



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Humanidades
Instituto de Letras

Morgana Silva Larotonda Caetano

O zumbi na literatura: uma leitura gótica do monstro

Rio de Janeiro

2024

Morgana Silva Larotonda Caetano

O zumbi na literatura: uma leitura gótica do monstro



Dissertação apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Patricia Marouvo Fagundes

Rio de Janeiro

2024

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

C128

Caetano, Morgana Silva Larotonda.
O zumbi na literatura: uma leitura gótica do monstro / Morgana Silva
Larotonda Caetano. – 2024.
83 f.

Orientadora: Patricia Marouvo Fagundes.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,
Instituto de Letras.

1. Zumbis – Teses. 2. Ficção gótica (Gênero literário) – Teses. 3. Pós-colonialismo na literatura – Teses. 4. Seabrook, William, 1884-1945 – Crítica e interpretação – Teses. 5. Seabrook, William, 1884-1945. A ilha da magia – Teses. 6. Brooks, Max, 1972– - Crítica e interpretação – Teses. 7. Brooks, Max, 1972–. Guerra mundial z – Teses. I. Fagundes, Patricia Marouvo. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 82-344

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
Dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Morgana Silva Larotonda Caetano

O zumbi na literatura: uma leitura gótica do monstro

Dissertação apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 27 de março de 2024.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Patricia Marouvo Fagundes (Orientadora)

Instituto de Letras – UERJ

Prof^a. Dra. Maria Conceição Monteiro

Instituto de Letras – UERJ

Prof. Dr. Victor Santiago Sousa

Universidade Federal do Acre

Rio de Janeiro

2024

DEDICATÓRIA

À minha avó Dulcinéa, a grande responsável por eu ter chegado até aqui.

AGRADECIMENTOS

Aos professores Patricia Marouvo e Maria Conceição Monteiro, pelos anos de orientação e pela generosidade e imensa colaboração com este trabalho.

Ao professor Victor Santiago, pelas questões levantadas no exame de qualificação, que muito contribuíram com o desenvolvimento da dissertação.

Aos professores integrantes da banca de defesa por terem aceitado prontamente o convite: Maria Conceição Monteiro, Victor Santiago, Davi Pinho e Leonardo Bérenger.

A todos os professores do programa, com os quais tive o privilégio de conviver, e que contribuíram direta, ou indiretamente com a construção desse trabalho, bem como, aos professores que acompanham minha carreira acadêmica desde a graduação, em especial, Renata de Souza Gomes, que sempre me incentivou e estimulou nessa caminhada.

À toda minha família e amigos. Em especial, à minha avó Dulcinéa Pereira da Silva, por ser um exemplo de coragem para realizar meus projetos; meu avô Antônio de Pádua da Silva, por me fazer despertar para as artes; à minha mãe, por preencher a casa com livros, música e filmes, estimulando minha criatividade e gosto pelas letras; ao meu saudoso pai, por inculcar em mim, o desejo de sempre ampliar meus horizontes; ao meu primo Cássio Larotonda Maia, por me incentivar a fazer esse curso; aos meus tios Marise Pereira e Ladenyr Pereira, por todo o suporte; ao meu irmão Morgan de Pádua da Silva, pela contribuição imensurável com este trabalho, sem a qual o mesmo não seria possível; e, por fim, ao meu esposo Adriano de Sá Caetano pelo apoio incondicional à minha carreira durante todos esses anos, pela paciência, carinho, respeito e suporte que dedica, desde sempre, a mim e a minha jornada acadêmica e profissional.

RESUMO

CAETANO, Morgana Silva Larotonda. *O zumbi na literatura: uma leitura gótica do monstro*. 2024. 83 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

A dissertação pretende fazer uma leitura analítica do zumbi na literatura a fim de compreender suas representações na sociedade ocidental, desde sua gênese até a contemporaneidade. Sob uma perspectiva gótica, pretende-se investigar as formas com que o zumbi é estruturado como personagem por meio de duas obras literárias: *A ilha da magia* (1929), de William Buehler Seabrook, e *Guerra mundial z* (2006), de Maximillian Michael Brooks (Max Brooks). Tomando o monstro como um fenômeno polissêmico, que pode ser analisado em termos de diferentes instâncias, perspectivas e campos de conhecimento, o presente estudo propõe-se a investigar os meios pelos quais o(s) arquétipo(s) desse monstro relaciona(m)-se com os contextos literário, histórico-social, filosófico, cultural e psicanalítico de sua época, dando corpo e ação a essa criatura. Para esse fim, este estudo visa entremear a literatura e a teoria, para então encontrar subtextos que ora se escondem, ora se mostram nessas duas obras literárias.

Palavras-chave: zumbi; gótico; pós-colonialismo; *A ilha da magia*; *Guerra mundial z*.

ABSTRACT

CAETANO, Morgana Silva Larotonda. *The zombie in literature: a gothic reading of the monster*. 2024. 83 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

This dissertation aims to make an analytical reading of the zombie in literature in order to understand its representations in Western society, from its genesis to contemporaneity. From a gothic perspective, we intend to investigate the ways in which the zombie is structured through two literary works: *The Magic Island* (1929) by William Buehler Seabrook and *World War Z* (2006) by Maximillian Michael Brooks (Max Brooks). Considering the monster as a polysemic phenomenon that can be analyzed in terms of different instances, perspectives and fields of knowledge, the present study proposes to investigate how the archetype(s) of this monster, relate(s) to the literary, historical, social, philosophical, cultural and psychoanalytical contexts of its periods, giving body and action to this creature. To this purpose, this study aims to intersperse literature and theory, intending to find subtexts that at times reveal themselves and at times hide themselves in these two literary works.

Keywords: zombie; gothic; postcolonialism; *The magic island*; *World war z*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 CAN THE ZOMBIE SPEAK?	19
2 O ZUMBI: CORPO E ALMA	42
3 ENTRE O PRAZER E O MEDO, RESIDE O MONSTRO	64
CONCLUSÃO	77
REFERÊNCIAS	80

INTRODUÇÃO

Desde a minha infância, quando estive pela primeira vez sob a luz da literatura, tornei-me fascinada pelos monstros que antagonizavam os heróis naquelas histórias, pois, para mim, essas eram sempre as personagens mais intrigantes, e pareciam representar algo mais, que clamava por atenção e por ser investigado. Entretanto, apenas nos últimos anos, quando meu primo me falou de sua pesquisa sobre vampiros e criaturas monstruosas, resolvi ler, de maneira mais profunda, sobre o assunto. Mergulhei, assim, em uma busca por embasamento teórico sobre o tema, e muitas perguntas incipientes começaram a agitar-me a mente, o que me levou a resgatar uma criatura, que, em especial, sempre me incitou a curiosidade: o zumbi.

Partilhando minhas dúvidas com meu primo, percebemos que ele não podia sanar algumas delas; assim, após algumas conversas, decidimos que eu deveria tentar respondê-las por mim mesma, e finalmente candidatar-me à vaga ao mestrado. Assisti, como convidada, a algumas aulas da professora Maria Conceição Monteiro, a fim de melhor formular parte do meu *corpus* teórico, o que me deixou ainda mais entusiasmada com o tema. Decidi, portanto, empenhar-me no desenvolvimento deste trabalho.

O zumbi é o objeto central desta investigação e figura no *corpus* literário da presente pesquisa como um monstro que alegoriza diversas questões caras aos estudos da alteridade e das identidades. Pelas temáticas que abordam em suas narrativas, as obras literárias sobre zumbis configuram ambientes propícios a reflexões acerca de tópicos caros à literatura gótica, tais como: a subjetividade, a alteridade, as relações de poder, o estranho, o grotesco e o misterioso, mas principalmente, os sentimentos trazidos pela(s) mudança(s), e por tudo aquilo de incontrolável que nos cerca, a exemplo: a morte e o medo que ela exerce sobre nós.

Vale ressaltar que as narrativas de zumbi não são consideradas como parte do cânone da literatura gótica, posto que, como preconiza o jornalista, roteirista, escritor e especialista em cinema Jamie Russell em sua obra *O livro dos mortos* (2010, p.18), o zumbi sequer compõe as origens desse gênero literário, ou ainda, o acervo de suas obras consagradas. A referida obra de Russell, uma espécie de dossiê na qual o autor elenca toda a trajetória do zumbi, desde sua primeira aparição literária até suas mais recentes figurações em filmes, séries e jogos eletrônicos falha em tratar da natureza mutável do chamado cânone literário, que, ao ser considerado, em nossa análise, nos permite a leitura do zumbi como poética gótica da contemporaneidade, por abordar uma extensa gama de temas políticos, sociais e culturais modernos e contemporâneos.

Tanto a literatura do monstro quanto a literatura de horror, segundo o professor, autor e crítico literário David Punter (1996), podem ser estudadas sob a luz da ficção gótica, visto que essas narrativas apresentam temas e recursos característicos desse gênero, tais como: a presença de personagens monstruosos, a violência, o medo, a ansiedade, a natureza do mal, o desconhecido e o oculto. Além disso, tais obras apresentam uma grande variedade de questões que angustiam a sociedade, como por exemplo: a destruição da civilização, a luta pela sobrevivência, as relações de poder entre as classes sociais e a fragilidade da existência humana. Ao pensar as narrativas literárias de zumbi como narrativas que podem ser lidas por uma chave do gótico, por abordarem temas concernentes a esse gênero literário, podemos entender essas obras literárias, tanto no âmbito canônico, quanto no âmbito popular, já que a temporalidade afeta a arte, movimentando-a constantemente por entre essas esferas.

Outrossim, o zumbi e seu caráter duplo, que configura ao mesmo tempo a morte e a vida, é escatológico e se utiliza da picardia estabelecida pela imagem grotesca do corpo para satirizar a morte, desafiando a vida em si, já que a dualidade entre vida e morte se conjugam em um só corpo, o do monstro, conferindo a esse um aspecto no qual o nascimento e a morte revertem-se em um ciclo de procriação e transformação, estabelecendo narrativas que vão ao encontro do que o romancista e professor anglo-indiano Tabish Khair (2009, p.132, tradução nossa) preconiza a seguir:

O gótico, enquanto narrativa de terror, depende de uma percepção não só da ambivalência, mas também da oposição e da diferença irreconciliável. Apesar de, por vezes, pôr em causa a simplicidade das oposições binárias, insiste, no entanto, numa certa concepção de forças opostas ou, pelo menos, contraditórias num contexto específico.¹

O presente estudo pauta-se em duas obras literárias nas quais o zumbi é, de alguma maneira, a personagem central. É preciso, para tanto, pensar que o próprio gótico, como gênero literário, nem sempre esteve em posição privilegiada, o que podemos confirmar nas seguintes palavras do professor de Literatura Inglesa e pesquisador de literatura gótica, modernismo, monstros e outros tópicos: Fred Botting (1999, p. 24-25, tradução nossa)²: “As obras de ficção eram objeto de condenação geral [...] que não serviam nenhum objetivo útil ou moral. Também se acreditava que exerceriam uma influência corruptora sobre a moral dos

¹ Texto original: “The Gothic, as a narrative of terror, depends on a perception not just of ambivalence but also of opposition and irreconcilable difference. While it undercuts at times the simplicity of binary oppositions, it nevertheless insists on some conception of opposed or at least contradictory forces within a specific context.”

² Texto original: “Works of fiction were subjected to general condemnation [...] that served no useful or moral purpose. [I]t was also believed to exert a corrupting influence on the morals of the readers.”

leitores”. É possível verificar que a origem das narrativas sobre zumbi se dá no campo da cultura popular, elevando-se pelas questões que aborda, visto que de questões populares fez-se ascender a questões sobre o humano. Assim, e por manter-se em um constante movimento de mudanças e adaptações, a literatura gótica torna-se a base para o estudo do monstro em questão: o zumbi.

A presente pesquisa propõe, dessa forma, uma análise bibliográfica, de cunho especulativo, do monstro em questão, pautando-se nos preceitos do gótico, bem como nos estudos pós-coloniais das identidades e das alteridades. O objetivo central dessa pesquisa é, então, investigar sobre as origens literárias e histórico-culturais que convergiram e ainda convergem nos processos de formação identitária e social, que resultaram no nascimento do mito zumbi, o qual vem ganhando corpo, ao mesmo tempo que vem sendo incorporado no imaginário ocidental popular e literário, desde a modernidade, quando surge na literatura ocidental, até os dias atuais, em suas formas extensivamente propagáveis.

Assim sendo, iniciamos nosso estudo, investigando sobre os fatos e mitos que originaram o zumbi na literatura, partindo de uma investigação sobre sua aparição no folclore haitiano, e sobre sua disseminação pelos mais diversos meios culturais, especialmente nos meios de comunicação de massa, por onde transita a maior parte da cultura popular, e é o meio de maior difusão da personagem em análise.

A fim de investigar sobre tais questões, contamos com duas obras literárias que abordam o zumbi, de forma diferente em alguns aspectos, porém, semelhante em outros. São elas *A ilha da magia* (1929), do explorador, viajante, jornalista, ex-combatente da Primeira Guerra Mundial, e escritor William B. Seabrook, quanto em *Guerra mundial z* (2006), e do escritor, palestrante e membro do *Modern War Institute de West Point*, nos Estados Unidos, Max Brooks. Tanto em uma obra quanto na outra, o zumbi alegoriza a fragmentação do sujeito na sociedade ocidental moderna e contemporânea. Tais obras, além do mais, ocupam a posição de literatura marginal nos círculos acadêmicos, fato que as torna ainda mais atraentes para a discussão proposta neste estudo, posto que os debates acerca da canonicidade e da marginalização no campo da literatura e das artes tornam-se cada vez mais constantes, fazendo circular a literatura como área de conhecimento nos meios científicos.

Mais especificamente, no primeiro capítulo traçaremos um estudo acerca da relação entre o monstro e a sociedade que o engendrou, observando o vínculo entre o mito e a literatura, a partir dos estudos sobre a morte, o medo, o corpo, a alteridade, as identidades, a sociedade e a política. Trataremos no segundo capítulo sobre a composição do monstro e sobre como o zumbi personifica temáticas da morte, por meio de seu corpo monstruoso. No

terceiro capítulo investigaremos as representações de medos e desejos da sociedade ocidental, que desembocam na concepção do zumbi na literatura de horror.

Para tanto, intencionamos estabelecer uma análise dialógica entre a base teórica e as obras literárias, a fim de compreender os pontos de convergência entre teoria e literatura, além de estabelecer um panorama histórico-cultural entre a literatura gótica novecentista e contemporânea norte-americanas, traçando, ainda, um paralelo entre a evolução do gótico e as transformações das concepções sobre as identidades e as alteridades no contexto social norte-americano desse período.

O mito zumbi nasce de questões políticas que permeiam as relações sociais e humanas que surgem na modernidade e que ecoam na contemporaneidade, posto que, ao mesmo tempo que representa a propagação de doenças e caos, as desigualdades sociais e a alienação dos sujeitos, tanto os pertencentes às massas populares, quanto os indivíduos das classes mais abastadas, simboliza também, o capitalismo, que promove consumismo exacerbado, gerado e mantido pelas dinâmicas das economias na era digital. Por isso, fica evidente a necessidade de se considerar estudos Pós-coloniais, que visam compreender como os aspectos dessas identidades são construídos, representados e difundidos nas mídias diversas, incluindo a literatura, televisão, cinema, jornais, livros, música e internet.

Da teoria de que num mundo pós-colonial e pós-revolucionário, no qual se diz que as antigas fronteiras estão a dissolver-se, e as sociedades ocidentais encontram-se sob o domínio de um capitalismo neoliberal, surgem questões que atravessam as fronteiras do indizível. Sobre isso, o sociólogo, filósofo e professor polonês Zygmunt Bauman (2010) argumenta que o capitalismo explora novas formas e recursos em busca do lucro necessário para alimentar o sistema, tal como o parasita que, para assegurar a sua sobrevivência, procura um organismo saudável e inexplorado que lhe dê a alimentação necessária à manutenção de sua existência, prejudicando fatalmente o seu hospedeiro.

Os zumbis de hoje seriam, de certa forma, uma resposta à personagem de *A ilha da magia*, de William B. Seabrook, um aventureiro que, por meio de sua “[...] prosa concisa [...] unida ao seu desejo insaciável de provar todo aspecto incomum das culturas que visitava, abriu caminho para uma série de relatos autobiográficos [em forma de relatos de viagem] sobre suas aventuras no Haiti [...]” (Russell, 2010, p. 24). Dessa maneira, sua obra remodela o folclore haitiano, elevando seu caráter de lenda urbana a uma simbologia mitológica, cuja alegoria configura o medo da morte, da desgraça, da escravização, da perda da subjetividade ou da autonomia. Fosse o medo da perda da autonomia de seus corpos, de suas almas, ou de ambos para alguma instituição de poder ou para forças sobrenaturais, esse medo passa a ser

corporificado na figura do zumbi, criatura Outra, ou, ainda, monstro que ao mesmo tempo que se distancia e difere de mim, assume minhas próprias formas humanas. Assim, o medo é apresentado nas entrelinhas da obra, alegorizando sintomas da sociedade que engendra esse monstro.

Em *A ilha da magia*, o medo está estritamente ligado à subjetividade e às relações com o Outro, que no presente trabalho apresenta-se com “O” maiúsculo, pois indica uma subjetividade complexa e agente do indivíduo. Por outro lado, o medo da amplificação da miscigenação e da contaminação da raça branca, pela mistura com a raça negra, também permeia a narrativa de Seabrook, implicando em uma dinâmica de duplo sentido, em relação à qual não é difícil perceber uma binaridade racial bem demarcada entre negros e brancos, na qual figuram os papéis de branco dominante e negro dominado, retratados na obra da seguinte forma: norte-americanos dominantes e os afro-haitianos dominados (zumbificados).

A obra supramencionada, lançada nos Estados Unidos em 1929, é como o tradutor da edição utilizada nesta pesquisa, Lauro S. Blandy, descreve em seu subtítulo: um livro de “fatos e ficção”. Ela se apresenta em forma de relatos autobiográficos de viagem (do inglês, *travelogue*). De acordo com Jamie Russel (2010), o excêntrico e controverso escritor chamado William Buehler Seabrook encarna um narrador personagem em uma narrativa proposta como não ficcional, na qual discorre sobre as experiências vividas por ele, em sua incursão pelo Haiti, durante o ano de 1928.³

No Haiti, Seabrook teve contato com o vodu, e com diversas narrativas sobre a lenda caribenha dos mortos-vivos, chamados de zumbis pelos locais. Seabrook relata ter conseguido se inserir em uma das comunidades praticantes do vodu, e até mesmo ter sido “consagrado” como um deles, através de um ritual que ele chama de “batismo de sangue”. Dessa forma, e por conseguir contato com pessoas influentes no Haiti da época, o autor/narrador diz ter conseguido acesso a rituais vodu, bem como a rituais de “magia negra”, os quais o próprio Seabrook descreve como diferente do vodu.

Apesar da ambivalência de seu discurso, e de sua posição de fala, sendo ele um homem branco e norte-americano, Seabrook dá luz à uma obra que contribui tanto com a literatura quanto com questões sociais, por provocar diversas reflexões e discussões acerca das temáticas que aborda. Embora sua narrativa deixe clara sua posição em relação ao que de fato causaria essa transformação ou ressuscitação do morto, ou seja, a forma como pessoas

³ Observação: A data da chegada de Seabrook no Haiti diverge entre os pesquisadores de sua obra e alguns biógrafos. À exemplo, na biografia em quadrinhos produzida por autor e ilustrador Joe Ollmann, sua data de chegada na ilha é 1927.

eram transformadas no que eles chamavam de zumbi, durante todo o texto ele preocupa-se em estabelecer um parâmetro entre o pensamento místico e o científico, não se declarando crédulo nem incrédulo em relação à magia. Ao se reconhecer como homem branco, Seabrook demonstra ter consciência de seu lugar político naquela dada sociedade. Seabrook ressalta também, seu respeito pelas crenças locais, porém, sempre deixando claro, em sua posição de homem (civilizado), que não poderia deixar de pensar de maneira lógica e científica, tornando, assim, sua narrativa, ainda mais ambivalente.

O enredo foca na estadia de Seabrook, enquanto ele viaja por todo o Haiti a fim de desvendar a lenda dos mortos-vivos no país. No decorrer dessa viagem, o escritor infere que o cerne da lenda está no vodu, cuja distinção entre corpo e alma dera margem à crença sobre o ritual que consistia na extração da alma do indivíduo por um mestre vodu (um feiticeiro), que tinha por finalidade a escravização do corpo desse indivíduo, nesse caso, para o trabalho nas *plantations* de cana de açúcar administradas pela *Hasco* (Companhia Haitiano-Americana de açúcar, tradução nossa)⁴. Entretanto, Seabrook esclarece em sua narrativa que a criação dos zumbis era produto de uma outra vertente religiosa corrente no Haiti da época, o “[...]culto dos mortos[...]” (Seabrook, n/d, p.72)⁵.

Esse culto dos mortos, que, de acordo com Seabrook, teria sido o responsável pela criação dos zumbis no Haiti, nos remete à uma espécie de fábrica de monstros, que muito se assemelha ao que a professora, autora e pesquisadora acadêmica de literatura nas áreas de gênero, sexualidade e feminismo Judith Halberstam descreve como sendo o porão de Buffalo Bill em *The Silence of the Lambs* (1991), de Jonathan Demme. É interessante notar o modo como a autora metaforiza a subjetividade moderna, lhe atribuindo um caráter monstruoso, ao dar destaque à externalização da monstruosidade através das dualidades impressas no corpo, como a vida e a morte, o interno e o externo, assim como ocorre com o nativo e o estrangeiro, que se fundem no corpo do zumbi em *A ilha da magia*, encarnado no corpo afro-haitiano, pela dualidade entre o negro e o branco norte-americano, ainda bastante europeizado.

O crescente interesse dos norte-americanos pela cultura afro-haitiana, especialmente “[...] 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 [...]”, de acordo com Russell (2010). A narrativa de Seabrook apresenta um tom reflexivo a respeito dos efeitos da ocupação dos EUA na ilha, porém de maneira cautelosa ao atribuir valores positivos e

⁴ O texto em língua estrangeira é: “Haitian-American Sugar Company.”

⁵ Texto original: “[...] *culte des morts* [...]” (Seabrook, 1929, p. 89)

negativos a esses efeitos, visto que até mesmo sua livre circulação dentro do Haiti se devia ao fato de que a ilha se encontrava sob o poder dos Estados Unidos.

Em *A ilha da magia*, os rituais se davam através do envenenamento da vítima, pelo mestre vodu, com o uso de preparos de ervas, que levavam essa vítima a um estado semelhante ao de morte. A vítima era, então, enterrada por seus familiares, e posteriormente ressuscitada em uma espécie de ritual antídoto. Ao serem ressuscitadas, porém, elas não agiam mais como pessoas normais, pois, de acordo com a lenda, suas almas haviam sido extraídas, restando somente seus corpos, que eram escravizados e vendidos para os fazendeiros norte-americanos, donos de fazendas no Haiti. Ainda que essa seja a ideia que a obra de Seabrook nos faz inferir, o autor estabelece uma posição ambígua em relação à questão, deixando em aberto para o leitor, que pode admitir a lógica implícita na narrativa, ou aceitar o fator místico e metafísico como explicação plausível, reconhecendo o ritual vodu como fenômeno sobrenatural e inexplicável pela ciência.

Como relata Russel (2010), o Haiti passava por um regime de domínio socioeconômico norte-americano. Considerando a fama que precedia Seabrook de escrever somente sobre o que experienciava, a lenda do zumbi é apresentada, por ele, ao Ocidente sob forma de um relato de viagens, configurando uma narrativa verossímil, o que fez circular o mito, que ganhou espaço no folclore local, e logo disseminou-se pelo imaginário ocidental através dos norte-americanos que voltavam para os Estados Unidos do Haiti. Gradualmente, isso eleva o zumbi de uma lenda folclórica ao status de mito, gerando o monstro que, por meio da obra de William Seabrook, irá garantir então, seu lugar entre as criaturas míticas componentes do bestiário gótico.

Entretanto, é nas mídias de massa que esse monstro ascende à condição de mito. O zumbi aterroriza, pois dá corpo aos medos mais aterradores dos seres humanos. O zumbi corporifica o medo da desfragmentação do ser humano, do desconhecido, da perda de controle, da (de)subjetivação do “eu”, de tornar-se um Outro, de transmutar-se no que a professora e pesquisadora de literatura inglesa gótica Marie Mulvey-Roberts (2016) chama de um corpo “corporativo”. Esse é o medo de alienar-se na massa da sociedade de consumo, e, sobretudo, o medo da extinção da raça humana, pois, o que é o zumbi senão a própria morte materializada em um corpo “corpóreo”, segundo Mulvey-Roberts (2016)? Afora isso, o caráter endêmico da propagação da morte nos processos que Boluk e Lenz (2011) chamam de *episodemic*⁶ torna esse monstro ainda mais apavorante.

