eu, teu marido e companheiro, quem te delega essa missão. Irás em exílio para a Argentina e lá terás o nosso filho. E depois o criarás com o suor do teu rosto, e farás dele um homem para que ele um dia possa ajudar as criaturas de boa vontade a criar um mundo melhor mais justo do que hoje. (VERÍSSIMO, 2006, p.307)

Este trecho merece destaque, pois dos sete mortos e das sete visitas a mais longa e com mais detalhes, sendo de longe a mais interessante é a de João Paz, pois sua morte além de obscura ocultava a verdade de que ele foi assassinado e também evidencia os métodos arbitrários do delegado que para disfarçar o crime forjou uma entrada de João Paz no hospital alegando que havia morrido por alguma doença. O nome da personagem

reflete alguma análise como seu sobrenome, Paz que sugere uma analogia ao estado de Paz. O jovem pacifista assassinado de maneira brutal, ou seja, destruíram, mataram a Paz. Retrato do Brasil da Ditadura. Érico Veríssimo trabalha com os nomes de seus personagens, como por exemplo, Tibério também é nome de um imperador romano, o que influencia no gênio forte da personagem Tibério Vacariano. O nome da personagem Doutor Lázaro que também faz alusão ao Lázaro de Betânia e por fim, o nome do delegado, Inocêncio, que comete várias atrocidades ao longo da história e se diz inocente de qualquer ato vil.

Após as visitas aos afetos e desafetos, como proferido por Cicero Branco, a personagem foi em busca do prefeito em seu gabinete. A longa e proveitosa conversa entre os dois, na verdade foi uma chantagem. Cicero tinha em mãos provas das manobras de enriquecimento ilícito por parte do prefeito e outros senhores interessados. O próprio Cicero fazia parte das armações. Em troca de seu silêncio ele cobrava do prefeito e demais autoridades que os mortos fossem sepultados imediatamente, mesmo que isso custasse caro, ou seja, ceder aos direitos dos operários em greve. No entanto, o fato de um morto-vivo estar em sua frente chama sua atenção. “Como se explica? – Não se explica.” (VERÍSSIMO, 2006, p.286). Por vários momentos ao longo da história as personagens se encontram em dúvida do que vem em sua frente, o fato do morto-vivo desperta a curiosidade, mas não há uma explicação plausível para eles estarem caminhando entre os vivos. A ação dos mortos contra os vivos traz a atenção das personagens para o transtorno que eles podem causar ao revelarem segredos deixando de lado o interesse na resposta do porque eles estão fora de seus caixões.

Depois dos encontros e palavras ditas a quem precisava ouvi-las alguns pontos na história merecem atenção. Durante a conversa entre Cicero e o prefeito, uma frase surge: “Hoje é sexta-feira 13. Depois de tudo que nos tem acontecido... nunca se sabe.” (VERÍSSIMO, 2006, p. 315). Este ponto evidencia a presença de questões supersticiosas, do sentimento do medo por parte das personagens. Após o despertar dos mortos alguns sinais ou prenúncios começam a acontecer. Como quando mencionado anteriormente o clima de fim de mundo pairava, entretanto, a cada hora que os mortos continuam na cidade o estado de decomposição deles avança e com isso o cheiro forte deles se misturam a podridão dos segredos que são revelados.

No primeiro momento um calor exagerado começa sobre a cidade de Antares e com isso é invadida com a presença de moscas que inclusive atormentam os vivos. Durante a cena do coreto em que os segredos são revelados alguns abutres pairam no ar

e se prontificam nos altos das casas e por fim, uma enorme invasão de ratazanas que invadem a cidade tirando o sossego de todos ali. Ainda que a aparição desses animais em um primeiro momento esteja relacionada a presença dos mortos, não se pode deixar de especular que os mesmos surgem quando a corrupção e a sujeira da cidade vem a tona. Deixando no ar o que atraía toda essa onda de pestes e pragas, não somente o fato de sete mortos estarem apodrecendo ao ar livre, mas o de segredos e falcatruas por parte dos vivos exalava mais odor do que os próprios mortos. Se o fato de mortos estarem entre os vivos já não possuía mais explicação, tentar entender o que atraía estes animais decompositores a uma grande quantidade também não fazia muito sentido. Somente o mau cheiro pesado de Antares causou a infestação das pragas.

A cena das ratazanas merece destaque, pois neste momento uma personagem possui comportamento completamente anormal. “Egon meteu-se no quarto de dormir, onde permaneceu uma boa meia hora e depois de lá saiu – para susto da mulher e dos filhos – envergando o uniforme dos camisas-pardas de Hitler que ele escondia no fundo duma secreta arca...” (VERÍSSIMO, 2006, p.388). Ego Sturm também é um nome Alemão, mas durante toda a obra Egon é descrito apenas como um campeão de tiro que mora na cidade. Sendo ele, na verdade um nazista refugiado vivendo sob um disfarce no Brasil, numa cidade remota. O que o autor relembra o fato de que alguns nazistas se refugiaram em países para escapar e com a eminência do fim da guerra iriam para a prisão. Mais tarde, Egon atinge o máximo:

Parou diante da pirâmide de ratos mortos e ordenou aos filhos que a ensopassem de gasolina. Os rapazes obedeceram. Egon Sturm, com um garbo militar, deu três passos de ganso à frente, riscou um fósforo e prendeu fogo no monturo. As labaredas iluminaram o pátio. (Vizinhos perplexos espiavam a cena de suas janelas ou por cima de cercas e muros.) O velho Sturm ergueu o braço na saudação fascista e bradou: - *Heil Hitler!* (VERÍSSIMO, 2006, p.388)

A cena em questão retrata o que os nazistas fizeram com os corpos de seus prisioneiros em campos de concentração, sendo a maioria de origem judia. Tibério Vacariano possui seu preconceito com negros e judeus fazendo alusão ao ódio disseminado na época. Com o clima pesado que pairava no ar de Antares, todo o mal que estava isolado ou guardado parece ter sido revelado, como o surto de Egon que vivia tranquilamente na pequena cidade. O seu ímpeto revela quem ele era de verdade, a presença dos zumbis influenciaram uma sucessão de eventos. A presença de um nazista na obra somente reforça a crítica aos conflitos da época, como a guerra mundial e o

período ditatorial no Brasil.

Os mortos-vivos de Érico Veríssimo rompem algumas barreiras, pois os zumbis são personagens utilizadas em diferentes histórias com características às vezes incomum ou comum. Como os zumbis utilizados no seriado em *The Walking Dead* (2012) que não apresentam memória, habilidade de falar ou pensar. Os zumbis das obras selecionadas possuem voz, pensamentos e memórias, como pode ser observado: “[...] Agora o que ele me disse revelava que ainda tinha memória, domínio da palavra e vontade própria...” (VERÍSSIMO, 2006, p.325). Nesta cena em que João Paz conversa com o Padre sobre sua vida, chama a atenção a voz e a inteligência dos mortos inseridos na obra, o autor utiliza deste meio para anunciar o que virá a frente e do que os mortos serão capazes de fazer ou revelar. No entanto, esta falta de perfil fixo atribuído ao zumbi também sugere uma instabilidade na obra, pois se torna menos previsível as ações dos mortos aqui apresentados como racionais em relação aos zumbis de outras obras. Este é um artifício utilizado pelo autor para tornar sua obra mais interessante ou se utilizar de outros seres para expressar sua voz por meio das personagens.

Outro ponto curioso na obra é a questão da imagem, em alguns momentos as personagens zumbis se deparam com objetos que refletem imagens, como o espelho em que Erotildes se depara e não enxerga sua imagem ali. Mais tarde, os mortos se reuniram no coreto da praça para falar com todos ali e discutir a situação final, mas um fato chama a atenção: “Entrega ao prefeito uma fotografia ainda úmida, do tamanho dum cartão-postal. Nela o coreto aparece completamente vazio. – Incrível! Meus olhos viram os sete mortos, mas o olho da câmera não viu ninguém!” (VERÍSSIMO, 2006, p. 336). Em alguns momentos da obra cenas como esta acontecem por várias vezes, cenas em que abrem a questão do real e do duvidoso, mas os zumbis atuam com liberdade enquanto os vivos estão perplexos com a situação. A questão do sobrenatural por várias vezes é questionada, como o retorno dos mortos, mas em momento algum alguém encontra uma resposta no intuito de esclarecer como os mortos voltaram ou como tudo aquilo está acontecendo. Para tanto, este ponto merece destaque para o que Cohen afirma que,

As demasiadamente precisas leis da natureza tais como estabelecidas pela ciência são alegremente violadas pela estranha composição do corpo do monstro. Uma categoria mista, o monstro resiste a qualquer classificação construída com base em uma hierarquia ou em uma oposição meramente binária... (COHEN, 2000, p. 32)

É natural que o monstro cause questionamentos e provoque incredulidade por

parte das personagens, mas os mortos-vivos da obra cumprem o papel de enunciadores da verdade ao expor fatos comprometedores adiante. Este ponto também chama a atenção para como os zumbis são a prova das ações triviais que os humanos praticaram contra os mortos, como atirarem neles na expectativa de liquidarem o problema. Com a falta de explicações ou o ceticismo das personagens alguns comentários surgem: “É um pesadelo, diz o prefeito a si mesmo, é um pesadelo. Sei que de repente vou acordar...” (VERÍSSIMO, 2006, p. 336). O ceticismo em relação aos mortos provoca questionamentos aos vivos, em certos momentos as personagens atribuem todo o fato como um pesadelo ou como um devaneio coletivo, onde começam até mesmo a citar casos em que isto aconteceu. Os vivos buscam fundamento uma justificativa, razão para provar que aquilo está acontecendo, mas como carecem de provas aquilo tudo só pode ser sonho, pesadelo ou loucura. No entanto, o retorno dos mortos ganha credibilidade com ações em plena praça pública como quando Cícero Branco, a voz dos mortos revela segredos a população Antarense:

Vista desse coreto, do meu ângulo de defunto, a vida mais que nunca me parece um baile de máscaras. Ninguém usa (nem mesmo conhece direito) a sua face natural. Tendes um disfarce para cada ocasião. Cada um de vós selecionou sua fantasia para a Grande Festa” (VERÍSSIMO, 2006, p.348)

Ao usar esta fala como introdução para as revelações, a plateia faz um momento de reflexão. As fortes palavras de Cícero também possuem um valor ou uma mensagem também para o leitor sobre a questão da verdade e do caráter.