⁶ “episodêmico” (tradução nossa)

Através dos anos, a narrativa sobre zumbis foi desenvolvida e adaptada para a cultura popular e virou um dos principais temas da cultura pop, seja em filmes, séries de televisão, jogos eletrônicos ou músicas. Essas narrativas evoluem e incorporam novos elementos, como “zumbis canibais”, que devoram carne humana e se espalham pelo mundo, ameaçando a sobrevivência da humanidade. Todavia, já não é mais a magia, e sim a ciência que é responsável pelo que é chamado por Boluk e Lenz (2011) de *zombieism*⁷.

A ilha da magia foi o primeiro livro de horror que abordava o zumbi. Lançado em 1929, ano em que os Estados Unidos se viam em meio à Grande Depressão que sucedeu a quebra da bolsa de valores de Nova York em 24 de outubro, o mito do zumbi emergia junto à crise que assolava o país e se tornava uma perfeita alegoria do sentimento de desespero e incerteza que afligia os cidadãos estadunidenses da época.

Ao longo das décadas seguintes, o horror habitaria as ruas, as livrarias, os cinemas e os teatros. Iniciava-se, então, nesse cenário de crise, uma série de produções cinematográficas com a temática, e o zumbi tornou-se o monstro favorito das mídias de massa. O primeiro filme de zumbi a receber credibilidade foi “*The White Zombie*, dirigido por Victor Halperin e lançado em 1932” (Boluk e Lenz, 2011), no epicentro da Grande Depressão. O filme, protagonizado por Bela Lugosi, estreou no famoso Teatro Rialto em Nova York, simbolizando a massificação e a perda da identidade do sujeito moderno norte-americano.

The White Zombie (Zumbi branca) conta a história de um cientista louco, Dr. Bruner, que cria um experimento que transforma humanos em zumbis. O filme foi um grande sucesso e se tornou um marco para a indústria cinematográfica que estava começando a crescer. Tendo sido considerado um dos primeiros filmes de zumbis a ser produzido nos Estados Unidos, influenciou na criação de muitos outros materiais audiovisuais de zumbis que se seguiram, que focavam nas mesmas temáticas que *A ilha da magia*, bem como, “[...] uma expressão da ansiedade resultante da ocupação brutal dos Estados Unidos no Haiti (1915-1934), [...] um tipo de servidão que ressoava com os ‘tempos modernos’ da industrialização do século XX e a sua abjeta instrumentalização e alienação do trabalho.” (Boluk e Lenz, 2011, p.4, tradução nossa)⁸

⁷ A definição do termo “Zombieismo” (tradução nossa) pode ser encontrada em: WordSense Online Dictionary (07/02/2023) URL: <https://www.wordsense.eu/zombieism/>

⁸ Texto original: “[...] an expression of anxieties resulting from the brutal U.S. occupation of Haiti (1915-1934), [...] a kind of mechanical servitude that resonated with the 'modern times' of 20th century industrialism and its abject instrumentalization and alienation of labor.” (Boluk and Lenz, 2011, p.4)

Em 1968, George Romero estreia sua grande produção *A noite dos mortos-vivos*, que muda a figuração do zumbi para a forma como o conhecemos hoje. O zumbi torna-se, com Romero, uma massa de mortos-vivos cujo único propósito de existência é se alimentar de carne humana. A transformação não se dá mais por meio de feitiçaria, mas, sim, de processos científicos, geralmente não apresentados pela maioria das obras, como é o caso de *Guerra mundial z*, de Max Brooks.

Em 2006, Max Brooks lança *Guerra mundial z*, e nessa obra, cujo subtítulo indica uma história oral de guerra zumbi, o autor se utiliza, assim como Seabrook, de fatos históricos para produzir a verossimilhança em sua narrativa. Brooks descreve eventos ocorridos nas Grandes Guerras Mundiais, pano de fundo para sua fabulação: a Guerra Zumbi. Max Brooks é um historiador, colunista do *The New York Times* e escritor norte-americano, que constrói uma narrativa de pós-guerra, na qual um narrador-personagem é um agente do “Relatório da Comissão Pós-guerra das Nações Unidas” (Brooks, 2010, p. 9)⁹, viajando pelo mundo, após o fim da Guerra Zumbi que devastou o planeta, entrevistando os representantes dos países afetados. Nessa missão, o narrador precisa compreender como tudo começou, e como cada país lidou com a crise, para redigir um “relatório pós-ação” (Brooks, 2010, p. 10)¹⁰. Seu trabalho não é bem aceito pela presidente da Comissão Pós-guerra, que considerou o relatório muito íntimo e sentimental, aconselhando o narrador a escrever um livro com os dados coletados em sua jornada pelo mundo.

Durante tal jornada, ele lida com uma grande diversidade de subjetividades, questionando-as e sendo, por vezes, questionado por alguns de seus entrevistados. Em *Guerra mundial z*, as questões humanistas, de identidade e alteridade, aparecem de forma mais nebulosa que em *A ilha da magia*. Já não há mais uma binaridade “dominador/dominado” e as subjetividades já não são bem delimitadas como em *A ilha da magia*: negro X branco, civilizado X selvagem, vodu X cristianismo. Os significados de escravização, morte, capital e religião também não são exatamente os mesmos que em *A ilha da magia*. A esse respeito, o psiquiatra, psicoterapeuta e inventor suíço Carl Jung (2016) afirma que os signos mudam de valores e de sentido, ou seja, os ícones ganham novos símbolos, como é de se esperar com o passar do tempo.

É, então, como sugerem Boluk e Lenz (2011), que em diversas possibilidades de imagens e simbologias, o zumbi permanece, passando a protagonizar uma grande variedade de mídias da cultura pop, alegorizando a desfragmentação e massificação do sujeito. Como

⁹ Texto original: “the United Nation’s Postwar Commission Report” (Brooks, 2010, p. 1)

¹⁰ Texto original: ““after-action report”” (Brooks, 2010, p. 1)

elencado por Rafael Cristiano (2021), entre as décadas de 1970 e 1980, produções de cinema pela Itália e Espanha continuavam apresentando os zumbis como acéfalos que precisavam ser mortos em grande escala. Já na década de 1990, há um intervalo nas produções do gênero, que passam por uma espécie de renascimento zumbi entre 2000 e 2020, com superproduções em mídias diversas, como HQs, livros, *mashups*¹¹, séries de televisão, filmes e jogos eletrônicos.

O zumbi é o que o filósofo, ensaísta e professor de filosofia José Gil (2000, p. 168-169) chama de “monstro teratológico fantástico”, uma figura híbrida que une elementos culturais diversos. Essa ideia remete ao conceito de transculturalidade, desenvolvido pelo estudioso e teórico crítico indiano-britânico Homi K. Bhabha (2002), cujos estudos discorrem sobre como diferentes culturas interagem e criam formas de expressão cultural. Segundo ele, é “o lugar [ou figura] que não é nem um, nem outro, mas o limiar entre eles” (Bhabha, 2002, p. 3). Sua composição traz à luz o que o filósofo e estudioso francês da pós-modernidade Lyotard (1997) aponta como tudo aquilo que há de *inumano* em nós: seres autointitulados sujeitos humanos (Lyotard, 1997, p. 9), pois de volta do mundo dos mortos, o zumbi opera como uma criatura inumana, perambulando entre dois mundos, e apesar de não ser uma criatura noturna ou fantasmática, revela, em seu corpo morto-vivo, a face da própria morte, que se move, seja lenta ou rapidamente, na direção de todos os vivos.

O zumbi é, dessa forma, um inumano, pois, assim como Drácula, de Bram Stoker, ele revive em sua materialidade, tornando-se um Outro de nós mesmos, assim como um espelho que reflete o humano, e através de seu corpo inexato, esse monstro alegoriza o Outro. Sua permanência em nossa cultura pode ser explicada e justificada por meio da presente bibliografia, em especial pela teoria do ator e dramaturgo paulistano Rafael Cristiano (2021) em *Obra branca*, na qual ele argumenta sobre as possíveis motivações dos produtores e dos consumidores de mídias sobre zumbis. Em *Obra branca*, o dramaturgo introduz sua peça ao advogar que os zumbis figuram como seres desprovidos de vontade, identidade ou qualquer consciência. Até aqui nenhuma novidade, certo? Mas o texto segue narrando a trajetória do monstro, desde seu início como lenda urbana, até chegar às mídias de massa, tornando-se um mito do horror.

Assim, as hordas de zumbis que invadem a cultura ocidental e configuram o monstro contemporâneo são capazes de levantar questões consonantes com o mundo que nos cerca, funcionando como elementos alegóricos que figuram questões de subjetividade, raça, etnia, religião, fé, segregação, preconceito racial, escravização, alteridade, capitalismo,

¹¹ Uma das fontes sobre o termo é: “Mashup Cultures by Axel Bruns.”

consumismo, colonialismo, imperialismo, hegemonia, e, ainda, os medos da morte e da extinção da raça humana, mas, sobretudo, questões concernentes às relações humanas. A dualidade de morte e vida do zumbi é o que o humaniza, tornando-o um de nós, pois, no que tange às dinâmicas entre o “eu” e o “nós”, pode-se dizer que é sempre isso “e” aquilo, e não isso “ou” aquilo, pois, o que aproxima o monstro de nós (humanos), é justamente aquilo que nos assemelha, e que ao mesmo tempo nos faz repeli-lo: somos todos seres matáveis.

Sobre as relações de poder estabelecidas no mundo ocidental, o filósofo, historiador, teórico social, filólogo, crítico literário e professor da cátedra História dos Sistemas do Pensamento Michel Foucault (2018) explica que, na história das sociedades burguesas a partir do século XVII, o pudor moderno foi estabelecido, e a repressão social foi imposta pela censura e silêncio, como forma de controlar o comportamento das pessoas. Esses mecanismos de censura e silêncio tiveram como resultado a criação de um padrão de conduta que prevalece na sociedade até os dias de hoje.

É possível observar também uma outra camada das dinâmicas das relações de poder, ao considerar a noção de representação e locais de fala pela ótica da crítica e teórica do pós-colonialismo, a indiana Gayatri Chakravorty Spivak, que em um de seus inúmeros ensaios põe em xeque a dinâmica que ela chama de “os intelectuais e o poder” (Spivak, 2021, p.10). A autora faz uma crítica a teóricos da Desconstrução, apontando para o seguinte fato: “[esses teóricos] constroem para si mesmos uma posição [que] os situa além das estruturas de poder que criticam; por outro lado, [...] transpõem uma noção não desconstruída de sujeito para grupos marginalizados [que] ‘podem falar’[...]” (Spivak, 2021, p.10).

Tais questões de identidades e alteridades, quando interpostas às narrativas de zumbi propostas pelo presente estudo, podem nos conduzir a uma grande variedade de reflexões e conjecturas, capazes não só de saciar nossos prazeres como leitores, mas também de nos oportunizar aprendizagens sobre nós mesmos e sobre nossas interrelações sociais, nos conduzindo pelos mais diversos mundos, imaginados ou reais, que a literatura é capaz de nos apresentar.

1 CAN THE ZOMBIE SPEAK?

*Minha loucura,
outros que me a tomem
Com o que nela ia.
Sem a loucura que é o homem
Mais que a besta sadia,
Cadáver adiado que procria?*
(Pessoa, 1933 [1988], p. 124, grifos do autor)

No presente estudo, antes de lançarmo-nos em uma investigação sobre o zumbi no campo literário, nosso objeto central de análise, nos dedicamos a investigar sobre as relações entre essa personagem e a sociedade que a engendra, focalizando os aspectos identitários, psicanalíticos e histórico-culturais que a conformam nas obras *A ilha da magia*, de William B. Seabrook, e *Guerra mundial z*, de Max Brooks. Entretanto, citamos, apenas para fins de referência e exemplo, algumas das variadas formas de comunicação e entretenimento de massa contemporâneas que contemplam a temática do zumbi.

A lenda dos mortos-vivos se espalhou pelo Haiti desde seu período de colonização pela França, tornando-se parte do folclore haitiano. A população desenvolveu novas formas de tratar seus mortos, e o medo de transformar-se em zumbi se instaurou no país a tal ponto que, de acordo com Jamie Russel, se acrescentou no Código Penal Haitiano o parágrafo nº 249, no qual passa a ser “considerado atentado à vida de uma pessoa o emprego [...] de substâncias que, sem produzir morte, causam o efeito letárgico [...] Se por efeito desse estado letárgico a pessoa for enterrada, o atentado será considerado assassinato (Russell, 2010, p. 31). Tais acontecimentos serviram de base para a construção da personagem de Seabrook. Entretanto, o fato é que o misto entre a curiosidade e o medo dos efeitos de determinadas substâncias no corpo humano não é algo novo. Quanto a isso, alega Bostrom (2011, p. 2):

Os cristãos medievais tinham uma visão igualmente conflitua sobre as intenções dos alquimistas, que tentavam transmutar substâncias, criar homúnculos em tubos de ensaio, e inventar uma panaceia. Alguns estudiosos, seguindo os ensinamentos anti-experimentalistas de Agostinho, acreditavam que a alquimia era uma atividade ímpia. Houve alegações de que envolvia a invocação de poderes demoníacos.¹²

¹² Texto original: “Medieval Christians held similarly conflicted views about the pursuits of the alchemists, who were attempting to transmute substances, create homunculi in test tubes, and invent a panacea. Some scholastics, following the anti- experimentalist teachings of Augustine, believed that alchemy was an ungodly activity. There were allegations that it involved the invocation of daemonic powers.”

Por certo, o mito zumbi precede sua aparição norte-americana. Jamie Russell (2010, p. 26) explica que grande parte das crenças religiosas que dominavam o Haiti da época tinha suas origens baseadas no *vodoun* caribenho, praticado pelos primeiros escravizados que foram levados da África às Índias Ocidentais, e que seria mais tarde disseminado no Haiti pelos afro-haitianos, levados para a ilha pelos espanhóis, e mantidos escravizados pelos franceses. Mesmo em meio às tentativas do cristianismo, instaurado na ilha, em proibir as práticas do vodu no Haiti, esse manteve-se ativo, ainda que de maneira oculta, ou exercido da forma como sugere Jamie Russell (2010, p. 2): um “complexo híbrido de animismo africano e catolicismo romano [...]”. Isso daria contornos a uma prática reformada do vodu, misturada aos costumes dos nativos da ilha, há muito dizimados pelos colonizadores europeus, e ao próprio catolicismo estabelecido pelos colonizadores franceses, como religião oficial haitiana.

Concebendo a literatura como uma manifestação artística do seu autor, deve-se, também, considerá-la como um produto discursivo, que se constrói através de diversas camadas de perspectivas, que são entrelaçadas, não só com aspectos sociais, culturais e históricos, mas também com a autorrepresentação. Tal fato pode ser verificado na escrita sob a forma de relato de viagem em *A ilha da magia*, no qual, ao descrever os acontecimentos ocorridos durante a sua estadia na ilha do Haiti, o próprio autor defende a seguinte ideia: “os autores de ficção, os romancistas, devem, na medida do possível, cingir-se às probabilidades, à verossimilhança, mas a própria realidade não conhece esses limites. O impossível é uma constante” (Seabrook, n/d, p. 19)¹³. É perceptível que o autor impregna seu discurso, nesse trecho da obra, com as suas próprias impressões e ideais.

Embora o jornalista Seabrook¹⁴ tenha sido amplamente celebrado por suas contribuições para a literatura de viagens, sendo aclamado por popularizar o mito do zumbi no meio literário, suas excentricidades parecem tê-lo levado a uma vida de autodestruição. O legado de Seabrook como escritor e viajante foi marcado por seu incansável desejo de experimentar o desconhecido, ou como ele chamava, “culturas exóticas”, o que, apesar de tê-lo tornado um dos maiores aventureiros de seu tempo, pode também ter agravado suas patologias e uso excessivo de entorpecentes, levando-o a vivenciar cada vez mais experiências degradantes, e por consequência, lançando-o ao ostracismo como escritor. Esse fator pode ter contribuído para que a personagem que criara, e elevara ao status de mito, entrasse também

¹³ Texto original: “Writers of fiction generally must stick to probabilities, or at least possibilities but in real life there are no such limitations. The impossible happens continually.” (Seabrook, 1929)

¹⁴ A biografia de Seabrook, utilizada neste estudo, pode ser acessada no endereço: <https://nuvomagazine.com/magazine/summer-2005/william-seabrook-author-adventurer-and-fine-young-cannibal>.

em um ostracismo, passando a ocupar um status literário desprivilegiado. Isso é possível constatar na circulação da personagem, em grande parte, nas “mídias populares de baixo orçamento” por tanto tempo, como relata (Russell, 2010, p. 18).

A ilha da magia é uma obra literária que apresenta uma abordagem única das origens, significado e influência da tradição americana de zumbis, desde suas origens no folclore haitiano até sua influência no gênero gótico. Sua narrativa oferece análises detalhadas das questões socioculturais que permeavam as sociedades norte-americana e haitiana da época. Além disso, é possível perceber as influências da tradição gótica nesse gênero insurgente, o que ajuda os leitores a entenderem melhor o lugar dos zumbis dentro dessa tradição. A esse respeito, corroboramos com a seguinte reflexão do professor de Literatura Inglesa, estudos medievais e modernidade Jeffrey Jerome Cohen (2000, p. 40): “Ao revelar que a diferença é arbitrária e flutuante, que ela é mutável antes que essencial, o monstro ameaça destruir não apenas os membros individuais de uma sociedade, mas o próprio aparato cultural por meio do qual a sociedade é constituída e permitida.”

Em se tratando do zumbi de Brooks, vemos que esses Outros se misturam e criam uma espécie de “borrão”, ou, do inglês “*blur*”. Uma diminuição, ou até mesmo uma ausência de delimitação entre as fronteiras que separam as subjetividades e alteridades. Tal fenômeno leva a sentimentos mistos, tal como o medo do Outro e do que o Outro pode infligir contra o “eu”. Um outro medo que os indivíduos, e até mesmo os coletivos apresentam em ambas as obras, é o de “se reconhecer no Outro”, no qual o “eu” ou alguns “nós” não se reconhecem e não aceitam a condição Outra de si mesmo. Essa alienação do Outro que há em si é o que torna o zumbi, um ser autômato e sem uma verdadeira autoconsciência. Dito isso, é possível afirmar que é esse o medo que o zumbi de Brooks inspira. Ele apavora por ser tanto um catalisador quanto um disseminador do horror e do pavor de tornar-se o Outro, e assim, deixar de existir.

Os porquês do monstro nos impor tanto fascínio, apesar de não serem tão claramente explicados, podem ser analisados por proposições como esta do professor crítico literário e ativista palestino-estadunidense Edward Said (2004, p.11): “Representamos uma cultura humanitária; eles, a violência e o ódio. Somos civilizados; eles são bárbaros.” Apesar de Said remeter-se às questões dos embates entre as culturas estadunidense e islâmica em seu postulado, não é absurdo afirmar que, dada sua onipresença na História, os embates entre o que Said (2004) demarca como “eles” e “nós”, culminam em uma relação conflituosa entre as culturas nas quais esses referentes estão inseridos. Tal relação é tema frequente no que produz o homem. Basta-nos mencionar a infinidade de filmes, séries e obras literárias de terror e de horror que vêm sendo criadas e circuladas em profusas mídias até os dias de hoje.

O que se pode compreender dessa relação entre o monstro (como sendo o Outro) e o ser humano como sendo o “eu”/“nós” é que um dos pontos de convergência entre as pulsões de autopreservação e de prazer, inerentes ao humano, reside justamente na relação entre esse “cogito individual [...] deslocado ou rebaixado para a condição de autonomia ilusória ou ficção” (Said, 2004 p.12), e tudo aquilo que lhe é externo e encontra-se, de certa forma, fora de seu pleno poder de controle, a exemplo os “[...] sistemas como o ‘inconsciente’ de Freud ou o ‘capital’ de Marx” (Said, 2004, p. 12). Ainda de acordo com o pensamento de Edward Said, tais sistemas externos ao ser humano podem controlar os sistemas de pensamento dos sujeitos individuais, em lugar de serem por eles controlados.

Na literatura, é por meio do horror/terror, subgêneros do gênero gótico que o zumbi se manifesta como um monstro teratológico fantástico, e assim o é devido aos aspectos que o compõe, pois, como pormenoriza José Gil:

O monstro artificial impôs-se com Frankenstein e, desde então, não deixou de desenvolver [seu] devir-animal xamânico. [Por isso] perguntamo-nos, angustiados: que corpo podemos nós ter hoje? [...] Pomos à prova os limites da nossa “naturalidade” [...] por isso que acolhemos todas as espécies de monstros: os fabulosos e os teratológicos. (Gil, 2000, p. 168-169)

Partindo das proposições anteriores, pode-se perceber que as imagens distópicas dos monstros abarcam uma série de mazelas que, há muito vêm assolando as sociedades, a exemplo: a criatura de Frankenstein – um monstro que é, literalmente, construído, por partes de corpos humanos de diferentes indivíduos, representando assim como propõe o professor de estudos sobre mídia, editor e estudioso das áreas das políticas e ideologias James Donald (2000, p. 113) “[...] o terror constituído pela invasão do eu por vampiros, zumbis ou alienígenas”. Ou seja, tal monstro é a figuração do medo que o sujeito individual sente de reconhecer-se em um Outro, qualquer que seja esse Outro, pois se ver fora de si mesmo seria como “fragmentar a própria identidade” (Cohen, 2000 p. 53), desfazendo, assim, a ilusão de “subjetividade individual soberana, como preconizada pelo pensamento Iluminista” (Said, 2007, p. 12).

Em termos de alteridade, nessa dinâmica provocada pelo monstro e pelo horror, ele infringe a ordem, a moral e os sistemas vigentes, além da própria noção de um sujeito individual. Para tanto, nos adverte Lyotard que

[...] o que está em jogo não é o homem, mas a diferenciação [...] é sempre possível introduzir um terceiro termo que assegurará uma melhor regulação. [...] A mediação

não implica apenas a alienação dos seus elementos face ao seu enquadramento; permite modulá-lo (Lyotard, 1997, p. 14).

Dos postulados supracitados, é possível entender que a alteridade, as esferas do horror gótico e a questão da identidade convergem para o monstro, quando o olhar de um observador, lançado a um Outro, causa-lhe estranheza, quando esse Outro é o “[...] hóspede familiar e desconhecido que o agita, fá-lo delirar, mas também pensar – se pretendemos excluí-lo [...] O mal-estar aumenta com esta civilização, a exclusão com a informação” (Lyotard, 1997, p. 10). Se o outro não me representa, não se assemelha a mim, esse outro é o monstro.

Tratemos, por fim, dessa tríade: alteridade, identidade e monstro, sob a perspectiva de Gayatri Spivak. A respeito da identidade, Spivak argumenta que (1994, p. 195, tradução minha) “Há muitas posições de sujeito que devemos ocupar; um não é apenas uma coisa. É aí que entra uma consciência política”. O que inferimos desse postulado da autora é que, enquanto indivíduos, assumimos diversas subjetividades e que a consciência de cada uma delas é essencial para que o indivíduo se posicione na sociedade. Spivak aborda a temática da subjetividade e da alteridade, propondo que a globalização, o que para ela é uma espécie de Americanização, causa uma hipertrofia na noção de universalização. Sobre isso, ela propõe que a “Literatura pode, certamente, ser estudada de quantas formas alguém desejar” (Spivak, 2012, p. 11).

Na perspectiva do monstro e da literatura de horror gótico, as teorias de Spivak sustentam a premissa de que é preciso ler o monstro com um olhar crítico e descentralizado. Só dessa maneira, a literatura deixará de promover o “imperialismo europeu, como formação social” (Spivak, 2012, p. 12). O monstro, segundo Gil (2000, p. 170), “[...] surge por aproximação do que deve ser mantido à distância (divindade/homem; natureza/homem). Além dessas duas [...] pode-se dar um cruzamento entre raças monstruosas”. O zumbi de Seabrook representa, por um lado, o grotesco e o abjeto por ser uma alegoria dos negros “ex-escravizados” haitianos, que causavam estranheza aos brancos europeus pela cor da sua pele, pelos traços de seu corpo, e sobretudo, por sua cultura, em especial a religiosa. Por outro lado, para os negros haitianos, o zumbi era a personificação do medo da escravização, o que para eles significava a perda da própria alma.

“Percebo que estou sempre falando ‘deles’, como se me tivesse mantido afastado destas saturnais. Porém, eis a verdade. Bebi também como os outros, dancei, me empanturrei

de cabrito assado, embriaguei-me com o rum branco [...]” (Seabrook, n/d, p. 37)¹⁵. Nessa passagem, o narrador de *A ilha da magia* descreve sua relação com os afro-haitianos, com quem havia confraternizado na noite anterior. A palavra “deles”, entre aspas, nos revela o distanciamento desse narrador branco, norte-americano, que olha para um povo que não é e nunca será seu igual. O narrador marca, assim, a distância que se deve manter daquele que nos é estranho. Quanto à essa questão, provoca Gayatri Spivak: “Somente o ‘*Self*’ dominante pode ser problematizado; o *Self* do Outro é autêntico sem um problema, naturalmente disponível para todos os tipos de complicações. Isso é muito assustador” (Spivak, 1994, p. 2002).

Na dinâmica da alteridade em Lyotard (1997) assim como em Said (2007), não há a possibilidade da existência de um “eu” sem um Outro. As dinâmicas entre as esferas de poder na(s) sociedade(s) ocorrem de maneira hegemônica e precisam funcionar de modo que haja oposição, mas não exclusão, visto que, para ambos, é preciso construir uma imagem do outro e assim, posicionar-se em relação a ele. E é desse posicionamento diante do outro que eu me reconheço como sujeito. Partindo para o que nos preconiza Spivak (2012), a respeito dessas dinâmicas da alteridade, podemos entender que as questões tratadas por ela, por Said (2004) e por Lyotard (1997) são as mesmas, ainda que tratadas de forma diferente, enquanto para Michel Foucault:

O indivíduo, [que] durante muito tempo foi autenticado pela referência dos outros e pela manifestação de seu vínculo com outrem (família, lealdade, proteção); posteriormente, passou a ser autenticado pelo discurso da verdade que era capaz de (ou obrigado a) ter sobre si mesmo. A confissão da verdade se inscreveu no cerne dos procedimentos de individualização pelo poder. (Foucault, 2018, p. 65-66).

A partir dos postulados supramencionados, podemos fazer algumas observações sobre as visões foucaultianas, no que tange às relações e posições dos sujeitos e coletivos em suas sociedades. Foucault compreende o poder como um fenômeno mutável que se ressignifica o tempo todo, em uma constante sucessão de falhas. O poder de, como ele chama, “modular” e ser “modulado” (Foucault, 2018), ou seja, afetar ou ser afetado pelo mundo e pelos Outros não é um sinônimo de fraqueza, mas, sim, uma resistência, e ao passo que aprendemos a resistir dessa maneira, passamos a ter uma visão mais profunda e ampla do que somos.

O mito do herói é, segundo o médico americano e psicólogo junguiano Joseph Lewis Henderson (1903-2007), “o mais comum [, e] heróis precisam enfrentar e vencer monstros e

¹⁵ Texto original: “I noticed I have been continually writing “they” [...] Very well: the truth. I drank like the rest when the bottles were passed my way. [...] with good appetite stuffed myself with goat flesh and washed down the meats with more white rum [...]” (Seabrook, 1929, p.43).

forças do mal” (Henderson, 2016, p. 142). Será, então, desse embate entre o bem e o mal e dessa bipartição entre duas forças antagônicas de uma mesma punção que nascerão os monstros, criaturas descritas pelo professor escritor e estudioso das teorias das identidades Tomaz Tadeu da Silva (2000, p. 19), “[como uma] espécie de criatura que expõe, agora no terreno propriamente cultural, a ansiedade que o ser humano tem relativamente ao caráter artificial de sua subjetividade”. O que se deve observar é que, como adverte o escritor, filósofo, semiólogo, linguista e bibliófilo italiano de fama internacional Eco (2014, p.112-113), a “alegoria transforma o fenômeno em um conceito [e] o simbolismo transforma o fenômeno em ideia”. Sendo assim, a alegoria e o mito são representações do “processo de formação da subjetividade [humana]” (Tadeu da Silva, 2000, p. 20), que nos faz pensar sobre quem somos e que lugar ocupamos na sociedade na qual estamos inseridos.

O mito do monstro tem origem, provavelmente, da mesma maneira e ao mesmo tempo que a origem do herói, visto que um não poderá existir sem o outro. Para que serviriam os heróis, se não para salvar a humanidade dos monstros que a ameaçam? A respeito da origem do monstro, discute a professora e pesquisadora do campo das diversidades de gênero Margrit Shildrick (2002, p. 3, tradução nossa):

O uso do termo “monstro” [...] para descrever esses seres liminares tem extensos precedentes históricos [e] a carga negativa dessa atribuição é [...] o binário que opõe o [monstro] ao normal. Há inúmeros registros que provam a eliminação ou perseguição daqueles que são considerados monstruosos e, certamente, o monstro tem funcionado muitas vezes como bode expiatório, carregando a mancha de tudo o que deve ser excluído para garantir o ideal de uma ordem social livre de problemas. [...] A noção de sub-humano não é simplesmente atribuída a anomalias de encarnação, mas ao funcionamento de paradigmas racistas ou sexistas que utilizaram a noção de sub-humano para fins altamente políticos.¹⁶

Para que o herói épico escandinavo Beowulf pudesse ter sua vitória, ou seja, vencer o conflito entre o seu ego: herói arquetípico e sua sombra, ou seja, os poderes cósmicos do mal, que, de acordo com a autora supracitada, geralmente são personificados por monstros como dragões, seres sobrenaturais, entre outros. Ele precisa lutar contra “Grendel [...]. Ele, que tinha vindo de longe, sábio e decidido, havia então expurgado o salão de Hrothgar e o salvado do mal.” (Medeiros, 2022, p. 83).

¹⁶ Texto original: “The use of the term monster [...] to describe such liminal beings has extensive historical precedents [and] the negative charge of that ascription is [...] the binary that opposes the [monster] to the normal. There is plentiful archival evidence of the destruction or persecution of those considered monstrous, and certainly the monster has often functioned as a scapegoat, carrying the taint of all that must be excluded in order to secure the ideal of an untroubled social order. [...] not simply to anomalies of embodiment, but to the operation of racist or sexist paradigms that have deployed the notion of subhuman for highly political purposes.”

O que essa narrativa tem a nos dizer é que através da alegoria do herói e do monstro, a lenda de Beowulf remete à necessidade de satisfazer o Ego, criando assim uma bipartição entre duas forças arquetípicas: a do bem e a do mal. A literatura, por meio dos mais diversos símbolos, ilustra esse fenômeno em que “o herói [...] precisa convencer-se de que a sombra existe e que dela pode tirar sua força. [...] ou seja, para que o ego triunfe, precisa antes subjugar e assimilar a sombra” (Henderson, 2016, p. 155), como acontece também com a “figura literária Fausto, de Goethe, [que ao aceitar] o desafio de Mefistófeles, [acaba ficando] sob o domínio de uma ‘sombra’, [...] ‘parte de uma força que, desejando o mal, encontra o bem’” (Henderson, 2016 p. 155).

No âmbito medieval, a binaridade entre bem e mal poderia ser bastante clara, como na lenda do herói *Beowulf* e seu antagonista Grendel. mas essa clareza torna-se cada vez mais indefinida, como vemos na peça *Fausto*, de Goethe, completada pelo dramaturgo já no século XVIII dentro do período do Romantismo, e em cuja trama, apesar de ainda identificável, o vilão não é o causador direto da agrura do herói, mas o herói, em si, que luta contra seus próprios desejos, arquetipo da sombra do próprio herói. Entretanto, quanto à essa dinâmica entre herói, vilão e monstro há de se observar também a interpretação do leitor, a temporalidade e a localidade em que a obra está inserida.

O mundo e os indivíduos se influenciam mutuamente. Ambos estão em constante mudança e adaptação, principalmente as grandes guerras e as mais variadas mudanças trazidas por elas provocam modificações na forma de pensar e agir das pessoas, que passaram a viver, como disseca Cohen (2000, p. 26, grifo do autor) “[...] em uma época na qual nos damos conta de que a história (tal como a ‘individualidade’, a ‘subjetividade’, o ‘gênero’, e a ‘cultura’) é composta de uma variedade de fragmentos [...]”, encontrando-se ainda nos dias atuais, em meio a esses processos que criam uma visão diferente de identidade, coletividade e das relações de poder nas quais estão envolvidos.

Não há mais um pensamento de binaridade, como aquele que circulava durante o século passado, mas sim uma fragmentação muito maior do que se entende por indivíduo, que agora é como um conglomerado desses fragmentos que o compõem. Assim, o sujeito contemporâneo já não é visto como um ser individual e uno, mas como um ser fragmentado e múltiplo. Essa fragmentação da própria essência dos indivíduos é que dará origem ao que Cohen (2000, p. 26) chama de “um híbrido inassimilado, um corpo monstruoso”. Na busca por compreender esses fenômenos, procuramos as possíveis razões e propósitos para sua existência – a humanidade, após matar Deus, inicia uma busca por uma nova “deidade” que possa preencher esse vazio, e encontra, de acordo com o filósofo e crítico literário britânico

Eagleton (2016, p. 141), “[...] a saber, sua própria espécie. O homem é um fetiche preenchendo o apavorante abismo que é ele próprio”.

O zumbi de *A ilha da magia* servira perfeitamente ao seu propósito como força de trabalho escravizado nas fazendas de açúcar norte-americanas, no Haiti da época: um ser trazido de volta à vida, por meios misteriosos, que vaga em um limiar entre a vida e a morte, assim como o zumbi que o sucede no âmbito literário. Em *Guerra mundial z*, o retorno do monstro do mundo dos mortos é igualmente misterioso, apontando para a mesma diversidade de conjecturas em relação a esse fenômeno, entre as quais, umas apontam para questões místicas e metafísicas, enquanto outras, para questões científicas. Dessa maneira, o que fica claro em ambas as obras, é que o mistério em torno da origem dos zumbis é uma informação que deve se manter dúbia e misteriosa, pois parte do horror provocado nessas narrativas é causado, justamente, pelo suspense sobre o surgimento dessas criaturas, como podemos verificar na seguinte passagem de *Guerra mundial z*: “Nunca fui supersticioso e nunca me permiti deixar levar pelo ópio do povo. Sou médico, um cientista. Creio apenas no que posso ver e tocar.” (Brooks, 2010.)¹⁷

O zumbi, portanto, é uma figura que alegoriza essa espécie híbrida que se manifesta em um limiar entre a vida e a morte. Da forma que preconizam os filósofos Gilles Deleuze e Felix Guattari (2012, p. 19), em razão de seu “devir-animal [...] Ele é da ordem da aliança. Se a evolução comporta verdadeiros devires, é no vasto domínio das *simbioses* que coloca em jogo seres de escalas e reinos inteiramente diferentes [...]”. Não é à toa que a chamada Peste Ambulante em *Guerra mundial z* fora confundida com a raiva africana no início dos surtos, como é observável na seguinte passagem de Brooks (2010, p. 45)¹⁸:

A crise de Taiwan deu um fim a qualquer reunião da inteligência... Fiquei com apenas algumas fontes de informação. [...] Depois de um tempo, comecei a descobrir dados mais úteis: casos de “raiva” semelhantes aos das Cidade do Cabo... Até então, era chamada de raiva africana. [...] Descobri incidentes por todo o mundo [que diziam o seguinte: os indivíduos em questão estavam mortos, eram hostis e inegavelmente se espalhavam. [...] Esta é a única diferença mensurável entre nós e os “mortos vivos”. O cérebro deles não requer um sistema de suporte para sobreviver, assim é necessário atacar o órgão em si.

¹⁷ Texto original: “I’ve never been a superstitious person and I’ve never allowed myself to be hooked on the opiate of the people. I’m a doctor, a scientist. I believe only in what I can see and touch.” (Brooks, 2006)

¹⁸ Texto original: “[...] the Taiwan crisis put an end to any intelligence gathering... I was left with very few sources of information. After a while I started to uncover more useful data: cases of ‘rabies’ similar to Cabe Town... it wasn’t called African rabies until later. [...] I found incidents all over the world [that said the following:] The subjects in question were indeed dead, they were hostile, and they were undeniably spread. [...] That is the only measurable difference between us and ‘The Undead.’ Their brains do not require a support system to survive, so it is necessary to attack the organ itself.” (Brooks, 2010, p. 34-35)

Posto isso, é possível ressaltar que a carnificina da qual trata o trecho de *Guerra mundial z* supracitado se refere a uma questão política que se utiliza da figura do zumbi como uma metáfora para os mortos que, de certa forma, estão sempre vivos, como presenças ausentes, como os mortos-vivos chamados zumbis. O zumbi, dessa maneira, pressupõe o próprio conceito de devir, segundo Deleuze & Guattari (2012, p. 19) “O devir não produz coisa senão ele próprio. [...] O que é real é o próprio devir [...]”. Assim, é preciso também, pensar que devir zumbi é devir animal, que se manifesta como proposto por Deleuze & Guattari (2012, p. 23-24):

Os bandos, humanos e animais, proliferam com os contágios, as epidemias, os campos de batalha e as catástrofes. É como os híbridos, eles próprios estéreis, nascidos de uma união sexual que não se reproduzirá, mas que sempre recomeça ganhando terreno a cada vez. [...] O vampiro não filiaçiona, ele contagia [assim como o zumbi]. A diferença é que o contágio, a epidemia coloca em jogo termos inteiramente heterogêneos: por exemplo, um homem, um animal, e uma bactéria, um vírus [...] Combinações que não são genéticas nem estruturais, inter-reinos, participações contra a natureza.

O zumbi, de acordo com Boluk e Lenz (2011, p. 11-12, tradução nossa), “[...] funciona como uma máquina programada para colapsar diferenças e quebrar binaridades. Essa operação pode ser facilmente mapeada em múltiplas formas de outros monstruosos.”¹⁹ Tanto o zumbi de Seabrook (1929) quanto o de Brooks (2006) são criaturas monstruosas, sem dúvidas. Entretanto, tendo sido humanas um dia, essas duas criaturas requerem uma investigação em torno do material ou do imaterial que compõem cada uma delas, em separado. São criaturas que operam como inumanas porque retornam da morte, porém, não podem ser consideradas como criaturas noturnas, visto que seus hábitos não se limitam à noite ou à escuridão, além do mais, é preciso notar que não se trata de criaturas espectrais, mas sim corpóreas e grotescas. Sendo assim, o zumbi pode alegorizar povos e línguas diferentes, como pode também se encontrar e se misturar com outros símbolos e alegorias, criando formas de expressão de medo e de horror, ou ainda, a expressão da própria morte em si.

Assim, através do presente estudo, podemos investigar sobre várias temáticas evocadas pela morte, em suas representações multifacetadas, além de observá-la em seu sentido mais literal, símbolo de grande horror para os seres humanos. Sobre o fato, relata o filósofo sueco Nick Bostrom:

¹⁹ Texto original: “[...] machine programmed to collapse difference and break down binaries, this operation can be easily mapped onto multiple forms of monstrous others.”

O enterro cerimonial e fragmentos preservados de escritos religiosos mostram que os seres humanos pré-históricos foram perturbados pela morte de entes queridos. Embora a crença num além fosse comum, isso não impedia os esforços para prolongar a vida terrena [...] A fronteira entre o mito e a ciência, entre a magia e a tecnologia, era tênue. [...] Os antigos gregos exibiam essa ambivalência na sua mitologia. Prometeu roubou o fogo de Zeus e deu-o aos humanos, melhorando assim permanentemente a condição humana. (Bostrom, 2011, p. 1-2)²⁰.

Antes de prosseguirmos, porém, é preciso estabelecer a abordagem de cultura considerada nesse estudo, visto que o termo “cultura” é amplamente polissêmico, além de abarcar uma complexidade em seus usos. Utilizamos neste trabalho, desse modo, o termo como postulado pelos estudos de Terry Eagleton (2005), o qual abarca a maior parte dos conceitos e ideias tratados por essa pesquisa. Isso pode justificar-se no trecho a seguir, que consiste na definição geral de cultura pelo autor:

Se a palavra ‘cultura’ guarda em si os resquícios de uma transição histórica de grande importância, ela também codifica várias questões filosóficas fundamentais. Neste único termo, entram indistintamente em foco questões de liberdade e determinismo, o fazer e o sofrer, mudança e identidade, o dado e o criado. Se cultura significa cultivo, um cuidar, que é ativo, daquilo que cresce naturalmente, o termo sugere uma dialética entre o artificial e o natural, entre o que fazemos ao mundo e o que o mundo nos faz (EAGLETON, 2005, p. 175).

A cultura como definida por Eagleton (2005), faz-se ideal para fomentar o presente estudo, pois, nos remete tanto ao espaço como ao momento em que se desenvolve a matéria que dá forma ao zumbi, já que é no âmbito das mudanças e dos choques entre o interno e o externo, entre o que se finda e o que se inicia, entre os sujeitos e o meio em que vivem, que nascem os monstros, assim como é preconizado por (Cohen 2000). Dito isso, é possível conceber sobre a citação anterior, que o zumbi é um construto político e cultural. Dessa forma, essa personagem, assim como o próprio fenômeno da morte, representa uma espécie de economia do fim e da extinção, e, por isso, representa também o medo e a angústia que a iminência do fim provoca nos indivíduos e nas coletividades, como desenhado por Seabrook, nas últimas linhas de *A ilha da magia*, a seguir:

A presença dos Estados Unidos no Haiti pôs fim a muitos abusos, às revoluções, aos levantes violentos e a tantas outras coisas deploráveis que todas as pessoas sensatas dirão que devem ser reprimidas. Essa intervenção pôs fim também, ou interrompeu, mais de um século de liberdade nacional de um tipo especial que jamais existira

²⁰ Texto original: “Ceremonial burial and preserved fragments of religious writings show that prehistoric humans were disturbed by the death of loved ones. Although the belief in a hereafter was common, this did not preclude efforts to extend one’s earthly life [...] The boundary between mythos and science, between magic and technology, was blurry [...] The ancient Greeks exhibited this ambivalence in their mythology. Prometheus stole fire from Zeus and gave it to humans, thereby permanently improving the human condition.”

sobre a terra a não ser na Libéria, a liberdade de um povo negro de se governar bem ou mal, de dispor de si mesmo sem ter que pedir licença ao homem branco (Seabrook, n/d p.176).²¹

A partir do trecho supracitado, que compõe a conclusão de *A ilha da magia*, fica claro, que ao observar a sociedade haitiana pelo período em que esteve no país, Seabrook não só observa os medos e desejos que moviam os afro-haitianos naquele momento, mas também formula suas próprias conclusões sobre as consequências da ocupação dos EUA no país, nos conduzindo a uma reflexão sobre as dualidades que permeiam toda a narrativa, como o bem e o mal, o vivo e o morto, o civilizado e o selvagem, e assim por diante.

A construção da moralidade humana sempre ocorreu por meio de processos civilizatórios, cujos propósitos seriam ampliar a consciência humana através da impressão de memória, que por vias de dor e sofrimento empregados pela violência das torturas e dos castigos, em uma dinâmica iníqua de relações de poder, tinham por objetivo adjacente, a domesticação. A consciência, assim sendo, seria formada através de um ato de repressão e controle, que o ser humano impõe a si próprio e àqueles em seu poder, fazendo com que todos os sentimentos mais naturais e primitivos, próprios do ser humano, fossem reprimidos, sendo estabelecida uma soberania dominadora por parte de uns e uma sujeição servil por parte dos outros.

Desse modo, o cristianismo se apresenta como uma forma de domesticação da raça humana. Para o neurologista e psiquiatra austríaco, criador da psicanálise, Sigmund Freud (2017, p.88-89), “O que vem à luz nessa desagregação hipotética da massa religiosa não é medo, [...] e sim impulsos [*Impulse*] hostis e brutais contra outras pessoas [...] por isso, uma religião [...] tem de ser dura e sem amor em relação àqueles que não pertencem a ela”. Considerando o proposto por Freud, o cristão nasceria não do medo, mas do instinto de domínio sobre sua própria mente, e sobre a do Outro, assim como o gado que segue o rebanho em direção ao abate, pois é essa a atitude que lhe parece mais segura, uma vez junto ao grupo.

Sobre essas dinâmicas de relação de poder e domínio, Eagleton (2016) argumenta que, como consequências de os homens se tornarem conscientes da sua própria existência e romperem com os seus instintos primários, a humanidade despertou angústias e questionamentos sobre a vida e, consequentemente, sobre a morte. A partir desse momento, o

²¹ Texto original: “The presence of the Americans has put an end to many things. It has put an end to revolution, mob violence, and many other deplorable conditions which the entire reasonable world agrees should be put an end to. It has also put an end, or if not an end, a period, to more than a century of national freedom of a peculiar sort, which has existed nowhere else on earth save in Liberia – the freedom of a negro people to govern or misgovern themselves, to stand forth as human beings like any others without cringing or asking leave of any white man.” (Seabrook, 1929, p.282)

ser humano teria deixado de ser um animal “selvagem”, libertando-se da sua ignorância. Esses processos teriam gerado uma espécie de domesticação, na qual ocorreria a prisão de uns, por uns poucos, numa relação de poder não uniforme, de culpa e obrigação pessoal que molda essas interações humanas. Ao complementar essa ideia, Eagleton (2016, p. 153) argumenta ainda que “A cultura e a moral são fruto de uma história bárbara de dívida, tortura, vingança, compromisso e exploração – em suma, de todo o terrível processo pelo qual o animal humano é eviscerado e debilitado para se adaptar à sociedade civilizada”. Para Eagleton, tal processo perpetua o estabelecimento de uma interrelação entre grupos que dominam e grupos que são dominados. Podemos observar essa dinâmica no trecho de *A ilha de magia* abaixo, que relata a eleição a presidente do Haiti de Guillaume Sam:

Mas acontece às vezes – se bem que mais raramente do que querem fazer crer os detratores do Haiti – que essas revoluções de opereta escapam a todo controle e terminam em tragédia sangrenta. Isso é inevitável num país onde o povo, quase sempre pueril ou ingênuo, possui também um poderoso atavismo de selvageria primitiva; e Guillaume Sam era também negro um filho desse povo (Seabrook, n/d, p.172).²²

Dos postulados acima mencionados, podemos ver um movimento entre as duas narrativas aqui estudadas, que se afasta dos processos de colonização e civilização dados por meio da imposição da religião, da escravização e da violência, como é possível observar nesse trecho de *A ilha da magia*, que culminariam em processos de decolonização. Por outro lado, desse ponto chegamos a uma série de questões relativas às identidades culturais e novas formas de relações de poder no mundo pós-colonial, como é possível observar na narrativa de *Guerra mundial z*. Ambas as narrativas debatem os problemas das sequelas do período do colonialismo e da subalternização dos colonizados; no entanto, as novas questões que surgem dentro do arco histórico que separa as duas obras são incorporadas na narrativa de Brooks, enriquecendo o mito do zumbi e o tornando cada vez mais relevante para o campo dos estudos literários.

Numa tentativa de compreender a construção ou (re)construção da(s) identidade(s) nos contextos pós-coloniais e ocidentais contemporâneos, relativos ao *status quo* social, concernente à retórica da alteridade, o presente estudo vale-se da literatura gótica e de diversos dos seus elementos, tais como, as relações entre o Outro e o “eu”, os dilemas

²² Texto original: “But on certain occasions – occasions much rarer, by the way than detractors of Haiti have led the world to believe - these comic-opera revolutions have got out of hand and turned to bloody tragedy. This is inevitable in a land Where the mass of the populace, possessing childlike traits often naïve and lovable as well as laughable, have also a powerful underlying streak of primitive, atavistic savagery; and Guillaume Sam himself was a black negro of the people.”

políticos e econômicos que geram as disparidades entre os diversos grupos sociais, questões de religião, misticismo e ciência, e principalmente, relações de poder, para fomentar as análises literárias das obras aqui dissecadas. Tais temáticas sustentam as teorias e conjecturas propostas neste estudo, explorando o zumbi à luz de um estudo literário que focaliza tanto a forma dessa criatura simbólica, quanto os porquês da forma que esse símbolo assume.

Vale considerar que no mundo moderno e contemporâneo, como defendido por Cohen (2000, p. 26), “[...] a história (como individualidade, subjetividade, gênero, cultura) é composta por uma variedade de fragmentos, e não de integridades epistemológicas sem fendas ou imperfeições”. O monstro, neste estudo, entendido como uma representação cultural fragmentada e subjetiva, dá luz a conceitos que podem ser associados aos estudos da cultura de massa, que atravessam as dinâmicas de relações humanas e de poder na sociedade, partindo das teorias que remetem a literatura do medo e do horror, bem como as do “grotesco” e do “sublime”, como fenômenos comuns a tudo aquilo que transpõe as barreiras do oficial.

A floresta e a cidade são, assim, os agentes não oficiais, e a massa é o fenômeno que se forma e se manifesta nesses locais, e que, por sua natureza anárquica, acaba por enfatizar ou dissipar as fronteiras entre as classes sociais, entre os indivíduos e os coletivos e entre o público e o privado. Sendo assim, tanto a floresta quanto a cidade podem ser entendidas como o locais de manifestação e libertação das massas, podendo ser, também, locais onde todos os tipos de monstros e monstruosidades podem fazer-se presentes, ameaçando a ordem e as convenções. Sob essa perspectiva, podemos dizer que a floresta é o refúgio do monstro em *A ilha da magia*, enquanto os centros comerciais são o refúgio para o monstro de *Guerra mundial z*.