Após as duras revelações sobre as trapaças políticas, as torturas aplicadas pela força policial, casos de adultérios a praça se assemelha a um júri onde todas as verdades são expostas. Mas Cícero chama a atenção:

- Ora, ora, meu caro magistrado, a morte me confere todas as imunidades. Estou completamente fora do alcance da lei dos homens. Quanto à deus, o Velho está cansado de saber de todos os meus pecados, os grandes e os pequenos, tanto os do corpo como os do espírito. (VERÍSSIMO, 2006, p.354)

Por várias vezes o autor mostra que os zumbis são ou estão livres de qualquer lei, punição, religião ou julgamento. Isto é usado para evidenciar que estamos somente livres após a morte, para citar a época da ditadura, como no trecho abaixo: “- A senhora quer falar? Nesta nossa pequena tanatocracia existe a mais absoluta liberdade de pensamento e palavra, coisa hoje em dia raro na chamada América Latina.”. (VERÍSSIMO, 2006, p.363). Questões de direito de expressão estão espalhadas pelo texto com livre frequência. Apesar de Cícero sempre tomar frente dos assuntos que

interessam aos mortos, ele e os outros agem de forma cordial e respeitosa. Como nesta cena em que oferece a fala a Quitéria Campolargo. Ao citar a América Latina, ele faz menção aos países latinos que enfrentaram a ditadura durante o período. Cícero também se mostra bastante justo, como se entre os mortos houvesse uma democracia e igualdade. Os zumbis da obra exalam críticas, e referências a situação atual dos países e da extinção da democracia nos países latinos.

Com o encerramento de seu discurso, Cícero Branco deixar escapar mais uma cena grotesca. “O advogado dos cadáveres solta uma risada teatral e de sua boca escorre um líquido pardacento, que ele limpa com a manga do smoking.” (VERÍSSIMO, 2006, p. 356). Essa e outras cenas deixam transparecer algumas características do grotesco como, membros desprendidos do corpo, mal cheiro, líquido viscoso.

Durante a cena das revelações uma personagem chama a atenção, Dominique é uma haitiana que mais tarde revela uma importante afirmação: “– Hoje – Diz Dominique – eu vi no coreto da praça o Baron Samedi.” (VERÍSSIMO, 2006, p.420) Dominique diz isso a respeito de Cícero porque ele está vestido como Baron Samedi, a entidade do vodu haitiano. As atitudes de Cícero são questionadas, como sua ironia e senso de humor que se parecem com o perfil de Samedi. “*Le Baron Samedi* é o Deus dos Cemitérios... usa fraque e chapéu-coco... É o chefe da Legião dos Mortos... *J'ai vu le Baron Samedi*... hoje no coreto da praça! (VERÍSSIMO, 2006, p.420). A inserção de Dominique e as roupas dadas a Cícero Branco, bem como o seu comportamento são intencionais para a comparação ao feiticeiro Samedi. Sendo esta, mais uma possível explicação para o despertar dos mortos que Barão Samedi trouxe todos de volta a vida. Isso é revelador, o fato que Érico Veríssimo estava familiarizado com a origem da lenda dos zumbis. O autor baseia-se no mito dos mortos-vivos, mas o insere na obra ao seu próprio estilo, dando a eles consciência e liberdade o que contradiz a mitologia do zumbi haitiano.

Por fim, a obra se encerra de uma maneira também insólita: “Nossa presença na realidade só tem trazido desavenças, desuniões e dissabores para nossos conterrâneos.” (VERÍSSIMO, 2006, p.448). Após as palavras de Quitéria todos concordam em deixar o coreto e retornar para seus caixões, pois parte da população se revolta e atacam os mortos sentados no coreto. Como cada um retornou para seu caixão, mais tarde o cemitério foi aberto para o sepultamento e o problema da greve geral também chegou ao fim: “[...] um vento forte começou a soprar em Antares, de leste para oeste, varrendo na direção da Argentina e de outras repúblicas vizinhas os miasmas e o mau cheiro deixado

pelos mortos na praça da República e arredores.” (VERÍSSIMO, 2006, p.453). Os mortos-vivos misteriosamente retornaram ao seu descanso após o sepultamento, deixando para trás a dúvida se o acontecido realmente ocorreu, ou se teria sido uma ilusão em massa vivenciada nas fronteiras do Brasil, e da imaginação.

3.4 Falando de fronteiras: *Slipstream* e/ou Realismo mágico?

Contos populares sempre permearam o imaginário da humanidade, independentemente de fronteiras. Estas histórias ganharam proporções, tomando o nome de mito, lenda ou folclore. Como por exemplo, a história do rei Arthur. Sua fama e história nunca se apagaram durante séculos, no entanto há várias versões sobre seus feitos, sua vida e sua queda. É difícil determinar até mesmo se em algum momento houve realmente um rei Arthur ou se ele foi apenas uma lenda. Sua história é marcada por personagens intrigantes e sobre tudo sobrenaturais. Alguns elementos chamam a atenção, pois requerem que o leitor ou ouvinte aceite os fatos insólitos, como a espada mágica do rei e os poderes sobrenaturais da bruxa Morgana.

A veracidade sobre a história do rei não influenciou para o desaparecimento da lenda do rei Arthur. Mas, a falta de evidências e os elementos insólitos ou mágicos presente na obra é que despertam a atenção. Talvez a lenda do rei não fosse tão conhecida ou atrativa se não fosse por tais elementos. Em meio a esse ambiente de fatos e narrativas que confrontam o real que o termo “fantástico” é adotado para a formação de um gênero amplo e repleto de elementos. Ainda sobre fatos e questões insólitas, Camarani afirma que,

A palavra “fantástico”, pela possibilidade de designar, em seu sentido amplo, algo criado pela imaginação, inexistente na realidade, que envolve o imaginário, o insólito ou o sobrenatural, acaba por abranger, na literatura um vasto leque de categorias literárias, tais como o gótico, o frenético, o maravilhoso, a fantasia, a ficção científica, a narrativa de terror, o realismo mágico e a própria categoria do fantástico no sentido estrito do termo. (CAMARANI, 2013, p.16)

Essa mescla de elementos que pode ser utilizada juntamente com o leque de categorias proporcionam novas criações que muitas vezes vão de confronto com a ordem de classificação dos gêneros literários. Alguns elementos podem ser percebidos em algumas obras que causam o choque. Como por exemplo, elementos do real, o sobrenatural e ficção científica, podem se misturar e aparecer em uma obra de cunho

gótico. Apesar de ser um gênero amplo, o critério mais comum para a identificação de que a obra seja fantástica é o confronto com o real:

O fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural. O conceito de fantástico se define pois com relação ao real e imaginário... (TODOROV, 2004, p.16).

A necessidade de separar as obras em categorias contribui também para a dúvida da definição do que é o insólito, talvez no sentido de quebra do senso-comum ou daquele momento em que a história se desvia do olhar previsível do leitor.

A complexidade que cerca a palavra “fantástico” não é menor que o debate sobre os gêneros ou subgênero a ele vinculados, conforme visto no Capítulo 1. Sobre o fantástico, cabe destacar a distinção entre o Fantástico gênero e modo narrativo. Tratando-se de fantástico modo, cabe afirmar que: “O modo fantástico abrange (como, entre outros, Rosemary Jackson apontou) pelo menos a maioria do imenso domínio literário e artístico que, longe de se pretender realista, recusa atribuir qualquer prioridade a uma representação rigorosamente “mimética” do mundo objectivo[...]”.(Carlos Ceia: s.v. “Fantástico modo”, *E-Dicionário de Termos Literários* (EDTL), coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.edtl.com.pt>>, consultado em 07/092017). Através do fantástico modo o autor possui liberdade de criação e está livre das amarras limitadoras do gênero. Com isso, vários elementos podem ser inseridos as obras sem se preocupar com algum tipo de estreitamento, comparação ou razão lógica com a realidade, ou seja, viabilizando que determinado elemento ou até mesmo o enredo da obra se exima de qualquer justificativa científica, religiosa ou conhecimento. Especialmente quando a obra está apoiada ao elemento do sobrenatural.

Pois, o sobrenatural só poderia se manifestar ou ser utilizado ao máximo estando presente no fantástico modo devido sua amplitude. De acordo com Ceia, ela assegura que, “[...]o vocábulo tem servido ao longo de eras para referir uma multidão heterogênea de elementos, desde as fadas, os espectros ou as divindades das diversas religiões aos casos de percepção extra-sensorial e às figuras monstruosas de lendas populares como o lobisomem ou o vampiro.(Carlos Ceia: s.v. “Fantástico modo”, *E-Dicionário de Termos Literários* (EDTL), coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.edtl.com.pt>>, consultado em 07/092017). Sendo assim, a possibilidade de composição é muito ampla o que extrapola os limites da realidade ou de qualquer outra comparação com o real, distanciando de outros gêneros literários que encontram

explicação ou apoio a realidade. A mesma lista de elementos também pode ser encontrada em gêneros literários similares que em muito divide da essência do fantástico modo. Como realismo mágico, maravilhoso e ficção científica.

Sobre o ponto de origem do fantástico como gênero este pode ser traçado até meados do século XVIII. Segundo Todorov (2004, p.15) o fantástico como gênero se situa entre dois gêneros considerados por ele como vizinhos, o Estranho e o Maravilhoso que possuem similaridades e também distinções. O fantástico gênero é marcado pela incerteza, a dúvida sobre o que acontece diante da personagem é real ou não. Sendo esta a condição principal para o fantástico gênero. Entretanto, há similaridades entre outros gêneros que chamam a atenção. Os elementos que o compõem podem ser inerentes, como afirma Camarani:

A modalização, como quer Todorov (1975), revela-se de fato como um procedimento que aceita a ambiguidade dos textos fantásticos. Assim, enquanto o sobrenatural é explícito na literatura gótica, na fantástica é incerto, muitas vezes apenas sugerido, dando lugar à ambiguidade. (CAMARANI, 2013, p.28)

A insistência em classificação ou descrições minuciosas para um gênero impõe uma barreira, limite para se pensar na elaboração de obras, esta mesma barreira também provoca a atenção de críticos literários ao partirem para análise de livros que devem se encaixar em determinada classificação enquanto a ambiguidade será o elemento surpresa que desestabiliza a expectativa do leitor. No entanto, esta mescla de elementos entre gêneros podem ser concebidas de duas formas. Os gêneros literários podem evoluir, sofrer alterações ou adaptações correspondentes ao tempo em que estas obras são publicadas ou resultam em novos gêneros ou subgêneros. No entanto, dois gêneros em particular chamam a atenção para a presente pesquisa: o gótico e o realismo mágico são dois gêneros que muito tem em comum com o fantástico.