É posto por Bauman (2010) que, com o surgimento do capitalismo, se estabelece uma polarização da sociedade. Em um dos polos deste fenômeno, estão os que detêm a riqueza, vivendo confortavelmente e tendo acesso a todas as inovações que entram no mercado. No outro polo, estão os que não tiveram o mesmo acesso, fazendo assim, parte de um núcleo social menos favorecido economicamente. Como argumenta Foucault (2018, p. 19), o “século XVII seria o início de uma época de repressão própria das sociedades chamadas burguesas [em que] o pudor moderno obteria [...] por intermédio de proibições [...] mutismos que, de tanto calar-se, impõem o silêncio [e a] censura.” Cabendo, assim, aos detentores do capital, e, portanto, do poder, o papel de censurar, controlar e subjugar os detentores de menor, ou de nenhum capital. Dessa maneira, estabelece-se uma dinâmica na qual o próprio ser humano, quando desprovido de poder aquisitivo, torna-se capital daquele que detém esse poder.

A literatura, devido ao seu caráter subjetivo, mas representativo, não deixaria de expor esses dilemas. E é nesse momento que o monstro surge. Segundo Punter e Byron (2000), o monstro (do latim, *monstrum*, que quer dizer: mostrar ou trazer à luz), ao ser composto por elementos que assustam uma dada sociedade, ratifica a política do normal, sendo, assim, a imagem do anormal. É por isso que um leitor atento pode compreender partes dessa sociedade através dos monstros que ela engendra.

O próprio gótico, desde o seu surgimento no século XVIII, já se tinha distinguido pela escrita do exagero, do obscuro, do misterioso, e da abordagem de temas como: a quebra de fronteiras, o ceticismo, a alienação social, o questionamento religioso, as dualidades, as imoralidades e as transgressões sociais (Botting, 1996). Dessa forma, então, pode-se conceber que no mundo contemporâneo esse estilo poderia quebrar ainda mais fronteiras e estabelecer uma base comum para uma linha de pensamento, ainda mais subjetiva, que questiona as verdades universais do homem, através da sua corrente relativista de pensamento, desconstruindo verdades pré-determinadas e sugerindo a existência de uma variedade de verdades e perspectivas sobre um mesmo tema, sem, necessariamente, prescrever um certo ou errado. Isso torna esse estilo literário uma fonte interessante para o presente estudo, uma vez que, como postulado por Punter (2000, p. x)²³

[...] o que o gótico e muita crítica contemporânea partilham é de fato uma consciência global, mesmo sublime, da história, uma compreensão das formas como a própria história, e certamente [suas narrativas], não são estáveis, não constituem uma rocha à qual nos possamos agarrar [...]

Se o fantasma que assombrava (atraindo e repelindo) os homens modernos fosse, de certa forma, o passado, a aristocracia antiga, mas não totalmente desaparecida, seria então o seu maior adversário. As primeiras ficções góticas mostravam o aristocrata e o católico como os principais vilões de um mundo despótico e remoto. Devido ao passado recente e às mudanças de paradigma, uma nova forma de poder burguês fora instaurada, mas será que se consolidou? Os aristocratas, no entanto, retratados como humanos, não poderiam bastar a forte vontade de uma linguagem e representação. Após a virada do século XIX, monstros reais (ou melhor, irrealis) começaram a brotar na ficção, representando, mais fortemente, os medos da Europa Ocidental. Desde o *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, *The Vampyre*

²³ Texto original: “[...] what Gothic and much contemporary criticism share is indeed an overarching even sublime *awareness* of mutability, understanding of the ways in which history itself, and certainly narratives of history, are not stable, do not constitute are rock which we might cling [...]”

(1919), de Polidori, ao *Jekyll and Hyde* (1886) de Stevenson, os monstros penetraram a chamada literatura gótica. Diz Jeffrey Cohen, a esse respeito:

O monstro nasce apenas neste cruzamento metafórico, como encarnação de um determinado momento cultural de um tempo, de um sentimento e de um lugar. O corpo do monstro incorpora, literalmente, medo, desejo, ansiedade e fantasia [...] dando-lhes vida e uma independência extraordinária. O corpo monstruoso é pura cultura, uma construção e uma projeção, o monstro existe apenas para ser lido (Cohen, 2000, p. 23-60).

Spivak, em seu texto *Pode o subalterno falar?* (2010), dialoga com os filósofos franceses Michel Foucault e Gilles Deleuze, os quais abordam a questão da representação. Ela argumenta que o discurso do sujeito do Primeiro Mundo sequestra a posição de fala do sujeito do Terceiro Mundo, o que para ela provoca um discurso hegemônico e alienado, visto que nas seguintes palavras da autora “[...] ambos os autores ignoram sistematicamente a questão da ideologia e seu próprio envolvimento na história intelectual e econômica” (Spivak, 2010 p. 22). Na passagem de *A ilha da magia*, percebe-se o narrador relatando ter se embriagado e confraternizado com os nativos, o que ocasionou o esquecimento até mesmo o propósito inicial de sua viagem, como menciona nas linhas seguintes: “[...] dormi embaixo de uma árvore em pleno dia. Fora para isso que tinha vindo ao Haiti. Não pensava mais em escrever um livro.” (Seabrook, n/d, p. 37). Fica claro que um dos elementos que torna essa obra tão relevante para a teoria pós-colonial é a utilização que o narrador faz do recurso da proximidade com o objeto de sua investigação, problematizando, assim, as relações entre o “eu”, o Outro e o nós.

Ao tentar integrar-se aos locais, o narrador coloca-se em posição externa ao Outro, e, ainda, desumaniza esse Outro ao sugerir que, ao participar das práticas culturais, acaba por “desumanizar-se”, pois, de tão absorto por uma cultura tão primitiva, ele se perderia, então, de seu objetivo original, que seria o de escrever um livro (algo possível apenas aos civilizados). Diminui-se, assim, o Outro de natureza diferente da sua, e, por isso, é gerada uma dinâmica de humanização do “eu”, representado pelo narrador personagem, aquele que observa de sua posição privilegiada de ser civilizado, mas também objetifica o Outro, já que ao utilizar o pronome “deles”, esse narrador cria um distanciamento, mesmo que não intencionalmente, desse Outro, tomando a posição de agente da narrativa, em detrimento ao objeto a ser por ele representado.

Spivak faz uma análise crítica das teorias de Foucault em relação à alteridade e conclui que há lacunas a serem preenchidas na teoria do filósofo, propondo que o problema das teorias de Foucault reside no que ela define como “o deslizamento entre tornar o mecanismo visível

e tornar o indivíduo vocal, evitando, em ambos os casos, qualquer forma de análise [do sujeito], quer seja psicológica, psicanalítica ou linguística” (2010, p. 61). Para Spivak, portanto, o sujeito se estabelece com base na complexidade que o compõe enquanto indivíduo, pelas múltiplas subjetividades que o compõem, e não pelo que ele tem em comum com o Outro ou pelo que o torna semelhante a outrem, ou pertencente a algum grupo, mas sim por sua diferença desses Outros.

Spivak convida o intelectual a repensar essas representações, que permeadas por contextos não condizentes com o do que ou de quem é representado, possibilitam os estereótipos e a homogeneização “[d]o sujeito subalterno colonizado [que] é irremediavelmente heterogêneo.” (Spivak, 2010, p. 57). Isso porque esse processo de representação muitas vezes acaba por criar o que Spivak denomina como “violência epistêmica”, que é essa pretensão de falar em nome do excluído, mas que muitas vezes, na verdade, também resulta na instauração de um fenômeno excludente, praticando, desse modo, o mesmo erro que se comprometia a denunciar. Então, a teórica aponta para o problema que será a base de sua investigação:

Para o “verdadeiro” grupo subalterno, cuja identidade é a sua diferença, pode-se afirmar que não há nenhum sujeito subalterno irrepresentável que possa saber e falar por si mesmo. A solução do intelectual não é a de se abster da representação. O problema é que o itinerário do sujeito não foi traçado de maneira a oferecer um objeto de sedução ao intelectual representante. Na linguagem um tanto arcaica do grupo indiano, a questão que se apresenta é: como podemos tocar a consciência do povo, mesmo enquanto investigamos sua política? Com que voz-consciência o subalterno pode falar? (Spivak, 2010, p. 60-61).

Assim, Spivak defende que o processo real seja o de possibilitar a tomada de voz por parte desses sujeitos excluídos, para que possam, então, assumir a narrativa de suas próprias vivências, podendo expô-las num processo de transposição das fronteiras e afirmação das suas identidades.

Os zumbis, essas figuras que podem ser pensadas em termos de identidade e alteridade na literatura compõem o bestiário gótico, assim como outros monstros, bem como a criatura de Frankenstein e o vampiro Drácula. Mortos-vivos arquetípicos, que alegorizam os mais variados aspectos e instâncias de nossa existência, sejam elas subjetivas ou contextuais. Como nos sugere Tadeu da Silva (2000, p. 28), “os monstros devem ser analisados no interior da intrincada matriz de relações (sociais, culturais e lítero-históricas) que os geram”. Por essa razão, neste estudo, tais conceitos servem como objeto de verificação e análises, em relação às mudanças e transformações culturais ao longo do tempo, e às influências dessas mudanças sobre os monstros engendrados pelas sociedades em questão.

Um parasita morto-vivo que precede, e que pode servir de base para compreender a dinâmica virulenta do zumbi, é o vampiro de Bram Stoker. A criatura sugadora de sangue assombrou um dos pilares mais sagrados da burguesia. Drácula é um vampiro, um catalizador da sexualidade, e que acumula uma vasta gama de ansiedades do final do século XIX ligadas num único personagem que provavelmente representa o seu tempo como apenas poucos o poderiam fazer. Ele é inevitavelmente sexual, mas também, porque a burguesia ressentia-se da falta de sangue nobre, não é o sémen, mas o sangue que estava em jogo, tornando-o ainda mais complexo. O professor inglês e autor de ficção de gênero gótico e suas subculturas Ken Gelder afirma:

Afinal, é uma narrativa textualmente densa, escrita a partir de várias perspectivas de campos discursivos – etnografia, ideologias imperialistas, medicina, criminalidade, discursos de degeneração (e, inversamente, evolução), fisionomia (os traços faciais são descritos em pormenor neste romance) modos iniciais de feminismo, modos mais entrenchados de “masculinismo”, ocultismo e assim por diante (1994, p. 65, tradução nossa).²⁴

Dessa forma, não é errado compreender o vampiro como um ser que vai além de sua representação hiper sexualizada. Isso simplifica a complexidade da personagem e as ambiguidades que representa (tais como repulsa e atração), tal como os arquétipos dos monstros descritos por Cohen (2000, p. 48), “[que são] as mesmas criaturas que aterrorizam e interditam, e podem evocar fantasias escapistas da mesma forma que a ligação com a monstruosidade e com o proibido torna o monstro ainda mais atraente, como uma fuga temporária da imposição”. Assim, suspeita-se dos monstros, que são, ao mesmo tempo, odiados e invejados por suas formas livres e caóticas.

O vampiro foi um dos monstros que assolaram a sociedade dos séculos XVIII e XIX, pelo que nelas representavam. Porém, entre outras criaturas monstruosas, que atormentam a sociedade ocidental por meio da literatura, desde o século XVIII, até os dias de hoje, a criatura de Frankenstein é a que melhor consubstancia, junto ao Drácula, de Stoker, elementos que compunham, também, o zumbi. A criatura de Frankenstein se diferencia do zumbi por ser dotada de inteligência, e por obrigar o cientista que a criara a lidar com os resultados de seus atos. Victor Frankenstein, dessa maneira, é a vítima de seus próprios desejos de controle sobre a natureza, cujo resultado configura-se na criatura monstruosa que se revolta contra ele, exigindo, que seu criador desista da fuga, e encare suas questões mais sombrias, como a

²⁴ Texto original: “It is, after all, a textually dense narrative, written from a number of perspectives or ‘points of view’, which brings together a multiplicity of discursive fields – ethnography, imperialist ideologies, medicine, criminality, discourses of degeneration (facial features are described in detail in this novel), early modes of feminism, more entrenched modes of ‘masculinism’, occultism and so on.”

morte, solidão, o patriarcado, a binaridade dos gêneros feminino e masculino, o imperialismo, a procriação, a rejeição, a alienação, a desolação, o horror e o medo. A esse respeito, nos aponta Gayatri Spivak:

A oposição binária é desfeita no laboratório de Victor Frankenstein – um útero artificial onde ambos os projetos são empreendidos simultaneamente, embora os termos nunca sejam soletrados. O antagonista aparente de Frankenstein é o próprio Deus como Criador do Homem, mas o seu verdadeiro concorrente é também a Mulher como criadora de filhos. [...] A um nível muito mais evidente, o monstro é um “cadáver” corpóreo, [...] É a compreensão ambígua e errada de Frankenstein sobre o verdadeiro motivo da vingança do monstro que revela a sua própria competição com a Mulher como criadora (SPIVAK, 1995, p. 263, tradução nossa).²⁵

É possível compreender, da citação supracitada, que em *Frankenstein* de Mary Shelley, questões filosóficas como a morte, a moralidade, a condição humana, a natureza do homem, a busca de sentido de vida e a percepção humana de vida e da morte são personificadas pelo monstro, que traz à luz sentimentos como o desejo de superar a mortalidade, o medo do desconhecido, as binaridades (bem e mal, masculino e feminino e poder e sujeição) ao mesmo tempo que expõe a natureza da humanidade e os limites da ciência e da moral. O cientista Víctor Frankenstein é o narrador de sua própria história, que relata como ele criou a criatura e ao mesmo tempo como foi destruído por ela. *Frankenstein* é um dos principais trabalhos da literatura Gótica do século XIX, e continua a inspirar autores modernos, convergindo para as mesmas questões que *Drácula*, de Bram Stoker, e os zumbis de William Seabrook e de Max Brooks.

Quando as personagens literárias monstruosas oitocentistas supracitadas perderam sua posição central no bestiário gótico, e no imaginário da sociedade ocidental, os monstros não deixaram de existir, apenas mudaram, como é próprio de sua natureza. Agora, em vez de vencidos ou (re)capturados, recuperam a sua liberdade, e a sociedade é confrontada com outro monstro, ainda mais contagioso: o zumbi, cuja origem remonta ao Haiti de 1929, que se encontrava sob o domínio socioeconômico dos Estados Unidos, que lá instituiu uma política chamada de *Big Stick*²⁶.

²⁵ Texto original: “The binary opposition is undone in Victor Frankenstein’s laboratory – an artificial womb where both projects are undertaken simultaneously, though the terms are never spelled out. Frankenstein’s apparent antagonist is God himself as a Maker of Man, but his real competitor is also Woman as maker of children. [...] On a Much more overt level, the monster is a bodied “corpse,” [...] It’s Frankenstein’s own ambiguous and miscued understanding of the real motif for the monster’s vengefulness that reveals his own competition with Woman as maker.”

²⁶ A tradução livre do termo *Big Stick* é “grande porrete”, que remete ao sistema opressor com que os Estados Unidos impunham sua vontade e poder militar e político a outros países.

Aqui é necessário entender melhor sobre como se dava a política do *Big Stick* no Haiti, e por que é preciso entender sobre o “imperialismo ianque”, que, segundo a autora de livros paradigmáticos e pesquisadora do campo dos meios modernos de comunicação de massa Júlia Falivene Alves (1988), foi um dos principais fatores que moldou o cenário internacional durante o século XIX e início do século XX. Essa forma de imperialismo foi motivada, principalmente, pelo desejo dos Estados Unidos de se expandirem em território e, também, economicamente. A busca por riquezas e recursos, a crença na superioridade cultural norte-americana e a crença de que os Estados Unidos deveriam desempenhar um papel de liderança mundial fizeram com que esse país usasse vários métodos para expandir sua influência, incluindo a aquisição de territórios, a criação de protetorados, a intervenção militar e a criação de programas de assistência econômica para outros países.

A política do *Big Stick* foi projetada para mostrar ao mundo que os EUA eram um grande ator internacional, capaz de impor sua vontade por meio de força militar. Durante a ocupação, os EUA intervieram na economia haitiana. Aumentaram os impostos, reorganizaram a burocracia e estabeleceram um sistema de leis e regulamentos para controlar a economia. Além disso, os EUA implementaram reformas sociais, como a proibição da escravização e a inclusão de mulheres e minorias na vida política. No entanto, tal política é dita, por muitos críticos, sociólogos e historiadores, como uma forma de imperialismo dos EUA. Alguns críticos²⁷ alegam que a ocupação foi usada para impor a vontade dos EUA no país, em forma de um neocolonialismo, e não para ajudar o desenvolvimento do Haiti. Essa conjectura justifica-se na exploração da mão de obra nativa, que, de tão barata, apontava para um panorama de uma espécie de (re)escravização do povo haitiano, e ainda nos desdobramentos políticos e econômicos que levaram o país à situação atual, em um total abandono e caos.

Como nos aponta Falivene Alves (1988), a hegemonia estadunidense ocorreu de diversas maneiras em diversos períodos da história. Fosse através de processos colonizatórios, que, por meio da imposição da força militar, passava a controlar o território ocupado, ou pelo que a autora chama de invasão cultural norte-americana, visto que “A TV [propagava] o *american way of life*, [o] imperialismo *yankee* [,] imagens preconcebidas, reducionistas, padronizantes (estereótipos) e mensagens de conteúdo notadamente ideológico.” (Alves, 1988, p.74). Assim sendo, é possível afirmar que a disseminação da ideia de que os povos

²⁷ Para o leitor que deseja aprofundar-se nos temas sobre o Haiti e sua história, consultar: HEINL, Robert; HEINL, Nancy Gordon. *Written in Blood: The Story of the Haitian People 1492-1996*. Lanham, Nova York e Londres: University Press of America, 1996.

racializados ou subalternizados eram, como argumenta Falivene Alves (1988, p.75) quando se refere aos indígenas, “‘impermeáveis ao progresso’, às vezes ingênuos, outras vezes cruéis e vingativos [...]”, representando, portanto, riscos à sociedade civilizada (norte-americana).

Dentre tais riscos, pode-se dizer que em *A ilha da magia*, o maior deles era o da miscigenação, que ameaçava a sociedade branca instalada no Haiti, que se defendia criando maneiras de controle e subestimação dos negros afro-haitianos, muitas vezes através dos processos de “zumbificação”, de acordo com a narrativa. Por outro lado, em *Guerra mundial z*, a ameaça é a alienação, a perda de controle de si em relação aos sistemas de poder, dentre eles, e o mais elucidado na narrativa, o sistema capitalista. A massificação parece ser dotada do poder de parecer sublime e grotesca ao mesmo tempo quando observada através da lente da narrativa do zumbi. Segundo Max Brooks (2010), os zumbis personificam os medos que a sociedade cultiva relativamente à escravização, à massificação, objetificação dos indivíduos, transmissão de doenças e regresso a um estado animal.

É de extrema importância, no entanto, observar tais fenômenos de maneira desvinculada, haja vista a necessidade de dissociar os processos de escravização sofridos por diversos povos ao longo da História, de qualquer imagem que remeta a algum tipo de escravização simbólica, assim como a utilizada na narrativa de *Guerra mundial z* ao se referir aos desejos de consumo provocados pelo sistema capitalista no qual o mundo se encontra no panorama dessa narrativa. Em um mundo que se vê tão afetado pela força da cultura de massas e pela rapidez com que essa pode espalhar as suas raízes e recuar tão rapidamente, são diversos os perigos de ceder às ilusões, que podem gerar anestesia e alienação das agruras da vida, incutindo na grande massa, uma distorção da realidade, que se propaga através dos novos sistemas de crédito oferecidos pelo que Bauman (2010) chama de “capitalismo parasitário”. Esses (não tão novos) sistemas econômicos, “[...] não podem sobreviver sem as economias capitalistas: ele só é capaz de avançar seguindo os próprios princípios enquanto existirem ‘terras virgens’ abertas à expansão e à exploração [...]” (Bauman, 2010, p. 8).

O dado sistema econômico tende a levar suas presas, ou seja, a massa proletária, à miséria. Entretanto, as chamadas elites (camadas sociais mais privilegiadas) são também afetadas, ao passo que se sentem tanto ameaçadas por essa massa quanto tentam mantê-la sob controle, estabelecendo e legitimando o seu poder através do próprio sistema capitalista. Relativamente a essa questão, o poeta, dramaturgo, ensaísta e político da negritude Aimé Césaire (2016, p. 9) argumenta:

O fato é que a chamada civilização “europeia”, civilização “ocidental”, tal como moldada por dois séculos de domínio burguês, é incapaz de resolver os dois principais problemas aos quais a sua existência deu origem: o problema do proletariado e o problema colonial [...]

Os estudos das identidades são fundamentais para a compreensão das experiências e perspectivas de diferentes grupos e indivíduos para a promoção da justiça social. Esses estudos nos ajudam a entender como nossa identidade é formada por fatores como gênero, raça, etnia, classe social, religião, orientação sexual, entre outros, além de explicitar sobre como nossa identidade é influenciada por, e pode influenciar, eventos históricos, culturais e sociais. Os estudos das identidades também nos ajudam a examinar as relações de poder e privilégio que podem influenciar a formação dessas identidades pelos indivíduos e pelos coletivos. Esses estudos são realizados em uma variedade de disciplinas, e podem ajudar a promover a compreensão, o respeito e a inclusão em todas as sociedades.

Embora ambos vampiros e zumbis partilhem semelhanças, e pareçam ser, como abordado por Russell (2010, p. 11), primos, eles não são vistos como iguais. Parece que dos monstros do mundo literário, o zumbi é o menos privilegiado. Com relação a essa questão, Russell faz a seguinte provocação: “Então por que é que os zumbis nunca foram levados a sério? Em parte, isso é porque os mortos-vivos não têm uma herança literária” (Russell, 2010, p. 18). Corroboro com Russell no que tange à falta de uma herança literária canônica aos zumbis, que vêm sendo retratados como personagens de baixa qualidade e malformados, principalmente no cinema. Entretanto, a existência de um berço literário na obra *A ilha da magia*, e a consolidação dessa herança literária na obra *Guerra mundial z* nos leva a questionar sobre os porquês de os zumbis permanecerem fora das correntes dominantes, tanto no mundo literário quanto cinematográfico, permeando tão amplamente, porém, os meios de comunicação de massa até os dias atuais.

Contudo, é preciso refletir sobre a narrativa de Seabrook como sendo uma forma de representar aquele que não pode, por algum motivo, falar por si (os subalternizados). Os povos representados pela figura do zumbi têm suas heranças culturais apagadas pelas culturas dominantes, além da formação tardia de uma cultura literária, o que talvez revele a razão dessa falta de herança literária dos zumbis. Ao refletir sobre o trecho supracitado, é preciso considerar que há diferenças e semelhanças entre os zumbis das duas narrativas estudadas. Enquanto em *A ilha da magia* o zumbi é claramente a representação do Outro, ou seja, o povo afro-haitiano na visão eurocêntrica do norte-americano, em *Guerra mundial z*, o zumbi é configurado como uma personagem marginal e periférica, em uma forma de arquétipo feroz,

que revela a decadência de uma sociedade capitalista, em suas diversas manifestações no imaginário coletivo ocidental. Como resposta a essas questões, corroboramos com Foucault (2018, p. 102), quando ele diz:

Que as relações de poder não estão numa posição de exterioridade em relação a outros tipos de relações (relações de conhecimento, relações sexuais), mas são imanentes; são os efeitos imediatos da partilha, desigualdade e desequilíbrios que se dissipam nelas e, reciprocamente, são como condições internas dessas diferenças; as relações de poder não estão numa posição de superestrutura, com um simples papel de proibição ou renovação; têm, onde quer que operem, um papel diretamente produtivo [...]

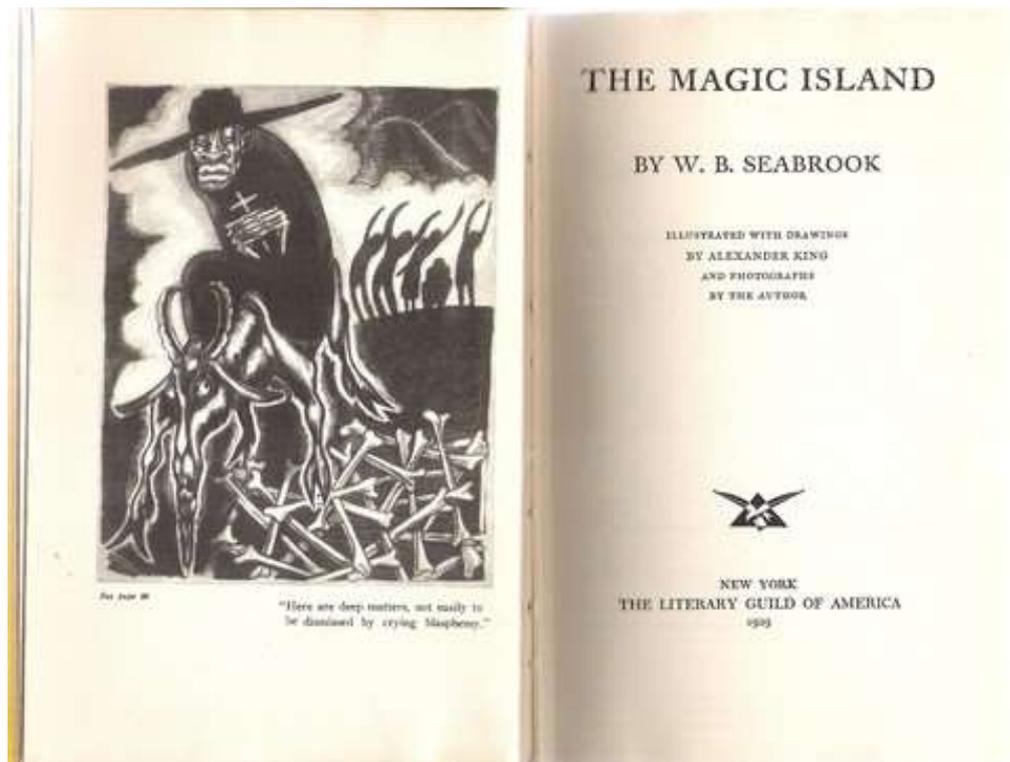
Seria possível, ao considerar os postulados acima mencionados, constatar que, na cultura moderna e contemporânea estabelecidas pelo sistema social neoliberal, o monstro nasce na própria fronteira entre o “eu” e o Outro, onde o indivíduo começa a questionar a sua própria identidade e papel neste novo mundo. Sobre essas questões nos sugere José Gil (2000, p. 176-177) que “uma monstruosidade atrai como uma espécie de ponto de fuga do seu desumano-desemprego: o desespero animal, vegetal ou mineral. Nela, duas opções de vetores opostos são confundidas: uma tendência para a metamorfose e o horror, o pânico de se tornar outra”. O monstro, ao mesmo tempo que impõe o medo, atrai a atenção para si, pois representa os sintomas da sociedade em relação às mudanças culturais e às transformações responsáveis pela evolução humana como espécie. Dessa maneira, a figura do monstro causa esse movimento de repulsão e atração, estabelecendo um cenário caótico através da instituição de crises e dúvidas sobre a sua própria identidade individual e coletiva.

A esse respeito, argumentam Bullock e Lenz (2011), que esse é o monstro que nos faz repensar não somente a existência do nosso “eu”, e do Outro, mas nos limites (ou na falta deles) entre ambos. Através da investigação dessa personagem, sob a perspectiva da poética gótica, fica ainda mais claro, que esses limites estão cada vez mais baços e enleados, o que cria um ambiente propício ao nascimento desse monstro que não para de evoluir e se adaptar, desde o momento de suas primeiras aparições, ainda tímidas, nas lendas populares haitianas, e durante todo o processo de sua longa existência, até os dias atuais.

2 O ZUMBI: CORPO E ALMA

“Good breeding consists in concealing how much we think of ourselves and how little we think of the other person” (Mark Twain, Mark Twain's Notebook, 1935).

Figura 1 – A relação entre o zumbi e o vodu em *A ilha da magia*



Legenda: Ilustração de Alexander King para a obra *A ilha da magia*.
Fonte: SEABROOK, 1929.

Iniciamos a presente seção pela origem do monstro aqui analisado. A ilustração sobreposta sintetiza a obra de Seabrook de maneira bastante abrangente, visto que, ao ilustrar os elementos que enfatizam o sincretismo religioso na narrativa de *A ilha da magia*, os desenhos de Alexander King captam e enfatizam as referências ao vodu haitiano, assim como a outras mitologias e credos, reforçando ainda mais a evocação das raízes histórico-culturais dos rituais vodu e suas implicações na cultura afro-haitiana, e conseqüentemente, na origem do mito do zumbi e no romance de Seabrook.

A palavra zumbi, em si, tem suas controversas. De acordo com Jamie Russell (2010, p 23), “[...] o primeiro uso da palavra zumbi na língua inglesa ocorreu em 1819, na *História do Brasil*, de Robert Southey (Londres: Longman, 1810-1819)”, e nesse livro, Southey definia a

palavra como um sinônimo para a palavra diabo. Fatos esses não são os únicos envolvendo o livro supracitado, pois, ainda de acordo com Russell (2010), a edição de tal livro, que compõe o acervo da *British Library*, pertenceu ao cunhado de Robert Southey, o célebre poeta romântico Samuel Taylor Coleridge, que deixou nessa edição do livro, em notas à lápis das quais uma dizia que a definição do termo zumbi, feita pelo *Oxford Dictionary*, estaria incorreta, não explicando suas razões para acreditar nisso, no entanto.

Hoje, em uma busca rápida, no *Oxford Learner's Dictionary*, na internet, encontramos a seguinte definição:

zumbi: substantivo (em algumas religiões africanas e caribenhas e em histórias de horror) um cadáver que foi tornado vivo novamente por magia; (informal) uma pessoa que parece apenas parcialmente viva, sem qualquer sentimento ou interesse no que está a acontecer. Origem da palavra: início do século XIX: de origem da África Ocidental; comparar com o Kikongo (uma língua falada na África Central) zumbi 'fetiche' (Oxford University Press, 2023).²⁸

Se buscarmos pela definição em inglês americano, ainda no mesmo dicionário, encontraremos as seguintes entradas: “substantivo zumbi 1. (informal) uma pessoa que parece apenas parcialmente viva, sem qualquer sentimento ou interesse no que está a acontecer. 2. (em algumas religiões africanas e caribenhas e em histórias de horror) um cadáver que foi tornado vivo de novo por magia²⁹” (Oxford University Press, 2023). Percebe-se que, desde sua primeira dicionarização na língua inglesa, no *Oxford English Dictionary* (1819), até os dias de hoje, a etimologia do termo vem assumindo novas significações, que demonstram a permeabilidade entre o mito zumbi e as sociedades que o originam. Dessa maneira, é observável que o mito, como um todo, ou seja, em suas formas, denominações e narrativas, sofrem influências sociológicas, histórico-geográficas e temporais, ao passo que influenciam também essas esferas da vida humana.

O monstro e seu corpo, como sugere Shildrick (2002, p. 1), “[consiste em] figurações da diferença que assombram o imaginário ocidental, e [leva-nos à seguinte questão] o que significaria refletir sobre elas, reelaborá-las e valorizá-las?”³⁰. O monstro, como já discutimos nesta pesquisa, é a imagem do Outro. Entretanto, vimos também que a temporalidade afeta a

²⁸ Texto original: “zombie: “noun /'zɒmbi/, /'zɑːmbi/ (in some African and Caribbean religions and in horror stories) a dead body that has been made alive again by magic (informal) a person who seems only partly alive, without any feeling or interest in what is happening. Word Origin: early 19th cent.: of West African origin; compare with Kikongo (a language spoken in central Africa) zumbi ‘fetish’.” (Oxford University Press, 2023).

²⁹ Texto original: “zombie noun /'zambi/ 1. (informal) a person who seems only partly alive, without any feeling or interest in what is happening. 2.(in some African and Caribbean religions and in horror stories) a dead body that has been made alive again by magic.” (Oxford University Press, 2023).

³⁰ Texto original: “[...] the figures of difference that haunt the Western imaginary, and [lead us to the following question] what would it mean to reflect on, rework and valorize them?”

arte, assim como afeta a vida. Os monstros como construtos culturais e literários são, dessa maneira, igualmente afetados por esse fenômeno. Podemos dizer, assim, que o zumbi haitiano de *A ilha da magia* sofre mudanças que correspondem à temporalidade, o que faz com que esse monstro sofra uma espécie de evolução, uma reconfiguração de sua anatomia, para que assim possa adaptar-se a um novo ambiente. Quanto a isso, preconiza Shildrick (2002, p. 1)³¹:

[...] nem a vulnerabilidade nem o monstruoso estão totalmente contidos na estrutura binária do logos ocidental, mas assinalam uma transformação da relação entre o eu e o outro, de tal modo que o encontro com o estranho não é um acontecimento discreto, mas a condição constante do devir. O corpo estranho [...] – expressamente o corpo diferencial – não é incidental aos processos ontológicos e éticos do eu, mas intrínseco ao seu funcionamento.

O zumbi procria e se multiplica gerando novos seres, que, no entanto, não podem ser denominados como vivos, mas sim mortos-vivos e essa forma de gerar seres configura em criaturas grotescas, mas que operam como inumanas, pois já não fazem mais parte do mundo dos vivos, e para as quais vertem-se o horror e medo por parte até mesmo de seus próprios criadores. Como argumenta Mulvey-Roberts (2016, p.3, tradução nossa), “A monstruosidade é invariavelmente uma percepção relacionada com a confusão corporal e o esbatimento das fronteiras, a partir das quais a familiaridade se manifesta como um objeto de medo.”³²

Às vezes fico olhando as prateleiras da minha avó. Uma pequena escultura em resina e madeira de Jesus crucificado, pequenas estatuetas e imagens em fotografias e pequenos quadros das mais diversas aparições de Nossa Senhora, mãe de Jesus e outras estatuetas e imagens de vários santos e muitos terços, de todas as cores e materiais, além de uma pequena pia de água benta em pedra sabão, que eu mesma comprei para ela. Em torno de todos esses objetos, fotos de pessoas queridas, que já faleceram.

As fotos dos filhos e netos, as dos vivos, ficam em uma mesinha da sala, mas essas fotos, a dos nossos mortos, ficam nessa estante, no quarto dela. Em minha casa tenho uma estante parecida, mas um pouco mais sincrética. Entretanto, as fotos dos meus mortos, as guardo em uma caixa, junto das dos vivos. Nossa maneira de tratar nossos mortos, também sofre interferência da temporalidade e crenças, sendo talvez por isso que eu guarde meus mortos, enquanto minha avó precisa ter suas imagens em seu quarto de dormir. A respeito

³¹ Texto original: “[...] neither vulnerability nor the monstrous is fully contained within the binary structure of the western logos but, signal a transformation of the relation between self and other such that the encounter with the strange is not a discrete event but the constant condition of becoming. [...] - expressly the differential body – is not incidental to the ontological and ethical processes of the self, but intrinsic to their operation.”

³² Texto original: “Monstruosity is invariably a perception relating to bodily confusion and the blurring of boundaries out of which liminality manifests as an object of fear.”

dessa relação entre vivos e mortos, corroboramos com a seguinte afirmação do geógrafo e humanista sino-americano Yi-Fu Tuan:

Os Estados Unidos da América parecem ser o país menos hospitaleiro do mundo para os fantasmas. [...] O culto dos antepassados não desempenha nenhum papel em sua religião. [...] Nos vales isolados, fantasmas e bruxas são parte da tradição dos vivos tanto quanto morrer na própria casa e manter o cemitério familiar. [...] A morte é onipresente, em vez de uma distante ideia abstrata. Lembranças da morte estão por toda a parte. [...] Quase tudo o que ocorre inesperadamente e está, portanto, além do controle da pessoa é de mal agouro [a]s forças naturais destrutivas e as doenças usam máscaras humanas, e nas bruxas e fantasmas o medo da maldade humana adquire uma dimensão sobrenatural (Tuan, 2005, p. 202-205).

Desde sempre os seres humanos têm dificuldades para pensar na melhor maneira de tratar seus mortos. Seja por questões práticas ou por questões místicas, o culto aos mortos sempre existiu. Dessa maneira, não seria errado afirmar que os nossos mortos nunca partirão, eles serão sempre nossos mortos-vivos. Podemos considerar devir morto-vivo como um devir completo, ou, como um devir-animal, se considerarmos os seguintes postulados de Deleuze e Guattari (2012, p.19-21)

O devir não produz outra coisa senão ele próprio. [...] O que é real é o próprio devir, [...] O devir é involutivo, a involução é criadora. Regredir é ir em direção ao menos diferenciado. Mas involuir é formar um bloco que corre seguindo sua própria linha, ‘entre’ os termos postos em jogo, e sobre essas relações assinaláveis. [...] Num devir-animal, estamos sempre lidando com uma matilha, um bando, uma população, um povoamento, em suma, com uma multiplicidade. [...] É esse o ponto em que o homem tem a ver com o animal. Não devemos animal sem um fascínio pela matilha, pela multiplicidade.

Isso posto, pode-se observar que o zumbi desvela um devir, ao mesmo tempo duplo e animal, pois, além de corporificar os dois lados, inversamente proporcionais do devir, sendo um desses pólos o da morte e o outro de vida (representado pelas festas e risos em *A ilha da magia*), também representa a multiplicidade animalesca, que reflete, ao mesmo tempo, o devir-zumbi (indivíduo), e os fatores externos que fazem esses monstros se moverem junto das massas dos zumbis (como ocorre em *Guerra mundial z*). Ele é um duplo, um ser que, apesar de carente de uma completude de vida, tampouco detém uma completude de morte. “Os fantasmas [e monstros] podem ao mesmo tempo ser patéticos e amedrontadores. Há um indizível ar de tristeza e frustração na maneira como assombram e [aterrorizam] localidades específicas” (Tuan, 2005, p.198).

Isso pode ser percebido nas celebrações do vodu, como no batismo de sangue de Seabrook, relatado na página 47 da tradução e 54 do original de *A ilha da magia*, ou no

grande pânico em *Guerra mundial z*, relatado nas páginas 80 a 118 da tradução e nas páginas 68 a 104 no original. Um trecho que define de forma clara essa dualidade entre o patético e o horror em *Guerra mundial z* é aquele em que o personagem Gavin Blaire relata os primeiros momentos da infecção, nos centros urbanos (Brooks, 2010, p.80)³³:

Os mortos não podiam entrar, mas os vivos não podiam sair. Vi algumas pessoas em pânico, tentando dar tiros através do para-brisa, destruindo a única proteção que tinham. Idiotas. Podiam ter ganhado algumas horas ali, talvez até uma chance de escapar. Talvez não houvesse escapatória, só um fim mais rápido. Havia um trailer para cavalos, engatado a uma *pickup* na pista central. Balançava como louco. Os cavalos ainda estavam lá dentro.

Apesar de mortos-vivos das mais diversas origens e formas assombrarem as sociedades ocidentais há muito tempo, como ressaltamos nas linhas anteriores, é certo que os mais diversos relatos sobre mortos-vivos, que figuram em diferentes discursos antecedem sua origem na literatura norte-americana, bem como nos aponta Yi-Fu Tuan (2005, p.179-180):

Os fantasmas são pessoas mortas que, em algum sentido ainda estão vivas. [...] uma porta que range ou uma doença repentina [p]odem ter forma e expressão humana reconhecíveis, mas carecem de materialidade total de um ser humano vivo. [...] Ou podem ser zumbis, os mortos-vivos. Nossos sentimentos para com os outros seres humanos frequentemente são ambivalentes. [...] há épocas em que nos ameaçam do mesmo modo que o fazem as feras, monstros e bruxas. Necessitamos da companhia do outro, mas secretamente desejamos sua ausência. O cadáver de uma pessoa querida é um corpo em decomposição, um antepassado ou um demônio potencial?

Alguns monstros tendem a manter um elo com a humanidade através de uma consciência que parece resistir, fazendo-os questionarem sobre seus corpos e suas almas, e isso é o que muitas vezes lhes confere um aspecto humano, o que causa uma grande ironia se comparado à expressão popular: “monstro desalmado”. Entretanto, os zumbis de Seabrook e de Brooks não são só desprovidos de alma, ou seja, eles são os verdadeiros monstros desalmados, mas são desprovidos também de consciência. Portanto, seu elo com a humanidade é dissipado em um comportamento autômato, como em *A ilha da magia*, ou animalesco, como em *Guerra mundial z*. Tal fenômeno pode ser explicado pela psicologia, no que cerne ao estudo do fenômeno de Transformação Subjetiva por Carl Jung, ao postular que:

³³ Texto original: “The dead couldn’t get in, but the living couldn’t get out. I saw a few people panic, try to shoot through their windshields, destroying the only protection they had. Stupid. They might have bought themselves a few hours there, maybe even a chance to escape. Maybe there was no escape, just a quicker end. There was a horse trailer, hitched to a pick-up in the center lane. It was rocking crazily back and forth. The horses were still inside.”

A diminuição da personalidade [é] um exemplo da alteração da personalidade no sentido da diminuição [e nos é] dado por aquilo que a psicologia primitiva conhece como *loss of soul* (perda da alma). A condição peculiar implícita neste termo corresponde na mente do primitivo à suposição de que a alma se foi, [...] O fenômeno se conecta estreitamente com a natureza da consciência primitiva, desprovida da firme coerência da nossa própria consciência (JUNG, 2000, p. 124, grifo do autor).

Essa comparação é pertinente, pois nos obriga a pensar sobre o momento em que a humanidade vive, moldando seus monstros justamente com base em seus maiores medos e angústias. O monstro é construído daquilo que queremos expurgar em nós, ao mesmo tempo que é também um catalizador para os “prazeres do corpo”. Ele é ambivalente, e, como descreve Cohen (2000, p. 49), “[...] pode funcionar como um *alter ego*, como uma aliciante projeção do “eu” (um outro “eu”). O monstro nos desperta para os prazeres do corpo, [...] – para a experiência da mortalidade e da corporeidade”.

A alegoria do monstro, como um ser desalmado, provém de uma perspectiva que simboliza o aprisionamento de sua alma, levando-o a uma posição de escravizado, seja por medo da própria escravização, como no caso do zumbi haitiano de William Seabrook, ou pelo medo da total alienação de si, da perda de identidade e da subjetividade, dentro desse novo mundo contemporâneo, em que as incertezas do porvir nos aprisionam aos imediatismos e prazeres frívolos, como alegorizado em Max Brooks (2006).

Assim como na América colonial, os senhores não queriam seus escravizados mortos, pois isso não lhes traria nenhum benefício, todavia não queriam seus escravizados vivendo suas vidas e exercitando sua fé. Enfim, não os queriam vivos de fato. E é para isso que os sistemas de transe, de morte em vida foram sendo criados. Primeiro eliminava-se a fé, a cultura e toda marca de identidade dos indivíduos, depois dava-lhes uma subnutrição para que trabalhassem, mas não fugissem – mesmo assim fugiam, revoltavam-se ou matavam seus próprios corpos para que não mais pertencessem a ninguém. No mundo pós-colonial, é a alma que lhes querem roubar, pois, roubando a alma, o corpo passa a pertencer a quem ou a/o que lhe roubou: empregadores, nacionalismos, imperialismos, ideais extremistas, bens materiais, viagens ou perfis na internet que lhe garantam a imagem de uma vida perfeita.

A partir de um olhar mais genérico sobre as representações do monstro na literatura, tomemos por base o conceito de corpo no campo dos estudos literários, de acordo com a Professora Dra. Maria Conceição Monteiro (2011, p. 7), que propõe estudarmos “a representação do corpo, [...] enquanto processo de multiplicação e relativização de significações”. Sobre esse tema, em seu ensaio “Histórias compartilhadas: *The Grass Is Singing*, ou a mulher e o nativo”, Monteiro analisa o romance *The Grass Is Singing* (1950), de

Doris Lessing. Em suas primeiras considerações sobre essa análise, pontua Monteiro (2011, p. 35):

Um dado observável na obra de Doris Lessing é sua capacidade de dar a ver a ideologia imperial, mas também uma outra cultura e sociedade, em franca contradição com aquela ideologia. [Assim,] ao mesmo tempo que reproduz, de certa forma, a mencionada ideologia imperial: aos colonizadores brancos, a voz; à mulher e ao nativo, o silêncio.

Assim como a narrativa da obra analisada pela autora supramencionada, também *A ilha da magia*, de William B. Seabrook, aborda temáticas como: raça, gênero, colonialismos e os imperialismos europeus e norte-americanos. Da mesma maneira que Lessing, Seabrook apresenta essas temáticas, por meio de uma narrativa permeada por “referências à política racial implementada pelos colonizadores, destinada a reger as relações entre brancos europeus e nativos negros” (Monteiro, 2011, p. 34).

Como preconiza a professora e pesquisadora na área das poéticas contemporâneas e dos estudos identitários Shirley de Souza Gomes Carreira (2011), o corpo, especialmente no século XX, ascendeu como símbolo de diversas questões sociológicas e filosóficas. O corpo, na literatura, assume papéis diversos, que, de acordo com Carreira (2011, p. 54), por hora exploram sua “[...] materialidade [...] em suas funções e limites, tornada objeto ou exposta em sua abjeção”. Concordando com essa afirmação, é possível compreender que o corpo narrativo expressa os sintomas causados pelo choque entre o interno e o externo, ou seja, entre o indivíduo e a sociedade à sua volta. “O corpo denuncia uma condição de abjeção [...] é uma condição na qual a subjetividade é problematizada e o sentido entra em colapso” (Carreira, 2011, p. 54). Desse modo, é através do corpo do monstro que todas as abjeções, transgressões, interdições, exclusões, desejos e denúncias devem ser expostos nas narrativas aqui estudadas.

Como discute Russell (2007, p. 11), “ao contrário do vampiro, que é espirituoso, circunspecto e erótico, os seus primos [os zumbis] são lesmas sub-humanas [...] criaturas que vagueiam sem personalidade ou propósito – uma grotesca paródia do fim que nos espera a todos”. Em vista disso, essa seria, então, a personagem que melhor alegoriza os maiores medos e angústias das sociedades moderna e contemporânea, porém, sem deixar de simbolizar, ao mesmo tempo, seus maiores desejos e impulsos, principalmente no que concerne àqueles considerados mais vergonhosos aos mais pudicos, por conta de seu aspecto dualístico e abjeto.

Os zumbis de *A ilha da magia* e de *Guerra mundial z* não assombram e amedrontam pelo que neles há de inumano. Pelo contrário, eles horrorizam e aterrorizam pelo que neles há

de humano. O que causa a repulsa pelo zumbi é, justamente, aquilo que igualmente nos atrai nesse monstro. É o choque que se tem ao se ver nessas criaturas (Outras) e nessa figuração da morte, que imprimem em seus corpos, o nosso próprio corpo. No entanto, “o monstro não é apenas abominável, [mas] também sedutor, uma figura que nos convida ao reconhecimento” (Shildrick, 2002, p.1). Haja vista, eles são nós, e nós somos eles.

Dito isso, o zumbi haitiano de Seabrook carregava consigo o fardo de exibir um corpo negro e indesejável, cujo sangue podia causar a pior das maldições para o povo branco europeizado: a miscigenação. Seria o fim de uma raça europeia e civilizada, já que os afro-haitianos eram selvagens e animais, que só serviam para o trabalho, mas que, insubordinados, precisavam ser contidos de alguma maneira. O controle do corpo de grupos subalternizados não é algo próprio da modernidade ou da nossa contemporaneidade, mas sim um empreendimento que já vem se desenvolvendo desde que a sociedade ocidental começou a pensar e expressar o próprio corpo. Como postulado por Foucault (2018), primeiro a Igreja fez seu papel de ensinar a moral e os costumes de preservação e vergonha do próprio corpo, ao qual deveria ser dado valor de templo de santidade cristã. Depois o Estado empenha-se em um projeto que incutia nos indivíduos, especialmente em determinados grupos subalternizados, o medo de doenças e acometimentos ao pensar, tocar ou conhecer o próprio corpo.

Para Brooks (2012, p. 12), o “terror não [são] os zumbis, [mas] a nossa incapacidade de lidar com eles!” – afirmação do autor, na introdução de sua obra *O desfile da extinção* (2012), ao relatar sobre sua primeira experiência com zumbis, que se deu quando ele assistiu a *Noite dos mortos vivos*, de George Romero. Em *Guerra mundial z*, os zumbis são inumanos virulentos, animais e sedentos por alimentarem-se e procriarem-se muito diferentemente dos zumbis de Seabrook, os quais simbolizam os temores, desejos e angústias de sua própria temporalidade. Esses zumbis aterrorizam e horrorizam pela velocidade com que mudam de um estado humano para uma forma grotesca e escatológica, que se multiplica em escala global – mas também pela forma como configuram um corpo coletivo que transmite a própria morte. E o fazem de uma forma viral, extremamente contagiosa. Observemos a pergunta do narrador e a resposta da personagem Jurgen Warmbrunn, um ex-agente do serviço secreto de Israel:

[...] por que a destruição do cérebro seria a única maneira de aniquilar essas criaturas? Não seria também a única maneira de nos aniquilar?

Quer dizer os seres humanos?

[Ele assente.] Não é o que todos somos? Só um cérebro mantido vivo por uma máquina complexa e vulnerável que chamamos de corpo? O cérebro não pode

sobreviver se parte da máquina é destruída ou se for privado de necessidades, como alimento e oxigênio. Esta é a única diferença mensurável entre nós e os “mortos-vivos”. O cérebro deles não requer um sistema de suporte para sobreviver, assim é necessário atacar o órgão em si. [...] Dada a velocidade com que a peste estava se espalhando, pensei que seria prudente procurar confirmação dos círculos de inteligência estrangeiros (BROOKS, 2010, p. 45-46, grifos do autor).³⁴

O corpo tem grande representatividade na literatura, especialmente na literatura gótica e nos subgêneros de horror e terror. As narrativas do monstro se utilizam das representações do corpo e destacam a composição desses corpos, sob uma perspectiva lítero-social, visando examinar o que há de elementos e símbolos da sociedade no monstro, e o que há desse monstro na sociedade que o cria. Para pautar nossas considerações sobre os processos de construção dos corpos do monstro de William Seabrook em *A ilha da magia*, tomaremos emprestadas novamente as observações de Maria Conceição Monteiro sobre o romance *The Grass Is Singing* (1950), em seu ensaio “*The Grass Is Singing*, ou a mulher e o nativo” (2011, p. 35-43).