A literatura gótica data da Inglaterra do século XVIII, com a publicação pelo membro do Parlamento inglês Horace Walpole do romance *O Castelo de Otranto* (1764), fomentando a criação de convenções diversas para o gênero, tais como cenários sombrios, castelos, cemitérios entre outros, que se vinculavam ao medievo. Como afirma Botting: [...] gótico esse termo comum e depreciativo oriundo da era Medieval onde as ideias conjuradas de costumes e práticas bárbaras, de superstição e ignorância de perigos extravagantes e selvageria natural (BOTTING, 1996, p.15).³³

³³ This past was called Gothic a common and depreciative term originated from medieval era where ideas conjured of common habits and barbarian practices, of superstition and ignorance of outrageous dangers and natural wilderness.

O gótico se caracteriza por narrativas de profunda melancolia em meio a um cenário sombrio, seja um castelo com várias passagens secretas ou cemitério com enormes lápides adornadas com gárgulas que estão cercados de superstições, apenas para citar algum dos clichês explorados pelas narrativas góticas até as primeiras décadas do século XIX e que exploravam reminiscências da era medieval como símbolos à barbaria, superstição e medo. Posteriormente, os castelos e outras edificações cederam lugar à casa velha, mas apesar da troca de cenário o Gótico nunca deixou de lado a ansiedade e o medo em relação a figuras representativas dentro do contexto de suas sociedades, tais como demônios, fantasmas e bruxas no século XVIII, quando tais personagens incorporavam a persistência do atraso religioso na Europa iluminista. Já nas últimas décadas do século XIX, como atesta Botting que,

A lista cresceu no século XIX, com a adição de cientistas, padres, maridos, homens loucos, criminosos e o monstruoso dobram o significado da duplicidade e natureza do mal. Os cenários Góticos são desolados, alienadores e repleto de ameaça. No século XVIII se constituía de lugares selvagens e montanhosos. Mais tarde a cidade moderna combinou os elementos naturais e arquiteturais da grandeza Gótica e selvageria, na escuridão das ruas que servem de labirinto sugerindo violência a ameaça do castelo e floresta Gótica (BOTTING, 1996, p.9, tradução nossa).³⁴

O fascínio tanto subversor quanto conservador do cativou os olhares e apreciação dos franceses e a partir do século XIX é possível notar a presença do gênero no continente: “Nodier foi um dos grandes responsáveis pela divulgação do romance gótico ou *noir* na França, o qual passou a denominar “frenético”, termo que indicaria bem o acúmulo e a efervescência de horrores evidenciados por esse tipo de literatura.” (CAMARANI, 2013 p.15). O novo nome atesta uma das facetas de como a popularização do tema pode proporcionar o enriquecimento para o gênero, como adaptações ou inserções de novos elementos que passaram a ser referência ou características a esta vertente romanesca. Através deste fato é que se pode encontrar a ambiguidade de elementos oriundos de outros gêneros. Enquanto o frenético se expandia, o gótico alemão ganhava outro nome e vertente, segundo Andriopoulos (2013, p.79) em alemão ganha o nome de romance de calafrios *Schauerroman*, utilizando de aparições espectrais para causar susto e pavor a seus leitores

³⁴ The list has grown in the XIX Century, with the addition of scientists, priests, husbands, crazy men, criminals and the monstrous double the meaning of duplicity and the evil nature. The gothic scenarios are desolate, alienating and full of harm. In the XVIII century were mainly composed wild and mountainous place. Later the modern city combined natural elements, architectural and wild from great gothic, in the darkness of the street served as labyrinth offering harm and violence of the castle and gothic forest.

Ainda de acordo com Camarani (2013, p.16), o frenético que atinge o Romantismo francês deixa de lado as questões sobrenaturais e adota foco maior no sentido de libertar a mente de limites impostos pela razão, moral e social, enquanto descreve os horrores do mundo real como, violência e crimes hediondos. Este ponto merece destaque para o fato de como o gênero em questão é concebido, os autores buscam atender os anseios ou críticas enfrentadas em seu tempo. Como por exemplo, o romance de calafrios difundido na Alemanha, conflita com a existência de um mundo espiritual e do contato dele com os vivos. Andriopoulos acrescenta que,

Abel procurou rejeitar a probabilidade das aparições espectrais. Contudo, teve de admitir que a impossibilidade de uma interação de espíritos superiores com seres humanos não podia ser deduzida do raciocínio filosófico: “Embora não possamos considerar prováveis essa ligação e os meios sugeridos para sua preservação, ainda estamos por demais convencidos da nossa extrema ignorância, no tocante à natureza dos espíritos e à sua relação conosco, admitimos prontamente que de fato somos incapazes de chegar a uma decisão a respeito”. (ANDRIOPOULOS, 2013, p.80)

Um único gênero pode apresentar múltiplas possibilidades de leitura ou vertentes. Levando a contribuição de diferentes elementos para o gênero ou vertente, subgênero. No entanto, é possível denotar uma similaridade entre obras que tratam de eventos sobrenaturais ou insólitos como as que se filiam aos gêneros fantástico e Realismo Mágico.

Enquanto o gótico possui raízes na arquitetura medieval o Realismo Mágico tem suas origens na pintura. O termo tem sua origem na Europa em 1920 para designar mudanças artísticas na Pintura da época. Spindler constitui que:

Realismo Mágico, propriamente definido, é um termo que descreve obras de arte e ficção que compartilham certa temática identificável, características formais e estruturais, e que essas características justificam que seja considerado uma categoria estética e literária própria, independente de outras como o Fantástico e o Surrealismo, com qual é frequentemente confundido (SPINDLER, 1993, p.75).

A primeira pessoa a usar este nome foi o alemão Franz Roh, este termo foi utilizado após a Primeira Guerra Mundial sendo aplicado a um grupo de pintores que procuravam representar a realidade, porém com uma nova visão. Em seguida o mesmo termo derivado da pintura é empregado pelo venezuelano Arturo Uslar Pietri utilizando a terminologia realismo mágico para classificar obras literárias em sua pesquisa intitulada “*Letras y hombres de Venezuela*” (1948). Para Spindler (1993, p.75) o Realismo Mágico era um modo de representar algo escondido nos objetos comuns de

nossa rotina. Logo um novo termo aparece com características similares reservado ao Realismo Mágico, sendo chamado por Alejo Carpentier de Real Maravilhoso.

Sendo assim, ao longo do tempo o Realismo Mágico foi comparado a histórias nas quais acontecimentos impossíveis eram retratados com naturalidade. As obras de cunho latino de acordo com Zinani (2006, p.257) já tratavam também de algumas circunstâncias tais como fatos históricos, dentre eles e de maior importância: a independência de alguns países e sua constante luta contra as influências europeias e norte-americanas sobre sua própria cultura, o que reforça a resistência contra as obras latinas por parte do olhar crítico literário. Isso apenas reforça a dificuldade encontrada pelos gêneros em questão tanto para a definição deles quanto a propagação de suas respectivas obras. Neste contexto, segundo Esteves (2010 p.395) a crítica viu-se na necessidade de criar um rótulo para as produções latinas em questão e os nomes “Realismo Mágico” e “Realismo Maravilhoso” foram usados indiscriminadamente, gerando conflitos em razão da similaridade, tornando os nomes intercambiáveis. No intuito de esclarecer a dúvida acerca do que define o realismo maravilhoso, Carpentier ressalta que:

O maravilhoso começa a sê-lo, de maneira inequívoca, quando surge de uma inesperada alteração da realidade (o milagre), de uma revelação privilegiada da realidade, de um destaque incomum ou singularmente favorecedor das inadvertidas riquezas da realidade, percebidas com particular intensidade, em virtude de uma exaltação do espírito, que o conduz até um tipo de “estado limite”. Antes de tudo, para sentir o maravilhoso é necessário ter fé. Aqueles que não acreditam em santos não se podem curar com milagres de santos. (CARPENTIER, 1986, p.6)

O autor define que é necessário a fé, a crença de que algo exista em determinada cultura para que aquilo seja real. Carpentier também faz um importante relato sobre a América Latina em seu livro *Do maravilhoso americano* (1987). O autor estava no Haiti e ao conhecer a cultura chega à conclusão de que não só o Haiti, mas toda a América Latina é maravilhosa pela sua história e cultura. Com base neste cenário, isso traz em mente o mito do zumbi haitiano, todos os habitantes da ilha já ouviram falar do zumbi e temem se tornar um. A fonte de fé dos haitianos parte do vodu que traz o zumbi como parte de sua crença. Da mesma forma eles acreditam que o feiticeiro ou alquimista, como explicado anteriormente, o Bocor possui real capacidade de trazer os mortos de volta a vida e transforma-lo em um zumbi. Todo o pânico dos visitantes sobre ilha e o fato de se surpreenderem ao ouvir supostos relatos que envolvem o mito do zumbi é mais do que natural, visto que eles não são praticantes do vodu ou pertencem a uma

determinada religião, ou até mesmo não possuem uma.

No entanto, mesmo que o mito do zumbi tenha deixado as margens da ilha através do estranhamento e da hesitação por parte dos visitantes, o fato chegou até os cientistas. Óbvio que os cientistas desacreditaram no que foi narrado para eles, pois a cultura e a fé do outro não é mais importante que a do eu. Logo, os cientistas buscando por respostas que não residem no vodu, desmistificaram o relato de zumbis ou de mortos-vivos. O mito do zumbi ou da reanimação de corpos pode parecer absurda para aqueles que possuíam uma fé católica, ou nenhuma fé. Entretanto, o realismo mágico trata de eventos insólitos que acontecem de maneira misteriosa, sem explicação, e independe da fé para que aconteça, como pode ser visto com os zumbis nas obras trabalhadas nesta pesquisa.