No ensaio supracitado, Monteiro (2011) nos descreve uma dinâmica que muito se assemelha àquela que dá corpo à obra de Seabrook aqui observada tanto em relação às temáticas abordadas pelas narrativas quanto pela construção de seus personagens, que, a princípio, não se assemelham em nada, porém, observando com mais atenção, o leitor pode perceber que essas duas obras convergem, de certa forma, para uma grande diversidade de aspectos análogos. Entre as inúmeras semelhanças, podemos mencionar que *A ilha da magia* aborda temáticas consonantes com as abordadas por *The Grass Is Singing*, que de acordo com Monteiro (2011, p. 35), “Entre outros pontos levantados na narrativa, destacam-se as referências à política racial implementada pelos colonizadores, destinada a reger as relações entre brancos europeus e nativos negros”. É possível perceber, dessa maneira, que ambas as obras supramencionadas focalizam as relações de poder.

O que fica claro entre *A ilha da magia* e *The Grass Is Singing* é a temática das relações de poder e da subalternização do Outro, que se apresenta como eixo central da narrativa. Em Seabrook, o vilão, como postula Tabish Khair em sua obra sobre as conexões entre o gótico, a alteridade e o pós-colonialismo, “[...] é o ‘mestiço’ e o ‘crioulo’ em ascensão, que nunca

³⁴ Texto original: “[...] why wouldn’t destruction of the brain be the only way to annihilate these creatures? Isn’t it the only way to annihilate us as well?”

You mean human beings?

[He nods.] Isn’t that all we are? Just a brain kept live by a complex and vulnerable machine we call the body? The brain cannot survive if just one part of the machine is destroyed or even deprived of such necessities as food or oxygen. That is the only measurable difference between us and ‘The Undead.’ Their brains do not require a support system to survive, so it is necessary to attack the organ itself. [...] Given how quickly the plague was spreading, I thought it might be prudent to seek confirmation from foreign.”

poderá ser recuperado ou redimido, que é mais suscetível de resvalar para a vilania gótica.”³⁵ (Khair, 2009, p. 116, tradução nossa).

O mestiço pode ser visto como a corporificação individual da miscigenação, que por sua vez é a corporificação da raça mestiça como um coletivo, que assombra o europeu porque ameaça sua soberania, por intermédio de seus descendentes de peles coloridas e de cabelos crespos, que passam a ser misturados e confundidos com os Outros: os negros que outrora tinham como função única o servir e que agora os contaminam com seu sangue impuro. Ao extrapolar a análise anterior para uma análise sobre a relação entre a alteridade e o corpo, intui-se que, sendo a alteridade o ato de reconhecer as outras culturas e etnias como partes iguais da sociedade, respeitando essas culturas e suas diferenças, o propósito de tal ato deveria, dessa maneira, ser o de promover relações pacíficas e bem-sucedidas entre as pessoas e os grupos sociais e étnicos diversos. O que acontece na prática, no entanto, é diferente. Reflitamos sobre o protesto de Aimé Césaire (2020, p. 24, grifos do autor):

Entre colonizador e colonizado, só há espaço para o trabalho forçado, a intimidação, a pressão, a polícia, os impostos, o roubo, o estupro, a imposição cultural, o desprezo, a desconfiança, o necrotério, a presunção, a grosseria, as elites descerebradas, as massas aviltadas. Nenhum contato humano, porém, relações de dominação e submissão que transformam o homem colonizador em peão, em capataz, em carcereiro, em açoite, e o homem nativo em instrumento de produção. É minha vez de apresentar uma equação: colonização = coisificação.

Muito provavelmente por não ver nesse Outro um semelhante, mas sim o símbolo da diferença, o norte-americano em *A ilha da magia* não vê que há culpa em sua retórica recolonizadora, só há nele o medo de tornar-se esse Outro, e por conseguinte, o desejo de eliminar esse Outro, por ser essa criatura, a alegoria de sua própria danação, ou do medo do final que aguarda a todos nós. Negros, brancos, amarelos, pardos, não importa. Todos pereceremos, ou seja, o zumbi salienta, de maneira escancarada, o fato de que o que nos une como humanos são nossos corpos, e apesar de alguns corpos serem mais vulneráveis que outros, enquanto seres humanos, estamos todos sujeitos à alienação e ao subjugo. Dessa forma, depreende-se que somos todos matáveis.³⁶

Em ambas as obras aqui analisadas, o zumbi assume formas animalizadas de um organismo que atende ao domínio do chefe do bando, como o zumbi de *A ilha da magia* e seu comportamento robotizado ou o zumbi de *Guerra mundial z* e seus instintos animalescos,

³⁵ Texto original: “it is the ‘mixed race’ person and upstart ‘creole’ who can never be reclaimed or redeemed, who is most likely to slip into Gothic villainy.”

³⁶ Conferir: BUTLER, Judith. *Vida precária: os poderes do luto e da violência*. Trad. Andreas Lieber. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

como fardo, caça e a necessidade exasperada por reproduzir-se. O zumbi é um corpo massificado, alienado e inumano. Em ambas as obras, os corpos mais vulneráveis à “zumbificação” são os corpos subalternizados; entretanto, em *A ilha da magia* há o lastro colonial que mobiliza as questões da obra, enquanto em *Guerra mundial z* a vulnerabilidade é generalizada para qualquer corpo humano (independente de classe, raça, sexo ou qualquer outro dado identitário), revelando a precariedade da nossa espécie, em especial frente ao processo de desumanização pelo capitalismo global. Em *A ilha da magia*, “[...] os zumbis não passavam de pobres seres humanos, mas idiotas, dóceis alienados obrigados a trabalhar nos campos” (Seabrook, n/d, p.84)³⁷; portanto, são corpos vulneráveis e debilitados pela subnutrição e condições precárias de vida no Haiti da época.

No outro lado da linha temporal entre essas duas obras, o zumbi de *Guerra mundial z* é também um alienado, o que muda entre uma narrativa e a outra é a disseminação do fenômeno de “zumbificação” para uma escala global, bem como o que provoca a transformação passa de um processo místico, ou talvez do exercício de uma medicina rudimentar, para um processo ainda mais misterioso, que sugere, porém não confirma, uma causa científica.

Logo na introdução de *Guerra mundial z*, o narrador personagem, após apresentar o registro das entrevistas feitas por ele ao redor do mundo pós Guerra Zumbi, é informado pela presidente do Relatório da Comissão Pós-guerra das Nações Unidas que seu relatório não se tornaria um documento oficial, pois, segundo ela, “Era tudo íntimo demais [contendo] opiniões demais, sentimentos demais. [Quando o que o governo queria era] esclarecer fatos e números, toldados pelo fator humano” (Brooks, 2010, p. 10). Ao receber essa informação, o narrador questiona: “[...] não é o fator humano a única diferença verdadeira entre nós e o inimigo a quem agora nos referimos como ‘mortos-vivos’?” (Brooks, 2010, p.10)

Ao tomar esse questionamento do narrador, como base de análise, percebe-se uma espécie de confusão entre as fronteiras do humano e do que não seria humano, que, nesse caso, é representado pelos mortos-vivos, ou seja, pelos zumbis. No entanto, mesmo com essa generalização do material humano com potencial para tornarem-se zumbis, há em *Guerra mundial z*, uma espécie de provocação em relação à necessidade de o ser humano manter-se no poder e de subjugar o Outro, como é verificável na seguinte passagem: “Que melhor lugar para se esconder do que em meio àquela parte da sociedade que ninguém quer admitir que

³⁷ Texto original: “[...] the *zombies* were nothing but poor, ordinary demented human beings, idiots, forced to toil in the fields”. (SEABROOK, 1929, p. 102)

existe? De que outra maneira muitos surtos começaram em tantos guetos do Primeiro Mundo?” (Brooks, 2010, p. 24).³⁸

Continuemos nossas análises sobre os zumbis com as seguintes linhas emprestadas por Jamie Russell:

[...] o zumbi é o mais moderno dos monstros, um intrometido do século XX [...] No final, o zumbi é um símbolo da preocupação mais primitiva da humanidade: o medo da morte. Cheio d[e] sentimento[s] mórbido[s, e] de limitações [,] o zumbi estava [e continua] gradualmente a sofrer transformações, [vindo] a significar algo muito mais complexo do que o mero medo da morte. [Sendo] um monstro cuja aparência ameaça sempre desafiar a fé da humanidade num universo ordenado. Sempre no topo do muro ocidental dos antagonismos preto / branco, civilizado / selvagem, vida / morte, o zumbi é um arauto da desgraça (RUSSELL, 2010, p.19).

Nesse sentido, a questão do monstro nos permite refletir sobre a alteridade como um fenômeno que transcende as relações de poder entre dominante e dominado, mas que também tem, no choque entre esses dois polos, a sua origem. Assim, tal como argumenta Mulvey-Roberts (2016, p. 2, tradução nossa), “Como corpo textual, o Gótico [...] desata tabus e colapsa fronteiras, mas [...] também gera e perpetua estereótipos negativos ao estigmatizar o Outro inassimilável como corpo perigoso [...]”³⁹. Em outras palavras, o Gótico nos alerta para o fato de que o confronto entre o “eu” e o Outro não é necessariamente o resultado de uma diferença, mas sim das semelhanças entre ambos. Portanto, o monstro, pela perspectiva gótica, pode ser visto como um ícone das desigualdades, mas também das diferenças. E, é através desses monstros, mais especificamente, do zumbi, que as narrativas aqui analisadas alegorizam essas dicotomias entre opressor e oprimido, vida e morte, bem e mal. Além disso, também nos guia em nossa busca por compreender melhor sobre esses corpos monstruosos, que se manifestam na literatura.

Em sua análise sobre o pensamento de David Punter, que preconiza o gótico como uma narrativa do Outro, Mulvey-Roberts (2016, p. 2, tradução nossa), sustenta o seguinte sobre esse gênero narrativo:

A observação de David Punter [...] não exclui ver a alteridade como uma ansiedade [...] de diferença, mas de similaridade. Desconstruir categorias entre si e o Outro, tão radical como a de vítima e perseguidor, é um ato gótico profundamente subversivo [...] mesmo quando se recorre ao horror da vida real, o modo não-realista do gótico permite-nos desviar ou distanciar realidades desconfortáveis para o espaço imaginário fictício ‘seguro’ e [embora] a ficção gótica seja [por vezes] anacrônica

³⁸ Texto original: “What better place to hide than among that part of society that no one else even wants to acknowledge. How else could so many outbreaks have started in so many First World ghettos?”

³⁹ Texto original: “As a body of writing, the Gothic [...] unlock taboos and collapse boundaries, but [...] also generate and perpetuate negative stereotypes by stigmatizing the inassimilable Other as dangerous body.”

[tem funcionado] como uma construção imaginativa em solo estrangeiro, o que chama a atenção para questões mais próximas de casa.⁴⁰

As narrativas modernas de horror e de monstros, em especial aquelas que têm sua base na literatura gótica, alegorizam questões da construção de realidade que se apresentam a seus autores, como a formação das identidades, as questões envolvendo a alteridade, bem como lutas de classes, as opressões e as discriminações, a escravização, enfim, todas as relações humanas, especialmente as de poder. A partir do corpo desses monstros, e do corpo das narrativas sobre eles, a literatura gótica evidencia essas polarizações, enfatizando, assim, a fragilidade do ser humano diante do poder, ao mesmo tempo que analisa a engenharia que dá forma a essas relações e ao próprio fenômeno do poder em si.

Em complemento ao pensamento de Mulvey-Roberts, citado anteriormente, corroboramos com o seguinte pensamento de Cohen (2000, p. 26-27): “O corpo do monstro incorpora – de modo bastante literal – medo, desejo, ansiedade e fantasia (ataráxica⁴¹ ou incendiária), dando-lhes uma vida e uma estranha independência”. A respeito da escravidão como instituição, é preciso ressaltar que há diferenças significativas entre as abordagens das duas obras analisadas nesse estudo. Se por um lado, vemos nos zumbis de *A ilha da magia* a representação do medo de processos de escravização, em seu sentido mais literal bem como escravização por casta, religiosa, sexual, por trabalho forçado ou por falta de opções. Por outro lado, vemos em *Guerra mundial z*, cenas que podem alegorizar a lavagem cerebral neoliberal, que se dá por práticas culturais, sociais e capitalistas. Sobre os processos chamados civilizatórios, argumenta Césaire (2020, p. 33), “[...] para mim, a barbárie da Europa Ocidental é hoje incrivelmente grande, só superada, e muito, apenas por uma: a norte-americana.”

Através de subjetivações pulverizadas, o corpo dos zumbis é construído, de modo que as identidades dos indivíduos, cada vez mais fragmentadas, passam a expressar por vias de seus corpos, uma personalidade múltipla. Quanto à essa questão, pronuncia-se Césaire (2020, p. 66):

⁴⁰ Texto original: “David Punter’s observations [...] does not preclude seeing otherness as an anxiety [...] of difference, but of similarity. Deconstructing categories between self and Other, as radical as that of victim and persecutor, is a profoundly subversive Gothic. [...] even when drawing on real-life horror, the non-realistic mode of the Gothic allows us to deflect or distance uncomfortable realities into a fictionalized imaginary ‘safe’ space and [...] although [...] Gothic fiction is [sometimes] anachronistic. [It has been working] as imaginative construct set on foreign soil, which draws attention to issues nearer home.”

⁴¹ Significado de ataraxia: [Filosofia] Quietude absoluta da alma, quietude que é, segundo o epicurismo, o apanágio dos Deuses e o ideal do sábio. Fonte: <https://www.dicio.com.br/ataraxia/>

Antes, o colonizador concebia basicamente seu relacionamento com os colonizados como o de um homem civilizado com um homem selvagem. A colonização, portanto, repousava sobre uma hierarquia, certamente grosseira, mas vigorosa e clara” [...] finalmente, é um excesso de igualitarismo que se reprova no pensamento americano. Como no caso de Otto Klineberg, professor de psicologia da Universidade de Columbia, que afirma: É um erro capital considerar outras culturas como inferiores às nossas simplesmente porque são diferentes.

Em Seabrook, o corpo do zumbi é um corpo escravizado, entorpecido por substâncias alucinógenas, que o tornam lento, mas não lento demais para trabalhar, alienado da realidade e impossibilitado de tomar decisões, porém capaz de acatar ordens e responder a estímulos, como no trecho a seguir: “[...] Polynice parou seu cavalo para mostrar-me um campo onde três homens e uma mulher trabalhavam a terra [...] subiu a colina e gritou para a mulher: - Sou eu! [...] A mulher era uma negra alta, de olho inexpressivo, e olhou-me sem benevolência [...]” (Seabrook, n/d, p. 83-84)⁴². É perceptível, no trecho supracitado, que a representação da alteridade subalterna é corporificada duplamente – na figura do afro-haitiano, e na figura da mulher afro-haitiana.

Ao analisar esse trecho, vemos que a subjetividade assumida por um dos três zumbis com os quais Seabrook tem contato nessa passagem da narrativa representa de forma muito clara o negro escravizado, e nos remete às diversas maneiras pelas quais o europeu impôs seu poder e controle sobre os negros. O grupo de escravizados zumbis, com o qual Seabrook tivera contato, é a alegorização das duas esferas humanas, o individual, cujo corpo é escravizado e submetido a todo tipo de violência física e psicológica, e da esfera do coletivo como um corpo constituído por uma massa composta por indivíduos de aparência física semelhante.

O que é mais ressaltado no zumbi de Seabrook é sua aparência autômata e sua alienação, mas o que é mais enfatizado pelo autor são os olhos. Eles são descritos como distantes, paralisados e inertes, representando, no âmbito do corpo físico dessas criaturas, o estado hipnótico induzido pelo ritual e/ou pela administração de substâncias alucinógenas, cuja interpretação depende da chave com a qual se lê a obra.

No zumbi de Brooks os olhos simbolizam, ao mesmo tempo, algo semelhante e diferente dos zumbis de *A ilha da magia*. Os olhos dos zumbis de *Guerra mundial z* são vitrificados e cegos, representando, no âmbito físico, o instinto animal aflorado, e é compensado pelo olfato e audição apurados, como os de um animal selvagem. Já no âmbito

⁴² Texto original: “Polynice reined in his horse and pointed to a rough, stony, terraced slope – on which four laborers, three men and a woman, were chopping the earth [...] Starting up the slope, he shouted to the woman, ‘It is I, Polynice’ [...] – a big-boned, hard-faced black girl, who regarded us with surly unfriendliness.” (SEABROOK, 1929, p. 101)

da alma, alegorizam a alienação e a cegueira da massa dominada pelo capitalismo desenfreado e pela falta de controle sobre suas próprias escolhas.

A complexidade dessa analogia recai sobre a fragmentação das subjetividades, desde a modernidade, principalmente no período entre guerras, até a contemporaneidade. As representações do corpo na literatura gótica são construídas como o fora a criatura de Frankenstein. Como descreve Mulvie-Roberts (2016, p. 10), “[...] uma colcha de retalhos do eu, costurada a partir de restos discursivos e fabricada a partir da classe racial, do gênero e da sexualidade”⁴³.

Em Brooks, o corpo desse monstro é visivelmente adoecido, porém, ágil. Há nesse corpo, uma ativação ou reativação de instintos animais, e sua percepção do mundo passa a acontecer através desses instintos: o faro, os grunhidos e a necessidade de se alimentar de carne humana. Entretanto, seu aspecto é o de um cadáver, febril e colérico.

Como na descrição do médico, que detecta, na China, o que ele chama de paciente zero, em *Guerra mundial z*:

Encontrei o “Paciente Zero” atrás da porta trancada de uma casa abandonada do outro lado da cidade. Tinha 12 anos. Seus pulsos e pés estavam amarrados com barbante de plástico. Embora esfregasse a pele em volta das amarras, não havia sangue. Também não havia sangue em outras feridas, nem nos talhos em seus braços e pernas, nem no grande buraco seco onde antes havia o dedão do pé direito. Ele se contorcia como um animal; uma mordaca abafava seus grunhidos. [...] a pele do menino era fria e cinzenta [n]ão consegui encontrar seu batimento cardíaco, nem pulsação. Os olhos eram desvairados, arregalados e afundados nas órbitas. Ficaram fixos em mim como uma fera predatória. [...] Tentei tirar uma amostra de sangue, e em vez disso extraí apenas um material marrom e viscoso (Brooks, 2010, p. 16, tradução nossa).⁴⁴

Ao refletir sobre o trecho supracitado, é possível constatar o aspecto virulento do zumbi de *Guerra mundial z*. Outro aspecto desse monstro, que chama atenção nesse trecho, é a menção insistente que o médico, narrador do trecho, faz sobre o sangue. Ele persiste em observar que a criança que ele está examinando não possui sangue, ao menos, não o mesmo sangue que um humano. Em Brooks, o zumbi não tem sangue humano. O que nos remete a duas questões: da consanguinidade e da importância de possuir sangue nobre, fazendo as

⁴³ Texto original: “[...] a patchwork self-stitched together from discursive scraps and fabricated from racial class, gender and sexuality.”

⁴⁴ Texto original: “I found ‘Patient Zero’ behind the locked door of an abandoned house across town. He was twelve years old. His wrists and feet were bound with plastic packing twine. Although he’d rubbed off the skin around his bonds, there was no blood. There was also no blood on his other wounds, not on the gouges on his legs or arms, or from the large dry gap where his right big toe had been. He was writhing like an animal; a gag muffled his growls. [...] The boy’s skin was as cold and gray [...] I could find neither his heartbeat nor his pulse. His eyes were wild wide and sunken back in their sockets. They remained locked on me like a predatory beast.” (Brooks, 2006, p. 7)

questões concernentes a classes sociais resvalarem para o status do gênero literário. Ao mesmo tempo, o sangue que figura nessas duas obras, a própria vida em si, corre pelas veias do ser humano em forma desse sangue vermelho e pulsante, fazendo-nos compreender, portanto, que todo ser cujo corpo não seja serpenteado por veias e artérias, pelas quais transita esse sangue puro, nobre, vermelho e pulsante, não é um ser humano. Mesmo que já tenha sido um dia, não o é mais.

Em *A ilha da magia*, o sangue do afro-haitiano é, de forma alegórica, envenenado, transformando-os em zumbis, ou seja, mortos-vivos. Esse fato nos remete à desvalorização do povo afro-haitiano, que fora escravizado e (re)escravizado em processos de colonização e civilização (cristianização) europeus e norte-americanos. Em contrapartida, os haitianos que conseguem se refugiar na floresta, fugindo das imposições da sociedade branca, exercem sua cultura e credo.

A relação com o sangue ocorre nessa obra também através dos rituais sagrados do vodu, nos quais bebia-se o sangue de animais. Tal costume dos afro-haitianos representa para Seabrook (1929) um ato de resistência, em que o sangue do animal, eleito como sagrado, torna-se uma espécie de elixir que tem o poder de fortalecer seus espíritos e livrá-los da danação, ou seja, purificar seus corpos das influências brancas. Isso é retratado no seguinte trecho da obra, no qual um ritual vodu é relatado por Seabrook (n/d, p. 31-34)⁴⁵:

Um [...] cortejo saiu da casa dos mistérios (templo vodu), acompanhando um pequeno touro negro, pronto para ser sacrificado e todo enfeitado de fitas e grinaldas. [...] o animal atordoado em uma Plataforma [e] nós todos nos ajoelhamos em frente a ele enquanto as mulheres vestidas de branco entoavam uma lenta melopéia [...] “mander ou pardon!” (senhor, perdoai-nos nossas ofensas.) O touro havia se tornado um deus. [Eles] seguraram o animal, [...] o *babalaô* mergulhava a longa lâmina [...] para atingir o coração. [...] O *babalaô* e a *mamaloï* beberam o sangue Sagrado e a seguir, num crescendo de excitação frenética, todos os fiéis [...]

Considerando as análises a priori, não seria errado considerar o zumbi como uma espécie de bastardo da literatura de horror, sem descendência ou sangue nobre, assim como observa Russell (2010, p. 18): “Sem o poder da história (literária) de apoio, [...] tornou-se uma figura desamparada, [...] um vilão de segunda categoria, sem a legitimidade instantânea [...] de conde Drácula ou do monstro de Frankenstein”. Como se algo de sombrio se

⁴⁵ Texto original: “Now from the mystery house was led processionally a small black bull, adorned for the sacrifice. [...] it was robbed and garlanded and glittering [...] The bull now stood dazed on a low platform, [and] we all knelt before it, [...] while the women clothed in white chanted a wailing, symphonic choral, ‘Mander ou pardon’ (O Lord, forgive our sins). The bull had become a god [they] uphold the bull, *papaloï* plunged the long, pointed blade beneath the bull’s shoulder and through its heart. [...] The *papaloï* and *mamaloï* now both drank ceremonially of the holy blood and then amid the crescent do excitement and surging forward of the worshipers [...]”. (Seabrook, 1929, p. 36-41)

apropriasse do sangue dessas criaturas, de forma mística ou não, e o tornasse um mensageiro da morte, alimentando-se da vida para permanecer e alongar sua existência. Entretanto, são as construções de seus corpos que colocam os zumbis, tanto de Seabrook quanto de Brooks, como semelhantes à criatura de Frankenstein, de Mary Shelley.

Trata-se da própria morte, que ganha um novo sentido de existência por meios misteriosos, que mesmo explicados por teorias não comprováveis, como no caso de *Frankenstein*, ainda assim, seus nascimentos, ou seja, suas ressuscitações, ocorrem por meios ocultos. Porém, entre os diversos aspectos que diferenciam o monstro de Frankenstein e o zumbi, talvez a mais pontual seja que, enquanto o filho de Shelley, herdeiro de um Romantismo europeu, apesar de ser formado por partes do coletivo da sociedade que o criara, traz nessa herança um forte olhar para o indivíduo e para suas agruras, o zumbi, esse vira-lata, sem precedentes, herda somente as mazelas da sociedade enquanto coletivo e massa alienada.

Se a teratologia⁴⁶ não é suficiente para explicar os monstros, recorreremos à Metafenomenologia⁴⁷ da monstruosidade de José Gil (2000), para tentar entender os fenômenos e mecanismos que animam o zumbi. A teratologia adquiriu um novo teor com o surgimento da criatura de Frankenstein: nasce o monstro artificial, iniciando-se um “belo futuro de homens-monstros imaginários fazendo votos para que nunca viessem a ser reais” (GIL, 2000, p. 168). Com a nova tradição desses homens-monstros, passam a corporificar

[o] devir-animal xamânico; e, ao mesmo tempo, perguntamo-nos, angustiados: que corpo podemos nós ter hoje? Que corpo “natural”, humano, para uma alma que se tornou completamente artificial, antinatural, destruidora da natureza? Pomos à prova os limites da nossa “naturalidade”, procuramos pontos de referência por toda a parte e é por isso que acolhemos todas as espécies de monstro.