Como exemplo de elementos característicos deste gênero no século passado as obras do escritor tcheco Franz Kafka chamaram a atenção por estes mesmos elementos que podem ser percebidos em sua obra *Metamorfose*. Dentro deste quadro Camarani afirma que,

[...] O irracional se infiltra na existência cotidiana e a devora progressiva e absurdamente, seja pelas narrativas surrealistas que exaltam os poderes da imaginação, dando livre curso ao inconsciente e propondo a ampliação do conceito de realidade, o fantástico tradicional dá origem a uma outra categoria, o realismo mágico, sem, no entanto, desaparecer. (CAMARANI, 2013p.19)

Este ponto merece destaque em relação a imaginação e a realidade. Tratando-se da imaginação o autor possui maior liberdade de escrita, seja para expor a realidade de modo incomum que pode ser capitado pelo leitor. Como na obra de Kafka que permite ao leitor várias interpretações da obra principalmente as referentes a questão da personagem Gregor ser transformada em um inseto. As obras que se inserem nesse perfil possuem um padrão apontado por Spindler enquanto representantes do Realismo Mágico:

Em primeiro lugar, a presença no texto de duas conflitantes visões de realidade, representando o natural e o sobrenatural, o racional e o irracional, ou o “esclarecido” e o “primitivo”. Em segundo, a resolução dessa antinomia pela aceitação do narrador de ambas as visões como igualmente válidas. Em terceiro, reticência do autor na falta de óbvios julgamentos sobre a veracidade ou autenticidade dos acontecimentos sobrenaturais (SPINDLER, 1993, p.79).

É através desses elementos do realismo mágico que permitem que personagens e eventos aconteçam com liberdade, onde várias dúvidas e possíveis respostas podem

surgir a respeito da veracidade de fatos curiosos. Um exemplo bastante recorrente neste século são histórias ou contos em que o zumbi aparece como personagem. O zumbi pode garantir seu espaço no realismo mágico quando a sua aparição não é justificada e não desperta a mesma reação nos outros personagens que a comumente notada em histórias de horror, o que acontece no corpus aqui selecionado. A sua forma híbrida de morto e vivo e a presença de elementos do sobrenatural podem ser notados ou aceitos por parte dos que estão ao seu redor. Porém, examinar a aparência disforme do zumbi é possível que desperte o sentimento de horror, mas não só o que é belo se integra ao gênero. O zumbi, de fato, não é um estranho no Realismo Mágico. Na obra *O Visconde Partido ao Meio* (1951), por exemplo, o autor Ítalo Calvino narra a história de um homem que após uma guerra é atingido por uma bala de canhão e suas duas metades continuam a viver separadas.

Seguindo as convenções de cada gênero literário, chama a atenção na análise o fato que o zumbi pode pertencer a mais de uma vertente literária. Apesar de as convenções existirem para fazer com que a obra seja fiel ao seu gênero, as obras selecionadas para este estudo são obras contemporâneas que, assim como o zumbi, não possuem apenas um gênero. Sobre essa nova configuração que se alinha ao *zeitgeist* pós-moderno, em uma entrevista realizada para a revista *SF Eye* em junho de 1989 o escritor Bruce Sterling cunhou um termo para obras que se encaixam em mais de um gênero: *Slipstream*. O significado do termo trata de uma paródia da palavra *mainstream* que faz menção a obras de vieis realistas dentro dos padrões normalmente seguidas pelo cânone. Este termo foi elaborado por Bruce Sterling e seu amigo Richard Dorsett ao longo dos anos para identificar tais obras, apontando que,

É fantástico, às vezes surreal, especulativo na ocasião, mas não tão rigorosamente. Não busca provocar um “sentido de reflexão” ou sistematicamente extrapolar de maneira clássica ficção científica. Ao invés disso, esse é o tipo de obra que simplesmente faz você se sentir muito estranho; do mesmo modo que faz viver mais tarde no século XX, se você é uma pessoa sensível. Nos poderíamos chamar este tipo de romances científicos de sensibilidade Pós-moderna, mas isso parece mal para uma categoria, além disso, precisa de um acrônimo; então pelo bem da conveniência e argumento, vamos chamar esses livros de “Slipstream” (STERLING, 2009).³⁵

³⁵ It is a fantastic, surreal sometimes, speculative on occasion, but not rigorously so. It does not aim to provoke a "sense of wonder" or to systematically extrapolate in the manner of classic science fiction. Instead, this is a kind of writing which simply makes you feel very strange; the way that living in the late twentieth century makes you feel, if you are a person of a certain sensibility. We could call this kind of

Escrevendo a partir da sua posição enquanto renomado autor de obras de ficção científica e promotor da vertente *cyberpunk* desta mesma vertente romanesca,³⁶ Bruce Sterling chama a atenção em seu ensaio para a mudança em curso percebida por ele nas narrativas de ficção científica desde as últimas décadas do século XX destacando que apenas um gênero é algo cansativo e desinteressante e também acredita que se estas obras se tornarem uma categoria dificilmente, receberão este nome:

E será discutido que Slipstream não possui “real” identidade absoluta. Slipstream pode aparentar ser uma construção artificial, uma mera mistura heterogênea de livros mainstream que por coincidência possui algo de interesse aos leitores de FC. (STERLING, 2009).³⁷

Este ponto chama a atenção para a característica atribuída ao *slipstream*, o autor define a modalidade através do sentimento, ou seja, o que pode se sentir ao ler e não por sua estruturação, enredo, elementos como é definido os demais gêneros literários. A capacidade de se misturar entre os gêneros já existentes torna difícil a explicação para o que realmente é *Slipstream*. Vinte anos após a entrevista e publicação da lista de livros que se encaixam ao perfil do termo, o assunto foi destaque no artigo *Science Fiction Studies* (2011) dedicado sobre estudos em *Slipstream*. A introdução do artigo sugere uma análise sobre o ponto de partida deixado por Sterling sobre o cenário literário atual. Este novo pretenso gênero transgrediu a linha que demarcava o espaço da Ficção científica, deixando as categorias sem sentido (LATHAM, 2011, p.2). O *Slipstream* mencionado por Sterling age como meio desestabilizador, provocando não só dúvidas ao leitor bem como sobre as estruturas literárias que são proporcionadas pelos cânones. Latham define que,

[...] As vezes parece com Ficção Científica, as vezes como Realismo Mágico, as vezes como metaficção pós-moderna, mas a maior parte composta por ela mesma. Enquanto, afirmações apresentadas de cruzamentos entre literatura tradicional e outros gêneros populares, mas também imbricações entre os próprios gêneros, com termos como New Wave Fabulism, New Weird, e Interstitial Fiction produzindo seu próprio grupo de debates e antologias semi-canonica. (LATHAM, 2011, p.2, tradução nossa).³⁸

fiction Novels of Postmodern Sensibility, but that looks pretty bad on a category rack, and requires an acronym besides; so for the sake of convenience and argument, we will call these books "slipstream."

³⁶ A ficção *cyberpunk* trata de histórias ambientadas em um mundo distópico orientado pela tecnologia, especialmente pela dependência entre ser humano e sistemas de informação, e marcadas por uma forte crítica social (CLUTE, 1994, p. 306).

³⁷ And it may well be argued that slipstream has no "real" genre identity at all. Slipstream might seem to be an artificial construct, a mere grab-bag of mainstream books that happen to hold some interest for SF readers.

³⁸ At times seems like sf, at times like magic realism, at times like postmodern metafiction, but mostly a compound form all its own. Meanwhile, claims have been advanced for crossbreedings between the

As manifestações propostas há vinte anos apenas ganharam novas implementações e elementos diversos, no entanto carecem de definições exatas para agrupá-la a um gênero próprio, ou seja, *slipstream* habita o submundo literário por sua indefinida composição. Mas, este ponto chama a atenção, pois até mesmo o autor do termo ou a introdução de Latham sobre o estudo não encontra definições exatas para o gênero.

É apenas possível dizer o que se pode encontrar ou sentir através de uma leitura denominada *Slipstream*. Comparado às literaturas tradicionais ou aos demais gêneros conhecidos, *Slipstream* parece impuro ou não merecedor de se tornar uma categoria devido ao desconhecimento de sua estrutura ou da dificuldade de se adequá-la a uma. No entanto, o que se pode perceber é que não há um padrão específico para *Slipstream*. Os autores considerados como escritores do gênero não seguem regras de elaboração, seguindo uma liberdade de escrita e criação que permite ao autor expor temas com sentido profundo ou com a capacidade de dialogar com o leitor através de elementos que podem ser encontrados em gêneros similares a vertente do fantástico ou não. Sobre essa questão a escritora Karen Jay comenta que,

[...] Eu sempre pensei que o trabalho de rotular as minhas obras fosse de outra pessoa. Sinceramente, tudo isso me chateia um pouco. História por história eu uso qualquer coisa que a obra precise, e não me importo com qual gênero eu atingi (FOWLER, 2011, p.18).³⁹

A declaração de Karen Jay Fowler vai ao encontro da observação de Bruce Sterling quanto ao padrão. Entretanto, aparentemente não há como definir o que é *Slipstream* em termos estruturais pelo fato de vários elementos entrarem em contato. Sterling pontua que: “O que *Slipstream* é – ou deve ser ... eu não sei.”⁴⁰ (STERLING, 2011, p.11). O termo não deve ser entendido como os gêneros vêm sendo analisados ao longo dos séculos e sim pelo que cada história *slipstream* pode representar no sentido de sensibilidade e expressão da chamada “sensibilidade pós-moderna” (STERLING, 2009), que provoca o sentimento de reflexão ou transmite uma mensagem ao leitor. Segundo a afirmação não é possível agrupar este novo gênero com algum outro já existente apesar de possuir alguns pontos de encontro com demais categorias.

literary mainstream and other popular genres, but also for interminglings among the genres themselves, with terms such as New Wave Fabulism, the New Weird, and Interstitial Fiction generating their own sets of debates and semi-canonical anthologies.

³⁹ But I’ve always felt that labeling my work is someone else’s job. In all honesty, the whole thing bores me a bit. Story by story, I use whatever I think the piece needs, and I don’t care what genre I’ve plundered to get it.

⁴⁰ What slipstream is—or ought to be ... I don’t know.