O canibalismo alegoriza duas temáticas centrais dessas obras: a primeira é o consumo da carne escravizada e subjugada da classe marginalizada, aludindo ao capitalismo, chamado por Bauman (2010), de parasitário. O zumbi escravizado de *A ilha da magia* serve com braços, pernas e vísceras ao europeu e posteriormente ao norte-americano, canibais que absorvem sua cultura e desabilitam seu cérebro – como ocorre também com o sincretismo

⁴⁶ Definição do termo Teratologia: é uma área da medicina que estuda as anomalias e malformações que ocorrem durante o desenvolvimento embrionário ou fetal. Embora a Teratologia como ciência exista apenas desde 1930, durante milênios houve sempre um profundo interesse na causa de malformações humanas. Fonte: <https://www.google.com/search?q=Teratologia&oq=Teratologia&aqs=chrome..69i57.4194j0j15&sourceid=chrome&ie=UTF-8>

⁴⁷ Estudo sobre Metafenomenologia da alteridade: Fonte: [Vista do Metafenomenologia da alteridade: por uma significação ética da pesquisa geográfica / Metaphenomenology of alterity: for an ethical signification of geographical research \(uff.br\)](#)

religioso no Haiti, desde a colonização europeia até a norte-americana, processos que promoveram uma espécie de simbiose entre o catolicismo e o vodu, a língua materna dos escravizados e a língua francesa.

A segunda temática alegorizada pelo canibalismo é o ato sexual. Em *A ilha da magia*, os povos considerados selvagens, ao olhar do colonizador, animalizados por seu primitivismo, expõem verdadeiros atos de violência, que aparecem tanto nos ritos sexuais, como nos rituais de sangue do vodu, descritos na obra. Os rituais sexuais em *A ilha da magia* remetem a rituais sagrados de culturas ocidentais diversas. O sexo em Seabrook é descrito como algo mágico e místico: uma manifestação dos instintos mais primitivos do homem, que o fazem romper com as barreiras do que esse povo considera humano ou divino, aproximando-os de seus deuses.

É possível justificar essa relação entre os rituais de fertilidade na narrativa de Seabrook, por meio da própria narrativa da obra, que evoca a mitologia para estabelecer as raízes ancestrais dos rituais vodu, com o descrito a seguir por Seabrook (n/d, p. 35-36)⁴⁸:

[...] corpos negros contorciam-se, pulando aos gritos, banhados de sangue, bêbados, enlouquecidos de misticismo e de sexualidade, entregando-se a uma sombria saturnal, com a cabeça tão pendida para trás que era mantida a custo pelo pescoço, os dentes e os olhos cintilando, enquanto que alguns pares se abraçavam e fugiam da festa, como se fossem perseguidos pelas fúrias para desaparecerem dentro da floresta e satisfazer seus desejos compartilhando de seu êxtase.[...] as orgias dionisiacas, os bacanais, os rituais de Adonis ou a dança frenética de David perante a Arca da Aliança [...] Os ritmos selvagens, o álcool, a excitação sexual, nós conhecemos tudo isso, porém a diferença [...] está num elemento sobrenatural, imponderável.[...]

É notória, no trecho supramencionado, a alusão que o autor/narrador faz às mitologias grega e cristã, conduzindo o leitor por uma panaceia religiosa que reforça sua intenção de evocar e enfatizar as raízes histórico-culturais dos rituais do vodu haitiano. Dessa maneira, o narrador ressalta também a estranheza causada pelo rito descrito ao homem branco, ou seja, o próprio narrador.

Quanto à subalternização do corpo do zumbi haitiano de *A ilha da magia*, corroboramos com a seguinte afirmação de Ashcroft, Griffiths e Tiffin (2007, p. 166, tradução nossa)⁴⁹:

⁴⁸ Texto original: “[...] black bodies, blood maddened, sex-maddened, god-maddened, drunken, whirled and danced their dark saturnalia, heads thrown weirdly back as if their necks v/ere broken, white teeth and eyeballs gleaming, while couples seizing one another from time to time fled from the circle, as if pursued by furies, into the forest to share and slake their ecstasy.[...] Dionysian orgies, the bacchanalia, the rites of Adonis, or frenzied David dancing before the Ark of the Covenant.[...] Savage rhythm, alcohol, and sex excitement—yet there was an essential difference [...] is a deep mystical truth.” (SEABROOK, 1929, p. 43)

[...] Muitos dos escritos pós-coloniais dos últimos tempos defendem que o corpo é um sítio crucial para a inscrição. A forma como as pessoas são vistas controla a forma como são tratadas, e as diferenças físicas são cruciais nessas construções. [...] estas primeiras preocupações com o corpo centraram-se em ideias de cor e raça [tais como] a cor da pele, o tipo de cabelo, as características faciais como a forma dos olhos ou do nariz etc. [...] Tais preconceitos foram gerados por razões económicas ou para controlar os indígenas [africanos ou mulheres], [...] construindo-os como inferiores [...]

Os ataques zumbis em *Guerra mundial z* muito se assemelham ao ato sexual em si, mas um ato de sexo selvagem, grotesco e não consensual: um estupro, que resultará na reprodução quase instantânea, gerando uma criatura disforme e monstruosa. O sexo zumbi de *Guerra mundial z* configura um ato tão violento e parasitário quanto o próprio capitalismo o é. O sexo zumbi é como uma liquidação instantânea em um *shopping center*. Tomando de assalto, o grande mar de indivíduos que, por entre os corredores e galerias iluminadas e coloridas dos centros comerciais, compõem essa massa, esse corpo coletivo, que se move de maneira constante e ubíqua, e, de repente dispersa, começando a mover-se freneticamente, em desespero, todos na mesma direção, há gritos, há empurrões, alguns mal sabem por que estão correndo, mesmo assim seguem o fluxo denso daquela multidão, que parece ter uma certeza vital de sua exasperação. Assim é difícil notar que alguns caem ao chão, ou são atirados, e atacados por mordidas e arranhões, que em poucos segundos se tornarão mais um, que repetirá o ato, reproduzindo-se freneticamente em prol de aumentar cada vez mais sua estirpe.

Dessa maneira, o canibalismo do zumbi pós Romero reflete uma cultura ainda mais vertida para o capitalismo, que absorve outras culturas em um processo vampiresco e parasitário. No caso do zumbi de Brooks, o vírus (o próprio capitalismo) causa uma alienação, como sintoma. E a confusão entre as fronteiras culturais, ou até mesmo entre as subjetividades individuais dos sujeitos acontece. Por isso, não há distinção, pois todos podem contrair o vírus.

Entretanto, ao analisar o corpo do zumbi de Brooks, percebemos que o fator da temporalidade modificou as visões e os ideais sobre o corpo, tornando o zumbi de Brooks um monstro ainda mais complexo e plural do que os monstros que o antecedem. Sendo assim, como consideram Ashcroft, Griffiths e Tiffin (2007, p. 166, grifo do autor), “O corpo é um

⁴⁹ Texto original: “Much post-colonial writing in recent times has contended that the body is a crucial site for inscription. How people are perceived controls how they are treated, and physical differences are crucial in such constructions. [...] these early concerns with body centred on ideas of colour and race [such as] skin colour, hair type, facial features such as eye shape or nose shape, etc. [...] Such prejudices were generated either for economic reasons or to control indigenous [Africans or women] by [...] constructing them as inferior [...].”

texto, ou seja, um espaço onde se podem escrever e ler discursos contraditórios, [demonstra] como a *subjetividade* [...] é ‘sentida’ como inescapavelmente material e permanente”⁵⁰.

Algo semelhante entre os zumbis de Seabrook (1929) e Brooks (2006) é a matéria que os constituem. Enquanto seus “primos” Drácula e a criatura de Frankenstein parecem ao menos ter o direito de questionar sobre terem uma alma, os zumbis de *A ilha da magia* e de *Guerra mundial z* configuram seres totalmente privados de alma e consciência. Ao pensar o conceito de alma sob uma perspectiva filosófica, podemos compreender o motivo pelo qual o zumbi dessas obras não demonstra nenhum vínculo com essa entidade ou fenômeno chamado “alma”. Para alguns filósofos, a alma, ou o espírito, representa aquilo que há de essencial nos seres humanos, sendo, portanto, indissociável do corpo físico e material do ser humano. Em sua resenha chamada “Sobre o espírito e a letra na filosofia”, o filósofo alemão Johann Gottlieb Fichte sugere “[que o] espírito é uno [,] e aquilo que é posto pela essência da razão é o mesmo em todos os indivíduos racionais [os] produtos do espírito são de direito [de] todos os homens [...] mesmo que nem sempre válidos para todos de fato” (Fichte, 2014, p. 147).

Diante de tal afirmação, podemos observar e compreender a relação entre o espírito, (*Geist* da língua alemã), a razão ou o gênio criativo (*Gemüt* da língua alemã), e a alma (*Seele* da língua alemã), sob a perspectiva do filósofo Fichte (2014). Consideremos as diferenças, e por vezes as semelhanças entre o que ele denomina como espírito, gênio e alma, e façamos uma analogia entre esses fenômenos, como propostos por esse filósofo, e a teoria do Inumano de Jean-François Lyotard (1997). Tornar-se humano seria romper com a irracionalidade, portanto, tornar-se racional, ou seja, desenvolver o que Fichte (2014, p.103) “[chama de] ânimo [*Gemüt*]”, ou seja, uma consciência superior, que para Lyotard (1997, p. 12) “[...] tendo interiorizado os interesses e os valores da civilização, o adulto pode pelo seu lado aspirar à plena humanidade, a realização efetiva do espírito como consciência, conhecimento e vontade, [podendo, dessa maneira,] se libertar da selvageria obscura da sua infância”.

Em Seabrook, isso fica claro na passagem em que os zumbis recebem sal e vão até a praça da cidade. Alguns familiares reconhecem alguns deles, mas eles não manifestam nenhum sentimento humano, e seguem em seus tranSES, atravessando a cidade, em um silêncio que parece remeter ao vazio de seus corpos mortos, como no trecho de *A ilha da magia* (n/d, p. 82): “[...] os zumbis atravessaram o lugar com o seu andar de sonâmbulo, sem reconhecer ninguém [...] uma mulher cuja filha caminhava com os mortos lançou-se gritando à sua frente [...] mas a filha passou sobre ela com os pés frios [como] todos os outros

⁵⁰ Texto original: “The body is a text, that is, a space in which conflicting discourses can be written and read, [it] demonstrates how subjectivity [...] is 'felt' as inescapably material and permanent.”

[zumbis]⁵¹”. A analogia entre o sono e a morte é um elemento muito presente na narrativa de Seabrook, porém em Brooks é a violência e a dilaceração do corpo que predominam.

Em Brooks, os zumbis desenvolvem instintos animais, se comportando como tais, e aqui é preciso, então, pensar os processos de desfragmentação do corpo humano. Esses seres morrem para sua vida (humana), ou seja, perdem o que os distingue de seu aspecto mais humano – a razão. Então, sendo somente corpos animados por instintos, agem como animais selvagens, tentando absorver a vida dos vivos através de sua carne. Isso nos remete ao conceito de Eagleton (2005, p. 11), “[sobre] ‘cultura’ [que] guarda em si os resquícios de uma transição histórica de grande importância [ao mesmo tempo que] significa cultivo, [...] termo sugere uma dialética entre o artificial e o natural”. Portanto, nos faz pensar o cultivo do humano no que há de inumano, mas, também no oposto, visto que, como adverte Lyotard (1997, p. 12), “é preciso [...] recordar que se o título de humano pode e deve caminhar entre a indeterminação nativa e a razão instituída ou a instituir-se, também o pode e deve o inumano”.

Para concluir nossas discussões sobre o corpo do zumbi, aproprio-me das palavras do professor do departamento de Literatura Inglesa da Universidade de Bristol Andrew Bennet, ao explicar o corpo por vias da linguagem. Nesse aspecto ele reflete:

A tradição ocidental considera o corpo e a matéria externos ao espírito, à respiração, à fala e ao logos. O próprio “problema da alma e do corpo”, a própria questão de uma tal bifurcação, oposição ou inter-relação, defende Derrida, pode ser concebida como sendo ela própria uma função do “problema da escrita” (Bennet, 2015, p. 74).

Assim, o que tomamos como o corpo do zumbi é um construto da nossa própria inumanidade, da forma como o Inumano é explicitado por Lyotard (1997, p. 9-15), e expresso de forma lírica no trecho da canção “*Human*” da banda *Of Monsters and Men*:

Breathe in, breathe out / Let the human in / Breathe in, breathe out / And let it in
Plants awoke / And they slowly grow / Beneath the skin / So, breathe in, breathe out
/ Let the human in (Rich Costey, 2015).

Dessa forma, como conclui Shildrick (2002, p. 11), não importa a maneira como representamos, alegorizamos ou atribuímos símbolos ao corpo, ele será sempre incerto, inconstante e mutante. Assim também é o zumbi: um monstro cujo corpo traz tanta história, filosofia e humanidade que o questionável mesmo é sua inumanidade. Ecoando Lyotard

⁵¹ Texto original: “[...] the *zombies* shuffled through the market-place, recognizing neither father nor wife nor mother, [...] a woman whose daughter was in the procession of the dead threw herself screaming before the girl’s shuffling feet and begged her to stay; but the grave-cold feet of the daughter and the feet of the other dead shuffled over her and onward; [...]” (Seabrook, 1929, p. 99).

(1997), entendemos que o corpo do zumbi é mais humano que o corpo do ser humano vivo, porque nele está impressa toda a nossa própria humanidade.

3 ENTRE O PRAZER E O MEDO, RESIDE O MONSTRO

“Sempre pensei nos zumbis como parte da revolução, uma geração consumindo a próxima.”
(George A. Romero)

Figura 2 – A batalha dos Yonkers em *Guerra mundial z*



Legenda: Ilustração de John Petersen para a obra *Guerra mundial z*.
Fonte: Brooks, 2006.

Chamado de uma história oral da guerra zumbi em seu subtítulo, *World War Z* é quase uma narrativa de memórias, que dá voz a personagens diversos, cujas personas alegorizam as próprias questões abordadas pelo autor na obra. Essa narrativa em primeira pessoa, que conta sobre as entrevistas feitas pelo narrador, em vários países, durante o período pós-guerra zumbi, vai desfiando reflexões sobre uma diversidade de questões, bem como: Guerras, sobrevivencialismo, isolacionismo, sustentabilidade, cenários geopolíticos e socioeconômicos

mundiais, capitalismo, imperialismos, militarismo, subjetividades, alteridades, entre outros. A ilustração de Petersen feita para a obra literária abarca esses conceitos de forma contundente, trazendo para o interlocutor um panorama resoluto da narrativa e seu pano de fundo.

O que se propõe na presente seção é investigar sobre como o zumbi engendra representações dos medos, desejos e necessidades da sociedade ocidental moderna e contemporânea, e de que maneira essa personagem se manifesta na literatura popular de horror desde a modernidade até os dias atuais, passando a permear outros meios de comunicação de massa, nos permitindo analisá-la pela ótica do gênero literário gótico. Considerando que nossos desejos e necessidades podem, em determinadas circunstâncias, nos aprisionar, refletimos sobre as seguintes palavras de Césaire (2020, p.25): “Falam-me de civilização, eu falo de proletarização e mistificação”.

O consumo pode ser uma maneira de nos distrair das angústias existenciais humanas. A esse respeito preconiza Freud (2019, p. 46-47) “[...] que o princípio do prazer, senhor absoluto, ordena suprimir e evitar [...] tudo o que possa se tornar fonte de [...] desprazer, [lançando esse desprazer] para fora [a fim de] formar um puro eu de prazer, ao qual se contrapõe um exterior desconhecido, ameaçador”. Essa experiência pode, segundo Freud, causar nos indivíduos uma impressão de liberdade e poder, mas, sendo a liberdade um fenômeno ambivalente, nós a desejamos, mas não podemos dizer, com toda a certeza, se a temos. Quanto a isso nos adverte Freud (2019, p. 62-63):

[que] dificilmente se cometerá um erro ao julgar que a ideia de a vida ter uma finalidade depende inteiramente do sistema religioso. Por essa razão, passaremos a uma pergunta mais modesta: o que os próprios seres humanos, através de seu comportamento, revelam ser a finalidade e o propósito de suas vidas? O que exigem da vida, o que nela querem alcançar? É difícil errar a resposta: eles aspiram à felicidade, querem se tornar felizes e assim permanecerem. [...] Como se percebe, o que estabelece a finalidade da vida é simplesmente o programa do princípio de prazer.

Dito isso, perguntemo-nos a respeito da religião e da ciência, sobre que papel essas instituições exercem no que concerne ao princípio do prazer como teorizado por Freud. Para responder a essa pergunta recorreremos, primeiramente, ao próprio Freud, que nos apontará para o fato de que as necessidades religiosas do ser humano originam-se em um sentimento de desamparo paterno, levando os indivíduos a estabelecerem “relações com a religião [que remetem à] unidade com o universo, que é o conteúdo ideativo [como] uma primeira tentativa de consolo religioso, como um outro meio de negar o perigo que o ‘eu’ reconhece provir ameaçadoramente do mundo exterior” (Freud, 2019, p. 57-58). Sendo assim, o sentimento

religioso nutrido pelo ser humano é, para Freud, uma ilusão, que oferece àqueles que seguem quaisquer sistemas ou doutrinas religiosas, uma “Providência cuidadosa [...] que zelará por sua vida e, numa existência no além, compensará eventuais frustrações” (Freud, 2019, p. 59). Destarte, o sentimento religioso é também uma forma de busca pelo prazer, e consequentemente, uma fuga do desprazer.

Para uma melhor compreensão da relação entre os prazeres ou desejos, e os desprazeres ou medos e angústias humanas, com as questões religiosas e científicas que permeiam os indivíduos e coletivos humanos, é preciso compreender que vazio é esse. Terry Eagleton nos fala em sua obra *A morte de Deus na cultura* (2016), sobre as tentativas do homem contemporâneo para preencher o vazio deixado pela deidade, mais especificamente cristã, agora, em xeque:

Para certos eruditos do Iluminismo, a religião é um equívoco, ainda que eventualmente útil [...] para Marx, Nietzsche e Freud, ela é uma síndrome que exige vigilante interpretação. [...] Enquanto as sandálias de Deus forem calçadas pela Razão, arte, cultura, *Geist*, imaginação, nação, humanidade, Estado, povo, sociedade, moral ou algum outro enganoso substituto, o Ser Supremo não está exatamente morto. Pode estar mortalmente doente, mas delegou suas questões a este ou àquele emissário, tendo cada um deles como parte de sua missão convencer homens e mulheres de que não há motivo de alarme, de que os negócios continuarão sendo conduzidos como sempre, apesar da ausência do proprietário, e de que o diretor em função é perfeitamente capaz de atender a todas as necessidades (Eagleton, 2016, p. 141).

Dessa maneira, infere-se que o que falta à humanidade, por conta desse vazio deixado por um deus que já não há, pode perfeitamente ser preenchido por cartões de crédito, por curtidas nas redes sociais, pelo consumismo desenfreado e pela construção de uma persona, especialmente nos meios digitais, que comprove seu sucesso em alcançar essa tal felicidade da qual Freud (2019) nos fala, que, na verdade, nada mais é que um prazer frívolo e efêmero, que pode ser provido amiúde pelas benesses do capitalismo.

A fim de compreender o que conecta as temáticas das identidades e alteridades aqui propostas, e as temáticas da literatura gótica que permeiam as duas obras literárias, objetos focais dessa pesquisa, utilizamos ainda como estratégia de análise contrastiva entre *A ilha da magia* e *Guerra mundial z* outras obras pertencentes ao cânone gótico. *Frankenstein*, de Mary Shelley, tem como pontos chave de sua narrativa os questionamentos da ética moral e religiosa da época, a ciência em contraponto com a natureza, a origem da vida e a soberania masculina na sociedade, assim como *Drácula*, de Bram Stoker, que, apesar de não ter sido o primeiro vampiro sedutor e hiper sexualizado da literatura ocidental, sem dúvidas foi e ainda é o mais conhecido.

Ao observarmos as temáticas tratadas pelas obras supracitadas e compararmos com as temáticas abordadas em *A ilha da magia* e *Guerra mundial z*, podemos perceber diversas semelhanças entre essas e aquelas obras. O bestiário gótico é composto por monstros e fantasmas, mas também por lugares de dentro ou de fora da mente humana, que pelo horror que impelem provocam as mesmas ou até mais das sensações e emoções desejáveis pelo gênero. Alguns desses monstros, fantasmas e criaturas são mais sublimes, enquanto outras são mais grotescos. Podemos citar, a título de exemplo, diversas narrativas da estética gótica, como *O castelo de Otranto*, de Horace Walpole, *Carmilla*, de Sheridan Le Fanu, *The Vampyre* de John Polidori, *Frankenstein*, de Mary Shelley, *Dracula*, de Bram Stoker, *The Legend of Sleepy Hollow*, de Washington Irving, “The Raven”, de Edgar Allan Poe, entre tantos outros.

No entanto, muitos textos literários, considerados hoje, como obras canônicas da literatura gótica não foram escritas exatamente para compor esse estilo literário. Não obstante, fosse pelos monstros aos quais deram luz ou pelos elementos nelas contidos, tão caros à literatura gótica, acabaram por atestar a essas narrativas, o gênero gótico como categoria, ou como inspiração para a criação de um novo gênero ou subgênero, que por sua forma e pelos temas que aborda pode-se dizer estarem em consonância com a tradição gótica. Sobre essas novas maneiras de abordar o gótico, tomando emprestado seus elementos, e os adaptando sob diferentes ao mesmo tempo que semelhantes perspectivas, nos adverte David Punter:

[...] há outros usos contemporâneos do termo ‘Gótico’: [...] um certo tipo de ficção americana [...] uma literatura do grotesco psíquico. Esse ‘Novo Gótico Americano’ [lida com] paisagens da mente [e] violência [...], podemos, então, alicerçar nossos estudos na ficção gótica (Punter, 1996, p. 2-3, tradução nossa).⁵²

Ainda sobre a questão do gênero literário gótico, tomemos por base a perspectiva de Tabish Khair, segundo a qual seria possível traçar um olhar sobre a obra em relação a seu ineditismo e suas particularidades em consonância com obras preexistentes de características semelhantes, não para fixá-la a uma categoria, mas para fundamentá-la no sistema literário de modo a tornar possível sua transgressão. Assim, Khair sugere que

Uma forma de o compreender seria olhar novamente para o “estrangeiro colonial” como o Outro gótico. Na ficção gótica e na ficção com fortes elementos góticos, este “estrangeiro” está, mesmo no meio das “autoidentidades” de Inglaterra, França ou

⁵² Texto original: “[...] there are other contemporary uses of the term ‘Gothic’: [...] a certain kind of American fiction [...] a literature of psychic grotesquerie. This ‘New American Gothic’ [deals with] landscapes of the mind [and] violence [...]”.

Europa, questionando assim os pressupostos de todos os lados (2009, p. 133, tradução nossa).⁵³

Alguns elementos que permeiam as obras analisadas, ao passo que também permeiam a literatura gótica e que nos possibilitam fazer esses cortes sincrônicos entre a História e a Literatura, nos permitem, ainda, examinar a convergência entre fatos histórico-culturais e as narrativas ficcionais de Seabrook e Max Brooks aqui analisadas. Dentre as correspondências entre a estilística literária gótica e os fatos históricos que servem de pano de fundo para essas duas obras, a exotização do Outro é um dos elementos que aproxima os fatos e a ficção, assim como é possível constatar nas palavras seguintes de Tabish Khair:

[...] sobretudo na Grã-Bretanha, no auge de um período que foi descrito como a “era das sensações”, em que escândalos sexuais, notícias de crimes, imoralidade, desvios e qualquer outro assunto “chocante” (incluindo “monstros” e povos “exóticos”, etc.) eram absorvidos com prazer moralista (Khair, 2009, p.102, tradução nossa).

De acordo com as sobreditas, podemos verificar que o gótico se faz presente nas obras analisadas, não só no próprio monstro, mas também nas temáticas que aborda. Uma das diversas representações que remetem ao gótico é o ambiente público, onde o coletivo se aglomera. O gótico, dessa forma, manifesta-se nas narrativas aqui estudadas nos centros das pequenas cidades e nas florestas do Haiti em *A ilha da magia*, e nos corredores labirínticos formados pelos grandes prédios das cidades, das vielas e dos aglomerados humanos em *Guerra Mundial Z*, criando cenários que vão ao encontro de uma narrativa que se assemelha ao “Realismo Mágico” em certos pontos, de acordo com Tabish Khair:

[...] A ficção gótica não se limita a dizer: “Aqui está o que eu sempre vos disse”. Também abre a boca e grita de terror. O mesmo não acontece, de fato (ou muito raramente), com o realismo mágico, quando a “magia” surge naturalmente do “real” e não se põe em evidência a oposição/contradição/tensão entre os dois. Se isto serve o objetivo necessário de “expor discursos ou diferenças”, o que é justamente “um dos projetos da literatura e da crítica pós-coloniais” (Edwards, 2008, p. 18), também corre o risco de colocar uma semelhança implícita ou explícita (2009, p. 134, tradução nossa).⁵⁴

⁵³ Texto original: “One way to understand it would be to look again at the ‘colonial foreigner’ as the Gothic Other. In Gothic fiction and fiction with Strong Gothic elements, this ‘foreigner’ is right in the Middle of ‘self-identities’ of England or France or Europe, thus questioning assumptions on all sides.”