O termo é escorregadio bem como os elementos presentes nas obras o que isso leva não somente um crítico ou mais a crerem que *slipstream* ainda não possui a estrutura de um gênero pelo fato de não haver estruturas ou elementos fixos a serem delineados. Ainda dentro deste cenário, segundo Kelly e Kessel (2006, p.12) que elaboraram a introdução para o livro de antologias *slipstream* intitulado *Feeling Very Strange* (2006), os autores notaram alguns critérios em como se sentir estranho ao ler uma obra, no sentido de que se pode perceber que uma obra é exemplo do *slipstream* pelo efeito que ela causa no leitor. *slipstream*, enquanto manifestação do fantástico pós-moderno viola os princípios da realidade e também presta homenagens aos gêneros populares, não se filiando apenas a um só gênero ao mesmo tempo em que dobram ou até mesmo quebrar as regras da narrativa. Outro ponto de destaque é que enquanto a lista de Sterling apresenta obras que possuem caráter *slipstream* os próprios autores destas obras não se reconhecem como autores desta modalidade e boa parte não se atem a este fato, até mesmo porque o termo ainda não se tornou uma categoria. Mas, ainda segundo Kelly e Kessel: “Para a maioria de nossos contribuintes, estas histórias são apenas histórias. Se eles sentissem pressionados a classifica-las, eles poderiam usar “metaficção” ou “Realismo Mágico” ou “fabulação”.⁴¹ (KELLY; KESSEL, 2006, p.11). A antologia *Feeling Very Strange* não busca delinear em palavras ou através de alguma teoria definir o que é *slipstream*, mas apresenta aquela essência mencionada anteriormente por Sterling, no sentido de reflexão para o leitor. Os contos organizados nesta antologia trazem elementos que desafiam os padrões estruturais no que diz respeito a tentativa de categorização.

Sendo assim, Sterling (2011 p.12) obras *slipstream* não se limitam ao seu enredo, estrutura ou a filosofia por trás dela. Mas, as pessoas que criam tais histórias estão conectadas com as realidades de sua cultura de uma maneira em que muitos de nós não estamos, o que Sterling chama de sensibilidade. Este ponto chama a atenção para a direta vinculação ligação do *slipstream* com o Pós-modernismo. Os autores que intencionalmente ou acidentalmente produzem histórias almejando oferecer ao leitor uma reflexão ou sensibilidade se enquadram no perfil de obras pós-modernas ou do submundo *slipstream*, no entanto os dois gêneros tem muito em comum no sentido de sensibilidade ou ideias, podem representas as necessidades ou anseios de seu tempo. De acordo com Agamben,

⁴¹ For most of our contributors these stories are just stories. If they feel pressed to give them a label, they may use “metafiction” or “magic realism” or “fabulation”.

Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. (AGAMBEN, 2009, p.62)

Este trecho merece destaque para o perfil atribuído aos gêneros *slipstream* e pós-moderno que podem ser caracterizados através de seu conteúdo e não por elementos que compõem a obra. Diante desta comparação estética pós-moderna é possível notar que a sensibilidade também está presente em livros desta categoria. Nesse sentido, *slipstream* apenas toma emprestado elementos de várias categorias com o intuito de chegar ao produto final, a sensibilidade e o estranhamento. Estranhamento esse que reflete sobre as ações, anseios e necessidades do real. Além de dividir o mesmo sentido para elaboração de obras, o pós-moderno também enfrenta a marginalização, como atesta Hutcheon,

Entre todos os termos que circulam na teoria cultural atual e nos textos contemporâneos sobre as artes, o pós-modernismo deve ser o mais sobredefinido e o mais subdefinido. Ele costuma ser acompanhado por um grandioso cortejo de retórica negativada. (HUTCHEON, 1991, p.19)

A falta de definição para as obras no sentido estrutural dos elementos colaboram para a marginalização da categoria, mas ainda sim se tornou uma modalidade mesmo que acompanhado de críticas. O que também deixa indícios que o *slipstream* encontre dificuldades em se tornar gênero.

Ainda neste quadro, segundo Hutcheon (1991, p.19) o Pós-modernismo é contraditório, que usa e abusa, utiliza e ainda é capaz de subverter, os conceitos propostos pelo próprio gênero. Este ponto chama a atenção para como o *slipstream* se faz valer de vários elementos de outros gêneros em suas obras tanto no sentido de subversão e ou contradição, seja por meio de fatos sobrenaturais ou reais. Neste sentido *slipstream* utiliza da contradição de fatos nas obras ou dos empréstimos de elementos com o objetivo de afirmar a sensibilidade ou estranhamento. Para Linda Hutcheon: “[...]a maioria desses textos pós modernistas contraditórios também é especificamente paródica em sua relação intertextual com as tradições e as convenções dos gêneros envolvidos. (HUTCHEON, 1991, p.28).”, concebendo *slipstream* através da sensibilidade é possível notar que o gênero em questão existe para desafiar os padrões de elaboração das chamadas obras *mainstream* ou canônicas e também subverter a realidade, mas não nega-las. Analisando o *slipstream* como parte do contemporâneo

devido a suas propostas apresentadas nas obras é provável que esta modalidade seja mais uma expressão do pós-modernismo em função de suas semelhanças. A essência do *slipstream* diz respeito a sensibilidade, necessidades e expressões de ideias, no entanto Sterling encerra seu artigo defendendo uma nova categorização:

Slipstream seria sobre novos significados e novos sentimentos e novas estruturas de experiência. Não tornaria a escrita melhor do que antes; seria apenas diferente, em razão de nossa cultura ser diferente. Então: Se *Slipstream* fosse realmente funcionar e obter sucesso, Eu penso que deveria ser sobre reflexão literária de um novo jeito de estar vivo. Nós não temos isso ainda. Mas eu suspeito que virá. (STERLING, 2011, p.13)

Ainda que *slipstream* seja aceito como um termo e não categoria, a ideia de que ainda se torne um gênero pode ganhar proporção apesar de estar na fronteira enfrentando a barreira de estruturas fixas de elaboração. O início pode ser observado com a antologia dedicada somente a contos que oferecem a sensibilidade proposta pelo termo. No entanto, a semelhança com outros gêneros literários, como o Realismo mágico não pode ser deixada de lado em razão de características similares tanto de composição das obras quanto da aceitação pela crítica. De acordo com Esteves:

O realismo mágico é um rótulo que vem sendo aplicado a um grande número de obras de arte e literatura, especialmente, da literatura latino-americana, há várias décadas. Parece, no entanto, que aqueles que o utilizam têm em mente conceitos variados que nem sempre são compatíveis entre si. Trata-se de uma marca evidente do desejo da crítica, ou mesmo do público em geral, em entender e/ou explicar um fenômeno literário, inicialmente circunscrito à complexa e multifacetada realidade latino-americana. (ESTEVES, 2010, p.413)

Este ponto chama a atenção para o que também vem sendo feito com *slipstream*, existem vários conceitos sobre a modalidade na opinião de vários críticos. O desejo em definir o termo aponta para múltiplas ideias, mas não a um consenso de definição apurada. Este mesmo fato traz em mente o que aconteceu com o Realismo Mágico durante seu surgimento. Pois, Marinho afirma que,

Finalmente, quando sua decisão for a de considerar intactas as leis da realidade e quando admite novas leis da natureza para explicar fenômenos, surge o maravilhoso se caracterizará pela existência exclusiva de fatos sobrenaturais, sem implicar a reação que provoquem nas personagens. O sobrenatural faz parte da ordem interna da narrativa. (MARINHO, 2009, p.82)

Neste mesmo modo o termo vem sendo empregado como um rótulo para obras que possuem um significado ou sentimento para o leitor. A modalidade também depende de eventos sobrenaturais e ou insólitos como ocorridos no Realismo Mágico. Como mencionado por Pietri anteriormente, o realismo mágico pode encontrar uma maneira

de representar a realidade a sua forma. Assim como também o *slipstream* apresenta sua realidade. Isto pode ser notado a partir da tradução do termo *slipstream*, algo que foge ao fluxo ou a corrente natural. Propõe um rompimento com as convenções, seja com a realidade ou com a estrutura dos gêneros resultando em sua pluralidade de elementos.

Da mesma forma como o fantástico e suas outras modalidades, assim como o realismo mágico. O *slipstream* mais uma vez em consonância com o realismo mágico traz em suas representações do real ou sobrenatural, algo a ser captado pelo leitor. O que evoca o sentimento ou reflexão por parte do leitor. Mas, *slipstream* ainda não foi estabelecido pela crítica como um gênero. Este fato traz a mente o que Esteves (2010, p.594) comenta sobre o fato da crítica possuir descompasso tradicional em relação a produção latino-americana, mas que parece não se restringir somente a América latina, mas sim com o novo, com aquilo que foge as convenções. Assim como os autores latinos não se limitaram a produzir obras que agradassem aos olhares europeus e sim com sua realidade ou cultura, no intuito de romper com os padrões do século XIX.

Quanto às obras selecionadas para o estudo, as três tem como personagem desestabilizador o zumbi, estes que são opostamente aquilo que é o zumbi do mito haitiano ou o zumbi apresentado por George Romero. Pois, possuem inteligência e voz. Os zumbis destas obras retornam ao mundo dos vivos para tirar a humanidade ou melhor, seus entes e conhecidos de seu transe, de sua alienação coletiva a coisas mundanas ou a erros que são cometidos em vida. O que traz a reflexão os filmes de ficção científica que tratam de um extraterrestre com inteligência e cultura superior a raça humana, o morto-vivo faz esse papel do alienígena. A crítica que os zumbis fazem tem a intenção de revelar a verdade, como propor um despertar para os humanos que agem como os zumbis irracionais dos filmes de Romero. Aqui o zumbi subverte até mesmo suas raízes, o ser tido como o alienado se torna herói que traz a cura para a alienação ou a aparente zumbificação enfrentada pelos humanos. Como comenta Russell: “O maior terror da ficção científica não é a morte nem a destruição, mas a desumanização, um estado no qual a vida emocional é suspensa, no qual o indivíduo fica sem senso crítico” (RUSSELL, 2010, p.88). Este trecho também evidencia na pluralidade do uso da personagem morto-vivo. Como também nos filmes ou histórias em que a humanidade enfrenta o processo de desumanização, ou seja, o apocalipse zumbi.

Os mortos-vivos em questão enfatizam o quanto o fato da morte é libertador através de suas ações. Como quando Quitéria Campolargo menciona que morto não tem

classe ou que não precisam mais esconder o que pensam, ou quando o idoso Tolliver faz várias refeições ao longo do dia sem se preocupar com restrições alimentares e tia Bernie que revela fatos sobre sua vida passada que ela deixou de aproveitar bem como planos futuros e a afirmação sobre o quanto ela deixou de aproveitar a vida e esperou chegar ao túmulo para refletir. Os autores das obras utilizam do morto-vivo para falar e representar tudo aquilo que é pensado, como a cena do coreto em *Incidente em Antares*, onde as verdades são reveladas, até mesmo de casos extraconjugais. Assim também acontece em “*Sea Oak*” quando tia Bernie usa de palavrões e ameaças para falar com suas sobrinhas e repudiar seus atos. Os zumbis utilizam bastante de sua vantagem, o fato de estarem livres de qualquer julgamento. É tão utilizado ao ponto de incomodar os vivos não somente com sua presença, mas com as palavras que saem da boca. Cohen ressalta que,

As mesmas criaturas que aterrorizam e interditam podem evocar fortes fantasias escapistas; a ligação da monstruosidade com o proibido torna o monstro ainda mais atraente como uma fuga temporária da imposição. Esse movimento simultâneo de repulsão e atração, situado no centro da composição do monstro, explica, em grande parte, sua constante popularidade cultural. (COHEN, 2000, p.48)

Nestas obras, o morto vivo é totalmente contrário às fronteiras do real. São mortos que voltaram ao seio de sua família ou amigos e possuem uma nova roupagem, sendo esta totalmente oposta a regressa. Estes ditos monstros são a materialização do duvidoso e do impossível. Eles aproveitam da condição de externos a realidade, ao julgamento da sociedade e de qualquer outra imposição para atacar os vivos. Às vezes por meio de ações ou palavras. Estes mortos são odiados, são um incômodo, mas ao mesmo tempo são invejados pela condição de livres. Como quando Bernie conta seus desejos aos seus sobrinhos e logo eles percebem que não se trata da Tia Bernie e sim do zumbi Bernie, todos os desejos oprimidos dela. O monstro sempre foi uma personagem cativante, como os antecessores do zumbi, já que é uma criatura que ganhou destaque a partir do século XX. O vampiro, por exemplo, sempre foi um símbolo de forte atração, de sexualidade. Ele exala o desejo da carne, seja pela sua mordida, o contato com outro corpo ou sua maneira atraente de se vestir como é representado em filmes. O mesmo pode ser visto na história de Drácula, um monstro que se apaixona, ou seja, o vampiro, o zumbi, os monstros são cativantes.

Quanto à questão do despertar dos mortos há algo em comum com as três obras, nenhum personagem consegue explicar o que veio a causar o levante dos corpos. Qualquer tentativa científica ou religiosa que ameace explicar o fator insólito é

descreditada principalmente pelo morto-vivo, resultando às vezes em respostas ou atos irônicos ou por outras personagens que durante a hesitação vendo o morto-vivo a sua frente perdem o sentido. Nem mesmo o autor se preocupa em pontuar uma explicação ao seu leitor. O que evidencia a naturalização dos fatos sobrenaturais por parte do autor, já que não há respostas ou possíveis hipóteses deixadas pelos autores aqui em questão para o que desencadeou o retorno dos seres. Pois, tudo aponta que eles apenas retornaram.

Os mortos-vivos dos contos “*Sea Oak*” e de “*A case of the stubborn*” passaram por rituais funerários, o que descarta a possibilidade da falta de sepultamento ser o elemento causador do levante. Mas, os zumbis tinham em comum algum problema mal resolvido que ficou deixado para trás ainda em vida, podendo esta hipótese ser o elemento chave das obras.

Enquanto *Incidente em Antares*, além de problemas mal resolvidos ficarem para trás os mortos tem sua entrada negada ao cemitério e cobram para ser sepultados para dar fim ao incomodo. Ao mesmo tempo, Quitéria Campolargo ainda em seu caixão teve seus pertences roubados antes de ser sepultada e em seguida ela abre os outros caixões para ver quem ainda se encontra insepulto como ela, quanto ao furto dos itens de Quitéria. Seus familiares furtaram as joias contrariando seu último pedido. Saque a túmulos também são fatores que podem incidir no despertar do morto-vivo, como acontecia com o mitológico *Draugr*.

Em seguida, da mesma forma misteriosa que os mortos-vivos surgiram eles desapareceram. Novamente as três obras dividem de mais um conceito, o desfecho das obras são similares em dois aspectos. A forma em que os zumbis deixam o enredo, de modo que eles mesmos decidem quando ir embora e quanto ao segundo aspecto, as personagens que conviveram com os mortos-vivos retomam sua vida ainda pensando no que aconteceu. Mas, o monstro, o zumbi os afeta com suas palavras, o que impede que eles voltem a normalidade ou a alienação em que se encontravam antes. A população de Antares, jamais voltou a sofrer com mortos-vivos, mas todos permanecem na dúvida sobre o que aconteceu, sobre as verdades que foram ditas ali. Verdades de teor gravíssimo. A família de Bernie parece ter ganhado sentido após as ações do zumbi. Pois, todos estavam empregados e com objetivo de vida, como sair do subúrbio de “*Sea Oak*”. Enquanto a pobre família Tolliver ainda tentava entender o que aconteceu com o avô. As personagens que interagiram com o zumbi foram ofendidas pela ironia do zumbi que com prazer desdenhava da sabedoria e de tudo aquilo que eles acreditavam.

Os zumbis, pareciam saber a hora de ir embora, a hora de partir já que o dever ou a pendência anterior foi resolvida. Nas três obras o desaparecimento dos zumbis não se dá por nenhuma intervenção humana, mas sim do sobrenatural. A forma mágica com que surgem é a mesma para o desaparecimento. Quando o objetivo do zumbi é alcançado ele decide partir. O velho Tolliver se entrega a gula e deixa escapar a dica sobre como ele retornaria para o sono eterno, eis que Conjure Lady tem a solução, outra personagem representante do sobrenatural que também crítica os meios convencionais humanos. Quanto a tia Bernie, assim que suas ameaças surtem efeito ela já anuncia, não estou bem e preciso dormir. Logo, seu sobrinho se livra dos restos e os sobrinhos dão rumo a uma vida correta com base nas recomendações de Bernie. Os zumbis de Antares também resolvem partir quando expõem toda a verdade que sabiam e os problemas passados, ao final eles levantam de seus assentos e partem rumo ao cemitério onde estão seus caixões e voltam ao seu sono. Evidenciando que só o insólito é capaz de lidar com ele mesmo.

Dentro deste cenário, os elementos que compõem a obra vão de encontro com a afirmação de Lima: “Os gêneros existem, não são simples etiquetas e sua realidade é inquestionável” (LIMA, 2002, p.263). Em defesa da liberdade de composição do autor, como mencionado anteriormente que toda obra de sucesso viola o seu gênero e invade outros campos. Isso pode ser percebido com as obras desta pesquisa que utilizam de vários elementos que são encontrados ao longo da leitura. De acordo com Roas,

O objetivo do fantástico vem a ser precisamente desestabilizar esses limites que nos dão segurança, problematizar essas convicções coletivas antes descritas, definitivamente, questionar a validade dos sistemas de percepção da realidade que comumente admitimos. (ROAS, 2012, p.119).

O fantástico modo ou subgêneros que se vinculam ao tema em questão tem em comum este propósito, desequilibrar os conceitos do real e da segurança. Com base nesta definição a intenção não se restringe as obras, mas também as classificações que separam ou distanciam os gêneros.

Os fatos inexplicáveis aqui chamam a atenção para a característica do realismo mágico no sentido de ocorrências sobrenaturais, como o surgimento dos mortos-vivos acontecerem de modo infundado e intuitivo. Bem como nenhuma justificativa natural, como causas científicas ou questões religiosas. As personagens das histórias aqui apresentadas passam pela hesitação, elas questionam e duvidam dos acontecimentos. Como o fato de ter um corpo em decomposição que fala e anda. Em Incidente em

Antares o despertar dos mortos choca a população, pessoas saem correndo sem rumo, acidentes de trânsito e algumas pessoas sentem o asco na presença dos mortos. O leitor é levado a hesitação de maneira intuitiva, pois as pessoas dadas como mortas retornam a vida e as suas atividades. Deste mesmo modo o *slipstream* e o realismo mágico parecem permutar elementos como a falta de explicação aos eventos insólitos e a hesitação afim de atingir o seu leitor.

Outro ponto de destaque para as histórias é o ceticismo por parte das personagens que estão frente aos zumbis. As personagens das obras de imediato se incomodam com o fato de ter um morto-vivo a sua frente, mas ao procurarem por solução, algum método que possa expulsar o zumbi ou leva-lo de volta para seu sepulcro é sempre falho. Como nas obras em questão “*A case of the Stubborns*” e *Incidente em Antares* os métodos considerados reais ou explicações plausíveis são inúteis e até mesmo ironizados pelos mortos vivos. Como na cena em que o avô Tolliver zomba do cozeiro, do médico e do reverendo. Cícero Branco também caçoa de seu ex-colega de trabalho que é um kardecista e também não possui explicações. Este fato traz em mente o que foi mencionado anteriormente por Sterling sobre algumas questões não fazerem sentido em obras *slipstream*. Dentro deste quadro o morto-vivo, monstro escapa das leis humanas. Como pontua Cohen:

Essa recusa a fazer parte da “ordem classificatória das coisas” vale para os monstros em geral: eles são híbridos que perturbam, híbridos cujos corpos externamente incoerentes resistem a tentativas para incluí-los em qualquer estruturação sistemática. E, assim, o monstro é perigoso, uma forma — suspensa entre formas — que ameaça explodir toda e qualquer distinção. (COHEN, 2000, p.30)

A recusa de se enquadrar em um perfil subverte o conceito aristotélico de classificação. Assim, o monstro, o zumbi, alienígena fogem do conceito do real, pois extrapolam a normalidade e seus conceitos plausíveis. Estes elementos que insistem em fugir das regras encontram espaço no fantástico, ficção científica e dentre outros... O insólito perturba a categorização e o desejo classificatório humano. Não só o monstro perde espaço ou o seu valor para a crítica humana, mas também a obra que é transgressora.

As obras também tomam elementos emprestados de outros gêneros, como em cenas em que os zumbis estão se desfazendo, partes que se desprendem de seus corpos, odores, líquidos que saem de seus corpos bem como outras questões sensoriais que podem ser notadas como quando Cícero branco solta uma gargalhada e um líquido escorre de sua boca, tia Bernie com a língua preta e o avô Tolliver com moscas voando

ao redor de sua cabeça e mudando de tonalidade a cada hora do dia.

Os corpos destes mortos-vivos em questão são bem simbólicos e os autores procuram enfatizar isso ao longo das obras. De acordo com Ariès: “A decomposição é o sinal do fracasso do homem, e neste ponto reside, sem dúvida, o sentido do macabro, que faz desse fracasso um fenômeno novo e original.” (ARIÈS, 2012, p.59). O fracasso se refere aos desejos humanos possuídos ainda em vida pelas personagens, vontades que foram renunciadas ou inalcançadas. A sua aparência disforme apenas ressalta seus sonhos frustrados ou impedidos como o caso de tia Bernie em ajudar suas sobrinhas, ou descontrolar o alimentar do velho Tolliver que serve de reflexo a sua vida anterior. Bem como as personagens de Antares que se reúnem e formam um júri expondo seus desafetos, segredos e verdades ocultas de seus familiares, amigos e inimigos. Assim como desejos suprimidos e que não se resumem a uma única passagem no livro.

Cenários topofóbicos, elementos como a floresta, símbolo cercado de atribuições, animais simbólicos, reflexos e imagens que não podem ser vistas em espelhos ou fotos, personagens míticos como a personagem *Conjure Lady* que se assemelha a Lilith e Cícero Branco que traz similaridade com Barão *Samedi*. Sinais e marcas denunciadoras também estão presentes como os mortos que se desfazem, expelem líquidos e fazem premonições. A invasão das pestes durante o incidente em Antares por animais decompositores que também são consideradas como pragas. O fato em questão também pode ser associado com o cavaleiro do apocalipse a pestilência, sendo este um dos prenúncios do fim do mundo, já que na obra a religião cristã está presente através de personagens como Quitéria e o padre. O incidente também é dito e descrito por várias personagens da obra como este evento insólito sendo o fim do mundo e principalmente de Antares. Os zumbis destas obras possuem características em comum como criticar e denunciar fatos ou ações através de seus corpos, a medida em que o enredo atinge o ápice os corpos demonstram isto por meio de odores, gestos repugnantes e principalmente o avanço rápido da decomposição.

Outro elemento em meio as obras é o medo, sendo este uma característica principal de histórias que se filiam ao gótico, ao horror e também ao fantástico. Ao longo das três obras, muitas personagens deixam transparecer ou comentam sobre o desconforto de estar perante a cena ou ao morto-vivo. Alguns eventos também são descritos e ressaltam a presença do medo na obra. Como acidentes que acontecem, pessoas que desmaiam ou saem correndo sem rumo. Além disso, elementos supersticiosos são empregados, como sexta-feira treze, animais, lugares sombrios e que

se associam ao tema do gótico. Segundo Roas:

Uma transgressão que ao mesmo tempo provoca o estranhamento da realidade, que deixa de ser familiar e se transforma em algo incompreensível e, como tal, ameaçador. E, diretamente ligado a essa transgressão, a essa ameaça, aparece outro defeito fundamental do fantástico: o *medo*. (ROAS, 2012, p.120)

Outro ponto de destaque é que o medo é um elemento em comum com várias outros gêneros, não se restringindo ao fantástico. Obras de cunho *slipstream* tomam emprestados elementos de outros gêneros, no entanto o medo é um sentimento comum. O fato de mortos-vivos estarem inseridos nestas obras reforçam este indício, pois a todo momento eles são descritos com aparência disforme e também se faz notável o desconforto das personagens quando confrontam o zumbi. Os mortos-vivos também estão atrelados ao horror, seja por sua aparência ou por suas ações que corroboram para o aspecto.

Outro ponto de destaque é que Érico Veríssimo intencionalmente invade o campo do realismo mágico “[...] trabalhar com tema que incide no realismo mágico do romance latino-americano o afligia”. (VERÍSSIMO, 2006 p.10). A menção ao fato da vinculação da obra ao realismo mágico pode se justificar pelo fato de que a época de sua publicação alguns países da América Latina estavam enfrentando períodos ditatoriais, o que também coincide com o período em que escritores latinos contribuíram para o gênero. Principalmente na segunda metade do século XX, período este marcado por várias transformações drásticas nos países latinos como transformações sócias, econômicas e principalmente política. De acordo com Zinani,

[...]Os últimos tempos foram marcados por uma multiplicidade de experimentos oligárquicos, tais como: ditaduras, tentativas liberais, experiências populistas, movimentos populares, ensaios modernizantes, o que, de certa maneira, reflete a pluralidade étnica, cultural, social, econômica e política do labirinto latino-americano, com reflexos significativos na produção literária ocorrida no continente. (ZINANI, 2006, p.255)

Os eventos que marcaram os países latinos apenas estimularam a criatividade dos autores em suas produções. Fator este que pode explicar a presença do insólito nas obras do realismo mágico e do maravilhoso. O insólito é o subterfúgio da realidade ditatorial vivida nos países. Além do problema político, obras latinas enfrentam problemas com a crítica literária que insiste em barrar as produções do gênero. Sendo somente em alguns casos alguma obra ganha repercussão, como afirma Arrigucci,

O silêncio maciço quanto à literatura hispano-americana somente é quebrado pelo eco do alarido que a imprensa européia ou norte-americana levanta em torno desta ou daquela figura em moda, ou pelo

impacto que causa um filme de diretor importante, com argumento baseado em obra hispano-americana ou por algum prêmio literário. Nos últimos tempos, vai-se tornando rotineira uma situação extraordinária: os escritores apenas entram em contato no exílio comum. (ARRIGUCCI, 1999, p. 111).

De tal modo, os países latinos são vistos como inferiores em comparação com a Europa e a América do norte. Obviamente suas produções e gêneros possuem maior destaque, bem como um número maior de representantes e obras. Mas, os elementos que se encontram em obras latinas ou em qualquer outra produção independente de seu país de origem dividem de características que não se limitam apenas ao insólito. Da mesma forma que os gêneros latinos encontram dificuldade para atravessar suas fronteiras a modalidade em questão, o *slipstream* se encontra na mesma situação.

Quanto a obra de Veríssimo, o autor realmente demonstra ter conhecimento quanto ao folclore do zumbi, a América Latina e a cultura dos países que compõe a região. Algo que pode ser constatado na personagem haitiana, Dominique que associa a postura e imagem de Cícero Branco ao Barão *Samedi*, conhecendo também de seus poderes e sua importância no vodu. Como pode ser visto na fala da personagem: “- No Haiti nossos feiticeiros tem o poder de invocar os mortos...” (VERÍSSIMO, 2006, p. 420). Essa mescla de elementos traz algo para o leitor refletir, uma realidade do cotidiano dos haitianos que pode ser vista em uma obra brasileira. Um fato que parece sobrenatural ou insólito, mas para os haitianos é algo real, ou seja, a sua maneira de representar a realidade através de sua fé, o vodu.

No entanto, esta mescla de elementos traz a mente aos princípios atribuídos ao *slipstream* que também não se divergem do realismo mágico. A diferença entre o gênero e a modalidade está propriamente na classificação, *slipstream* ainda não pode ser chamado de gênero. Mas essencialmente divide dos princípios do realismo mágico como as questões do sobrenatural, representação da realidade, o que foi mencionado por Sterling anteriormente no sentido de que *slipstream* toma emprestado algumas características dos demais gêneros e sua forma de representar a realidade ao seu modo, a oferecer algo para o leitor seja pelo sentimento, reflexão ou realidade.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O tema fantástico apresenta uma variedade de manifestações e outras representações acerca do tema, bem como os gêneros e subgêneros que dividem do mesmo aspecto do fantástico. As tentativas de classificações com o fantástico provocam dúvidas sobre como separar um gênero de outro. As propostas de definições do tema agem como um rótulo afim de padronizar as obras produzidas para que recebam o título, rotulação de vinculada ao tema designado. No entanto, os autores priorizam suas obras no sentido de que elementos elas consistem e de quais irão utilizar para a próxima produção enquanto cabe a crítica rotular a qual gênero a obra se adequa.

Ao longo dos anos as obras vem sendo apenas classificadas para que atendam uma norma de classificação. Sendo deixado de lado a importância maior, o que cada obra objetiva representar, os elementos e artifícios usados em composições de poesia, poemas ou romances não são os mesmos de dois séculos atrás. Cada gênero literário trata de um tema em comum, representam um momento histórico em comum, uma dificuldade enfrentada em determinado período. As obras dialogam com o espaço e o tempo, seja em questões de conflitos sociais ou de ideologias. Onde estes aspectos fomentam para a criação de novos artifícios, novos elementos que contribuem para o enredo de alguma obra. Os gêneros, as temáticas e as propostas mudam ou sofrem evoluções. São inconstantes em contraposição as normas taxativas que apenas apontam um único critério a ser seguido, alheio de tudo aquilo que contribui para a criação de uma nova obra.

O olhar limitador da crítica sugere a criação de novos gêneros ao invés de enxergar a constante inserção de novos elementos e adaptações as obras nos temas vigentes. No entanto, o que acontece com o fantástico, o estranho e o maravilhoso são as permutações de elementos em suas obras. São três gêneros que dividem elementos, mas que devem permanecer separados pelo bem da ordem classificatória das coisas. Mas o que deve ser observado é até que ponto a crítica consegue taxar as obras sem interferir no processo de criação do autor e da ocorrência de novos gêneros. Como o caso do *slipstream* e também das literaturas latinas. As obras latinas parecem encontrar dificuldades em serem inseridas ao mundo literário, bem como os gêneros deste solo, o realismo mágico e o realismo maravilhoso.

Do mesmo modo que as literaturas latinas, o *slipstream* que foi mencionado a primeira vez por Bruce Sterling em sua entrevista em 1989, ou seja, vinte e sete anos atrás ele recobrava a atenção para como as obras que se filiam a este termo possuem

algo diferente a ser captado pelo leitor, um sentimento ou algo como uma mensagem, o que recobra a comparação com as obras latinas. Seja a hesitação, aquela mesma que ocorre no fantástico ou seja algum valor, conceito deixado pelo autor ao longo da obra que captam a atenção do leitor. Mesmo após esses anos o termo não foi muito explorado e continua a fronteira, sendo uma modalidade. *Slipstream* e o realismo mágico dividem de elementos, características e até mesmo de barreiras. O que chama a atenção se até mesmo *slipstream* não seria uma alcunha ou um outro nome para realismo mágico em virtude das semelhanças entre fatos insólitos e das obras que se adequam ao perfil. O problema acerca dos gêneros literários são as regras que os limitam. Segundo Roas e as regras que regem o fantástico:

[...]O fantástico é um gênero e, portanto, está marcado por certas convenções que todo autor e leitor devem conhecer. O problema do fantástico é que, quando essas convenções se automatizam (utilizando a expressão cunhada pelos formalistas russos), o argumento ou a trama se fazem previsíveis e, com isso, deixam de cativar o leitor. (ROAS, 2012, p129)

O exemplo mencionado é o fantástico, mas todos os outros gêneros possuem suas limitações, convenções acerca de seu tema. Características essas que denunciam ao leitor o que está por vir e até mesmo o desfecho da obra. Na entrevista de Bruce Sterling em 1989 sobre o *slipstream* ele também afirma o mesmo sobre a ficção científica e seus limites que o tornam previsível e às vezes tedioso. Enquanto *slipstream* é exatamente o oposto, não há regras de composição que definem a modalidade ou convenções que apontam para isso.

Quanto aos contos selecionados, o zumbi se torna a criatura desestabilizadora que é uma afronta a realidade e as leis da normalidade. O fato de um ser que retorna ao mundo dos vivos em um corpo podre, corrompido para confrontar os humanos. A origem do zumbi ou morto-vivo pode ser encontrada em várias culturas ou crenças, universalmente ele é tido como maligno e sempre retorna como um rival ao ser humano. As obras que utilizam desta personagem também parecem universalmente não encontrar ou compor um padrão para o que traz este ser de volta a vida ou como se extingue o problema. São várias possíveis explicações e ou soluções. Esta variação em torno da personagem se associa a proposta do multifacetado *slipstream*. Não que esta prática seja um artifício exclusivo ou inaugurado pela modalidade em questão. Mas, como afirmado anteriormente, toda obra de destaque viola a fronteira de seu gênero. Possui um elemento ou a permutação de algum elemento oriundo de outro gênero, mas que confere

a obra o diferente, a característica que chama atenção, que traz algo para o leitor refletir. A fuga ou o rompimento com as regras de cunho pode ser percebido nas obras desta pesquisa. Veríssimo, antes mesmo da introdução do termo *slipstream* utilizou desta artimanha de elementos em sua obra *Incidente em Antares* apoiando-se no campo do realismo mágico. Em sua obra temos elementos insólitos, do medo, do gótico, do sobrenatural e do realismo mágico. Discutindo sobre sentido literário, pelo autor Loureiro Chaves é possível notar uma aproximação entre a literatura brasileira e a latina através da literatura comparada. O autor ressalta que: “[...]estas aproximações se tornam mais evidentes e delineiam uma perspectiva: a ficção da América Latina tende a ser um único processo na fundação da nova linguagem que expresse a realidade fantástica e a identifique”. (CHAVES, 1973, p.13). É inegável a presença do fantástico em obras latinas, o processo histórico em comum permite a formação de uma identidade marcada pelo realismo mágico e seus eventos insólitos, assim como a presença de mortos vivos em uma ilha do caribe. O valor histórico e a pluralidade cultural da América Latina fomenta para várias histórias, obras que recontam eventos sobrenaturais. Por fim, a crítica literária não é adepta a alterações ou evoluções o que de certa forma obrigada os gêneros e as recorrentes modalidades a existirem na fronteira, pois a classificação ou segregação dos gêneros impedem a livre circulação das obras deste perfil. Deste modo, que até mesmo, Bruce Sterling o próprio criador do termo *slipstream* apenas estima que a modalidade venha um dia a se tornar uma categoria, pelo bem do termo.

REFERÊNCIAS

[U12] Comentário: Problema nas margens da página

ANDRIOPOULOS, S. *Aparições espectrais*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto Editora Ltda. 2014.

ARISTÓTELES. *Poética*. In: *Aristóteles, Horácio, Longino: a poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 1988.

ARRIGUCCI JÚNIOR, D. *Tradição e inovação na literatura latino-americana*. In: _____. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ARIÉS, P. *História da morte no Ocidente*. Trad. Priscila V. de Siqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BARTHES, R. *La Aventura semiológica*. Barcelona: Paidós, 1990

BELLEI, L. *Monstros, Índios e Canibais: Ensaio de crítica literária e cultural*. Florianópolis: Insular, 2000

BESSIÈRE, I. *O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha*. Revista *Fronteiras*, vol. 3, nº 3, Setembro/2009.

BLOCH, Robert. A Case of the Stubborns. IN: SKIPP, J. *Zombie encounters with the hungry dead*. New York, Black Dog & Cevental Publishers, 2009, p.75 - 93

BOON, Kevin. *The Zombie as Other: Mortality and the Monstrous in the Post-nuclear Age*. New York, Fordham University Press, 2011.

BOTTING, Fred. *Gothic*. New York: Routledge, 1996.

CAMARANI, Ana Luiza Silva. *A literatura fantástica: caminhos teóricos*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014. Disponível em: <<http://www.fclar.unesp.br/Home/Instituicao/Administracao/DivisaoTecnicaAcademica/ApoioaoEnsino/LaboratorioEditorial/colecao-letras-n9.pdf>>. Acesso em: 27 maio 2015.

CAMARANI, Ana Luiza Silva. *Gótico, fantástico e realismo mágico: teorias e poéticas*. In: LEONEL, Maria Célia. GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. (Org.). *Modalidades da narrativa*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2013.

CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou os paradoxos do coração*. Trad. de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1999.

CARPENTIER, A. Prefácio. *O reino deste mundo*. Trad. João Olavo Saldanha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.

CARPENTIER, A. *A literatura do maravilhoso*. São Paulo: Vértice, 1987.

CARPENTIER, A. *Do real maravilhoso americano. A literatura do maravilhoso*. São

- Paulo: Editora Revista dos Tribunais; Edições Vértice, 1987
- CHAVES, F. L. *Ficção latino-americana*. Porto Alegre: UFRGS, 1973.
- CIRLOT, Jean. *Dictionary of symbols*. Trad. Jack Sage London: Routledge, 2001.
- COHEN, J. *Pedagogia dos Monstros*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- COHEN, J. *Monster Theory*. IN: SAYERS, W. *The Alien and alienated as unquiet dead in the sagas of the Icelanders*. Minnesota, University of Minnesota Press, 1996. P.242 - 263
- CROCE, B. *Breviário de Estética*. São Paulo: Ática, 2001
- DAVIES, Douglas. *Death, ritual and belief*. Cassel. London. 1997
- DELUMEAU, J. *A história do medo no ocidente*. São Paulo: Schwarz Ltda.2009.
- DEGOUL, Franck. *We are the mirror of your fears: Haitian Identity and Zombification*. Fordham University Press. New York, 2011.
- DUBY, Georges. *Ano 1000, ano 2000: na pista de nossos medos*. Trad. Eugênio Michel da Silva, Maria Regina Lucena Borges-Osório. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.
- ESTEVES, A. R. *Realismo mágico e realismo maravilhoso*. Juiz de Fora: UFJF, 2010
- HUTCHEON, L. *A poética do pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- KELLY, James Patrick.; KESSEL, John. *Feeling very strange: The slipstream anthology*. San Francisco, Tachyon Publications. 2006
- LIMA, L. C. *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol.1 Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- LOVECRAFT, H.P. *O Horror Sobrenatural em Literatura*. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- MARANHÃO, S. José. *O que é a morte*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- MARINHO, C. *Poéticas do Maravilhoso no cinema e na literatura*. Belo Horizonte: Pucminas, 2009.
- MILANEZ, N. *Discurso e Imagem em Movimento: O corpo horrífico do vampiro no trailer*. São Carlos: Claraluz, 2011.
- RUSSELL, J. *O livro dos mortos*. Trad. Érico Assis, Marcelo Andreani de Almeida. São Paulo: Leya, 2010.
- ROAS, David. *Em torno a uma teoria sobre o medo e o fantástico*. In: VOLOUEF,

Karin; WIMMER, Norma; ALVAREZ, Roxana Guadalupe Herrera (org.). *Vertentes do Fantástico na Literatura*. São Paulo: Annablume, 2012. P.117-142

SAUNDERS, George. Sea Oak. IN: SKIPP, J. *Zombie encounters with the hungry dead*. New York, Black Dog & Cevental Publishers, 2009, p.177 – 201

SCHMITT, J. C. *Os vivos e os mortos na sociedade medieval*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras. 1999.

SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. Porto Alegre: L&PM editores, 1997.

SOARES, A. *Gêneros Literários*. São Paulo: Ática, 2004

SPINDLER, William. *Magic Realism: a typology*. Trad. Fernanda Cristina de Freitas Sales. Disponível em: < <http://pt.scribd.com/doc/65457778/SPINDLER-Realismo-magico> > Acesso em: 08 jun. 2014.

STERLING, Bruce. *Slipstream*. Disponível em: < https://w2.eff.org/Misc/Publications/Bruce_Sterling/Catscan_columns/catscan.05 > Acesso em: 08 jun. 2014.

STERLING, Bruce. *Science Fiction Studies: Symposium on slipstream*. Austin, V. 38. N. 1, 2011.

SUPERINTERESSANTE. *Zumbis*, São Paulo, V. 39, n. 5. 2013

TINIANOV, Y. *O fato literário*. Trad. In *Russischer Formalismus*. Fink Verlag: Munique, 1969

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1992.

VASCONCELOS, Yuri. *Almanaque monstruoso dos zumbis*. São Paulo: Abril, 2013. ISBN 978-85-364-1626

VERÍSSIMO, E. *Incidente em Antares*. São Paulo: Schwarcz, 2006

ZINANI, C. J. *Literatura e história na América Latina: representações de gênero*. Métis: história & cultura, Caxias do Sul, v.5, n.6, p. 253-270, junho 2006.