⁵⁴ Texto original: “Gothic fiction does not Simply say, here, that is what I told you all along. It also opens its mouth and screams in terror. This is not really (or very seldom) the case with magical realism, when the ‘magic’ reses naturally out of the ‘real’ and there is no highlighting of the opposition/contradiction/tension between the two. If this serves the necessary purpose of ‘exposing discourses or difference’, which is rightly ‘one of the projects of postcolonial literature and criticism’ Edwards, 2008, p. 18), it also runs the risk of positing an implicit or explicit sameness.”

Nessa perspectiva, os postulados por Nancy Fraser podem nos orientar em relação às conexões entre as obras literárias aqui analisadas e as relações inter-humanas que perpassam pelas sociedades, pelas narrativas literárias e pelo gênero gótico, criando uma atmosfera de terror que ultrapassa o fantasmagórico fantástico, na qual as criaturas não assombram pelo que nelas há de não humanas, pois o zumbi nos aterroriza pelo que nele há de mais humano, pela composição e decomposição de seu corpo denso e palpável, um corpo que nos comunica a nossa própria decomposição. Em sua obra *O velho está morrendo e o novo não pode nascer: we are the 99%*, cujo título é análogo ao conceito gramsciano que trata sobre as crises hegemônicas e capitalistas mundiais, a autora diz a esse respeito que:

Gramsci estava certamente pensando na crise de hegemonia [...] na Itália com consequência da Primeira Guerra Mundial, [...] na ascensão de Benito Mussolini [...] e do Estado Fascista [...] Mas talvez a mais célebre análise de um momento de crise hegemônica é a que o próprio Marx pretende demonstrar como ‘a luta de classes na França criou circunstâncias e condições que permitiram a um personagem medíocre e grotesco (Luís Bonaparte) desempenhar o papel de herói’. Essa fábula parece falar também de nós (americanos)” (Fraser, 2021, p.23).

Em *Guerra mundial z*, a personagem principal é o narrador, que funciona como uma espécie de canal ou um *alter ego* de Brooks, estilo de narrativa própria de obras góticas, assim como argumenta Mulvey-Roberts (2016, p.4): “Os romancistas góticos demonstram, vez e outra, a sua capacidade de dar vida a um corpo para depois o destruir, por vezes de forma bastante selvagem. Todos os corpos, fictícios ou não, são portadores de uma mensagem politizada.”⁵⁵ Isso se dá através de um comportamento “sobrevivencialista”, termo que, de acordo com o doutor em Comunicação, professor e pesquisador Eduardo Yuji Yamamoto, seria um *modus operandi* de alguns grupos ou indivíduos que estão em constante preparação para crises iminentes, sejam elas de caráter político, social, local, regional, nacional ou mundial, com o objetivo de sobreviver a todas elas.

A estudiosa de literatura Leyla Perrone-Moisés (2009) explica que a “palavra ‘cânone’ vem do grego ‘kanón’, através do latim ‘canon’, e significa ‘regra’”. Com o passar do tempo, a palavra adquiriu o sentido específico de conjunto de textos autorizados, exatos, modelares. O cânone, como afirma Leyla Perrone-Moisés, não é imóvel nem intocável. Obras recentes da literatura são consideradas canônicas e outras, mais antigas, deixam de figurar como tal. “O motivo dessa transformação resulta de as correntes teórico-críticas reavaliarem as obras

⁵⁵ Texto original: “Gothic novelists demonstrate again and again their capacity for breathing life into a body only to destroy it and sometimes quite savagely. All bodies, whether fictional or otherwise, are bearers of a politicised message.”

consagradas ou de a linguagem e o contexto se tornarem incompreensíveis para a época da leitura da obra.” (Moisés, 2009, p. 61). A questão da canonicidade é, assim, concernente à questão da temporalidade e da localidade.

A partir das referências acima mencionadas, ambicionamos apontar para as semelhanças entre a construção narrativa das obras literárias que ocupam o cânone da literatura gótica e as construções narrativas de *A ilha da magia* e *Guerra mundial z*, posto que, em ambas as obras, como preconiza Khair (2009, p.133, tradução nossa), sobre as narrativas góticas, “A alteridade do Outro é reconhecida, mesmo quando é – como em *Frankenstein* com o seu “monstro” – vista apenas ou principalmente como uma ameaça.”⁵⁶ O zumbi, como sendo um monstro que compõe o bestiário gótico, pode, dessa maneira, ser estudado a partir desse gênero literário, por comunicar, através de seu corpo, os medos, os desejos e as agruras da sociedade ocidental, desde a chamada modernidade do século XX, até a presente contemporaneidade, assim como sua narrativa pode ser então considerada como uma narrativa gótica contemporânea.

O medo do zumbi não é só o medo da morte, mesmo que a morte por si só tenha o poder de causar em nós, seres autointitulados como racionais, sentimentos bastante assustadores. O medo do zumbi vai além, corporificando em suas hordas coesas, que se movem em sincronismo, o medo do extermínio da espécie humana atrelado ao medo de não haver nada além do que temos aqui, o medo de não passarmos de corpos, de organismos frágeis e finitos, que após todo o esforço do trabalho, das realizações e sofrimentos da vida, se resumem a pó. Ao chegar a esses questionamentos sobre a própria existência, a humanidade questiona também a existência do divino, perdendo assim, a crença em algo que garanta sua transcendência para algo além deste mundo, ou seja, após perder a fé religiosa tão concreta para o homem medieval, torna-se preciso lançar mão de uma nova divindade e de um novo propósito para a própria existência.

O ser humano passa a buscar um novo propósito divino, ou melhor, uma nova divindade, e o capitalismo e o neoliberalismo favorecem esse processo, pois prometem a anestesia necessária para que se esqueça, nem que por algum tempo, da lacuna deixada pela “morte de Deus” (Eagleton, 2016, p. 141). No regime capitalista ocidental, o ser humano é, muitas vezes, guiado pelo imediatismo dos prazeres fugazes obtidos por aquilo que o capital pode comprar, o que poderíamos chamar, alegoricamente, de uma espécie de aprisionamento voluntário. Nesse caso, como preconiza Bauman (2010), quando não possuidor de um capital

⁵⁶ Texto original: “The alterity of the Other is recognised, even when it is – as by *Frankenstein* with his ‘monster’ – seen Only or primarily as a threat.”

robusto, há sempre o crédito para satisfazer todo e qualquer desejo imediato que o indivíduo possa sentir. No entanto, quanto mais dependente do crédito, mais aprisionado esse indivíduo se encontra.

Os zumbis de Max Brooks corporificam a própria morte, ao mesmo tempo que individual, coletiva e massiva da espécie humana, um aparente retorno do animal humano para seu estado mais primitivo de consciência, assim como propõe Freud (2017, p. 135), sobre o “[...] poder misterioso que priva o sujeito de sua vontade própria [...] designado popularmente como magnetismo animal”. Tal poder misterioso seria exercido por um estado de hipnose que aguçaria o instinto selvagem (animalesco) do homem não civilizado (não cristianizado). Os sobreviventes de *Guerra mundial z* temem não poder pagar por aquilo que já consumiram, ou não conseguir capital para se manterem consumindo num mundo onde os recursos são limitados e caros (cenário pós-pandêmico após a guerra zumbi). Como nos aponta Freud, “O medo de que sentem essas pobres criaturas corresponde à sua violenta oposição ao desejo inconsciente de espalhar sua infecção para os outros, pois por que só elas deveriam estar infectadas e excluídas de tantas coisas e os outros não?” (2017, p.127).

Além do mais, esses sobreviventes também temem que mesmo a fama e o dinheiro que consigam angariar não sejam o suficiente para protegê-los. Antes mesmo do início das infecções, uma massa uniforme de seres humanos já manifestava um comportamento zumbi, o que é possível observar na seguinte passagem de *Guerra mundial z*:

Uma frase que não usava há muito tempo, desde aqueles embates ‘menores’ de fronteira com a União Soviética. Foi em 1969. Estávamos em um bunker de nosso lado do Ussuri, a menos de um quilômetro por rio de Chen Bao. Os russos preparavam-se para retornar à ilha, sua artilharia maciça caindo em nossas forças. Gu e eu estivéramos tentando remover estilhaços da barriga de um soldado não muito mais novo que nós. O intestino grosso do rapaz tinha sido aberto, seu sangue e excrementos espalhavam-se por nossos jalecos. A cada sete segundos caía uma salva por perto e tínhamos que nos curvar sobre seu corpo para proteger o ferimento da terra que caía, [...] havia outras vozes, elevando-se da escuridão de breu pouco além da entrada do nosso bunker, vozes despedaçadas e coléricas que não deviam estar do nosso lado do rio. [...] Agora podíamos ouvir outros tiros; se nossos ou deles, não sabíamos (Brooks, 2010, p.19-20).⁵⁷

⁵⁷ Texto original: “[...] a phrase he hadn’t used in a very long time, not since those ‘minor’ boarder clashes with the Soviet Union. That was back in 1969. We had been in an earthen bunker on our side of the Ussuri, less than a kilometer downriver from Chao Bao. The Russians were preparing to retake the island, their massive artillery hammering our forces. Gu and I had been trying to remove shrapnel from the belly of this soldier not much younger than us. The boy’s lower intestines had been torn up, his blood and excrements were all over our gowns. Every seven seconds around would lend close by and we would have to bend over his body to shield the wound from falling earth, [...] there were other voices, too, rising from the pitch darkness just beyond the entrance to our bunker, desperate, angry voices that weren’t supposed to be on our side of the river. [...] We could hear other shots now as well, ours or theirs we couldn’t tell.” (BROOKS, 2006, p.10)

Na passagem anterior, é possível perceber o quanto o material humano é desvalorizado em *Guerra mundial z* e o quanto o capitalismo e as guerras acabam por fomentar tal desvalorização, que, por consequência, leva os seres humanos a uma massificação alienadora de suas subjetividades dissolvidas nesse imbróglio.

Dos prazeres representados em *A ilha da magia*, o sexo é o principal prazer gratuito, que, misturado aos rituais vodu, converte-se na trama em um evento verdadeiramente mágico, místico e ancestral. No trecho a seguir, Seabrook descreve as danças Congo, explicando que “São naturalmente danças sexuais [que evocam] todas as fases ao ato sexual, inclusive o orgasmo, são nela representadas. [...] Porém, a dança Congo é apenas uma manifestação de alegria. É de certo modo a boate noturna da floresta” (Seabrook, n/d, p. 131)⁵⁸. O sexo haitiano é representado em *A ilha da magia* pelas danças, pelas roupas e pela mística do vodu. Essa liberdade sexual é, sem dúvida, um dos elementos que mais provoca espanto e desaprovação por parte dos norte-americanos presentes no Haiti da época. Na narrativa de Seabrook, o aspecto sexual da cultura haitiana provoca, aos olhos do estrangeiro, um misto de estranhamento e fascínio, sentimento esse que nos remete àquele que nos é causado também pelo monstro – criatura que repele e atrai ao mesmo tempo.

Assim como o sexo, também as doenças infecciosas, os vírus e as bactérias sempre povoaram o lado mais sombrio da mente humana, pois, como nos adverte Cohen (2000, p. 41),

[...] o monstro situa-se como uma advertência contra a exploração de seu incerto território. [...] O monstro impede a mobilidade (intelectual, geográfica ou sexual), delimitando os espaços sociais através dos quais os corpos privados podem se movimentar. Dar um passo fora dessa Geografia oficial significa arriscar sermos atacados por alguma monstruosa patrulha de fronteira ou – o que é pior – tornarmos-nos, nós próprios, monstruosos.

O medo das pandemias é tão distorcido quanto as tentativas de fuga delas. O medo da perda e da extinção é algo tão comum quanto conhecido pela humanidade, e o monstro aqui analisado alegoriza esses medos. Portanto, deseja-se a fuga desesperada dessas aglomerações e dessas pandemias, criando esse movimento dualístico entre os desejos e medos humanos representado pelos zumbis de Seabrook e de Brooks. Observando o trecho de *Guerra mundial z* a seguir, é possível perceber esses sentimentos manifestados na fala do personagem: “Os mortos-vivos levaram de nós mais do que terras e entes queridos. Eles nos roubaram nossa

⁵⁸ Texto original: “They are, of course, sexual dances. [...] All the phases and variations pf the sexual act, including orgasm, are reproduced. [...] But the Congo is simply a wild frolic. It is the night club of the jungle.” (Seabrook, 1929, p. 219)

confiança como forma de vida dominante do planeta” (Brooks, 2010, p. 287)⁵⁹. Podemos perceber no trecho que há, nos sobreviventes da Guerra Zumbi, um distanciamento dos zumbis, como se os mortos-vivos não fossem seus próprios entes queridos.

Há também o medo da doença, como preconiza o historiador e autor literário Jean Delumeau (2007, p. 139): “A integridade do corpo é o alicerce da nossa sensação de ordem e completude. Quando adoecemos, também parece que o mesmo acontece com o mundo”. Esse medo da peste ou vírus zumbi, como sendo uma doença está também atrelado ao medo do estrangeiro, considerando que:

Os seres humanos dependem de outros seres humanos quase tanto quanto dependem do ar. Quando uma epidemia mortal ataca, ambos são imediatamente suspeitos. Não apenas os cadáveres, mas os vivos vítimas da doença podem sujar a atmosfera. Na Idade Média os leprosos eram as pessoas mais suspeitas. [...] No século XIX, os colonizadores europeus ampliaram este medo de uma raça pátria ao incluir as populações nativas que, em seus bairros apinhados e fétidos, estavam sujeitas a hospedar toda classe de germes patogênicos (Delumeau, 2007, p. 157).

Ao olhar o Outro como diferente de si próprio, a princípio pela aparência física, e por conseguinte pelo seu modo de vida, o indivíduo acaba por “patologizar” esse Outro, sua aparência e costumes. A esse respeito nos aponta o filósofo e autoridade em temas relacionados ao racismo Lewis R. Gordon em seu prefácio para a obra “Pele negra máscaras brancas” que “o comportamento patológico é frequentemente apresentado como ‘autenticamente’ negro. Caso um negro ou uma negra não se comportem como tais, seriam considerados ‘inautênticos’, o que resulta em uma confirmação da patologia” (Gordon, 2008, p. 15).

Tal fato é abordado de maneira bastante clara em *A ilha da magia*, já que os únicos a se tornarem zumbis são os afro-haitianos. Observemos o trecho de *A ilha da magia* no qual o narrador nos fala o seguinte: “Meu amigo Davis, sem ser verdadeiramente racista, não gostava de sentar-se à mesa com os haitianos que ele chamava de ‘gente de cor’ quando estava de bom humor e de ‘negros imundos’ quando estava encolerizado [...]” (Seabrook, n/d, p. 23)⁶⁰. Nessa passagem de *A ilha da magia*, pode-se constatar o postulado pelo psicanalista e escritor martinicano Frantz Fanon (2008, p. 26) a seguir:

⁵⁹ Texto original: “The living dead had taken more than land and loved ones. They’d robbed us of our confidence as the planet’s dominant life-form”. (BROOKS, 2006, p. 267).

⁶⁰ Texto original: “Our friend Major Davis had an ingrown prejudice against sitting down at table with Haitians, whom he referred to collectively as ‘darkies’ when he was in a good humor and ‘niggers’ when in a less amiable mood [...]”. (Seabrook, 1929, p. 24)

[...] o negro não é um homem. Há uma zona do não-ser; uma região extraordinariamente estéril e árida, uma rampa essencialmente despojada, onde um autêntico ressurgimento pode acontecer: A maioria dos negros não desfruta do benefício de realizar esta descida aos verdadeiros infernos. [...] O negro é um homem negro; isto quer dizer que, devido a uma série de aberrações afetivas, ele se estabeleceu no seio de um universo de onde será preciso retirá-lo.

O luto se torna, nos cenários das duas obras aqui analisadas, um medo ou um desespero, um misto de sentimentos que parecem tomar proporções de apego travestido de amor e, quando um familiar se torna zumbi, não há mais o que fazer, a não ser se livrar desse ser que uma vez foi humano como nós e parte de nós. Em *Guerra mundial z*, se livrar do sofrimento desse terrível acometimento torna-se o dever de honra e de amor daqueles que sobreviveram. O luto não é igual para todos os seres humanos, como também não o é a experiência com a morte de si próprio, o que nos leva a alguns questionamentos sobre o exercício do morrer e do deixar morrer, fazendo-nos perguntar se o que sentimos em relação ao nosso destino seria somente o medo de um porvir desconhecido, ou um sentimento de pena por aquilo que se deixaria para traz.

Como nos sugere Freud (2015 [1916], p. 221), “[Ao] poeta [...] perturbava-o a ideia de que toda aquela beleza estava destinada a perecer, [...] assim como toda beleza humana e tudo o que [...] o homem criou e poderia criar [...] parecia-lhe desvalorizado pelo destino determinante da transitoriedade”. Os sentimentos em relação à transitoriedade da vida podem variar de um indivíduo para o outro, tornando difícil responder à pergunta supramencionada, mas algo observável em todos os casos é que o medo está sempre presente na mente humana quando é chegado o momento final, seja de seus entes queridos ou de si próprio. Tal afirmação nos leva ao fator do desejo, pois o que compele os seres humanos à manutenção da longevidade própria e dos seus é, além do medo do desconhecido, o medo de deixar para traz tudo o que julga valoroso em sua vida terrena. “Isolada, esta exigência de eternidade deve claramente ser um êxito da nossa vida desejante, como se ela pudesse pretender um valor de realidade. O doloroso também pode ser verdadeiro” (Freud, 2015 [1916], p. 221-222).

A indústria farmacêutica aparece em *Guerra mundial z* como uma instituição corrupta e capitalista a tal ponto que são capazes de vender placebos de todo teor com o intuito de acalmar a população, ao mesmo tempo que ganham dinheiro. É possível verificar tal ação nas passagens da obra, a seguir:

Você entende de economia? Quer dizer, o capitalismo de primeiro time, global e pré-guerra? [...] A única regra que já fez sentido para mim eu aprendi com um professor de história, [e diz que o] ‘medo é a mercadoria mais valiosa do universo.’ [...] O medo vende. [...] Quando soube dos surtos, e na época ainda era chamado de

raiva africana, vi a oportunidade de uma vida. [...] Fui o primeiro a pensar numa promoção viável: uma vacina contra a raiva. Felizmente não havia cura para a raiva. A cura da raiva faria as pessoas comprarem apenas se já estivessem infectadas. Mas uma vacina! Isto é preventivo! As pessoas vão continuar tomando enquanto tiverem medo do que está lá fora! (Brooks, 2010, p. 66)⁶¹

Nas páginas seguintes, o personagem que representa a indústria farmacêutica na trama continua justificando sua atitude através de várias desculpas, como a de que a produção de vacina é um processo caro e pode resolver a situação do pânico de maneira muito rápida, desde que seja vendida de maneira correta. Ao passo em que o leitor possa se perguntar sobre essa passagem da trama ser uma atitude antivacina, é preciso pensar sobre a vacina como uma forma de medicação, que na trama se mostra como a forma mais fácil e rápida de lucrar com as circunstâncias, e que a atitude corrupta é o foco, não a vacina em si.

Simbolizando a alienação da classe trabalhadora ou dominada em termos gerais, o zumbi é um monstro que reflete o desejo de investigar as relações de poder entre as massas populares em *A ilha da magia*, em que tais camadas sociais são as chamadas classes baixas. Ao mesmo passo em que tanto o proletariado quanto a burguesia em *Guerra mundial z* representam as mesmas dinâmicas de oposição. Porém, nessa última obra, a alienação é significada de forma generalizada, onde as fronteiras entre as estratificações sociais, etnias, gêneros e outras discrepâncias sociológicas se fundem de tal forma em que ambas as classes sociais parecem uniformizar-se.

Apesar dos escassos estudos acadêmicos acerca dessas duas obras, há, na cultura popular, uma abundância de adaptações e, produções multimidiáticas. Apesar da grande difusão do mito zumbi, e da variedade de temas socioculturais, históricos e humanísticos, que abordam em suas narrativas, *A ilha da magia* e *Guerra mundial z* não compõem o estrato das obras canônicas mais frequentemente estudadas nas academias. Fato esse que vem mudando ao longo do tempo. No entanto, muitas vezes são atreladas puramente à cultura popular, sendo então rotuladas como obras com pouco ou nenhum valor acadêmico. Ler essas obras por uma chave única, leva muitos leitores ao engano em relação a suas narrativas, que, na verdade, são atravessadas por questões morais, políticas e filosóficas, atribuindo-lhes um tom de crítica

Texto original: “Do you understand economics? I mean big-time, prewar, global capitalism [...] The only rule that ever made sense to me I learned from a history, not an economics, professor [...] ‘Fear is the most valuable commodity in the universe.’ [...] Fear sells. [...] When I first heard about the outbreaks, back when it was still called African rabies, I saw an opportunity of a lifetime. [...] I was the first one to come up with a workable pitch: a vaccine, a real vaccine for rabies. Thank God there is no cure for rabies. A cure would make people buy it only if they thought they were infected. But a vaccine! That’s preventative! People will keep taking that as long as they are afraid it’s out there!” (Brooks, 2006, p. 55)

social e filosófica. Por esse motivo, as universidades, cada vez mais, se propõem a abrir espaços para essas discussões.

CONCLUSÃO

O zumbi, enquanto personagem literária, desde sua gênese, vivencia uma experiência diaspórica em relação à sua própria identidade, pois, apesar de ter nascido em berço literário, vêm sendo alienado da literatura canônica, permeando somente os meios populares e marginais de arte. Sua origem literária em *A ilha da magia* é lançada ao ostracismo, e quando Max Brooks começa a escrever sobre esse monstro, suas obras se tornam quase que instantaneamente mídias de ordem estritamente populares, direcionadas a um público específico e restrito. Entretanto, tanto *A ilha da magia* quanto *Guerra mundial z* são obras complexas e ricas em termos de conteúdo, e analisá-las apenas por uma ótica, seja ela qual for, não faz jus às suas complexidades.

O zumbi tem como berço uma sociedade neocolonial, e seu mito se forma a partir de medos e desejos que essa sociedade desperta, em relação às identidades e às alteridades. O zumbi se torna, com o passar do tempo, o outro do Outro, ou seja, aquele cuja alteridade incomoda, perturba e ameaça a ordem do “Eu” ou do “Nós”. Desde sua gênese, o zumbi, como alegoria para o Outro, vem sendo o objeto de curiosidade e de investigação do “Eu” ou do “Nós”, sendo esses últimos uma alegoria para os grupos dominantes. Sendo assim, o mito do zumbi alegoriza relações de poder que, se fazem, muitas vezes despóticas, entre o dominante e o subalternizado. O mutismo do zumbi representa, nessa perspectiva, por meio de ambas as obras estudadas aqui, o apagamento cultural e a subalternização do Outro, por um “Eu” ou por um “Nós”, que detém/detêm o poder em dada circunstância.

As questões identitárias abordadas até aqui neste estudo são algumas das quais a sociedade ocidental vem lidando ao longo dos tempos, desde a modernidade até os dias de hoje. Essas dinâmicas simbolizam, em especial, a desumanização e a degradação da própria noção de humanidade. Tal processo se inicia com os projetos civilizatórios colonialistas e com o advento do capitalismo pela imposição da violência através da qual a humanidade, em especial a Europa, diz ter propiciado os chamados progresso e civilização ao mundo. Ele perdura até os dias atuais por fenômenos advindos do próprio sistema capitalista, que, assim como um vírus, evolui e se propaga, explorando novos hospedeiros, que, seja pelo uso indiscriminado da tecnologia, pelo consumismo, pela corrupção, pela exploração do trabalho ou do meio ambiente, contaminam-se uns aos outros, e sucumbem a essa espécie de vírus, tornando-se, ironicamente, aquilo que mais temiam vir a ser.

Os mortos-vivos, representados pelos zumbis podem nos dizer muito sobre a sociedade ocidental moderna e contemporânea no que concerne às identidades, subjetividades, alteridades e coletividades, além da representação do medo e da ansiedade que a humanidade vem sentindo ao longo dos anos: um medo profundo que leva à desorientação e à falta de consciência sobre a própria identidade e sobre as alteridades que as circundam. É por isso que o zumbi é tão temido, pois ele representa o que cada um de nós mais teme: a perda do controle sobre si mesmo e sobre a própria identidade, que, por conseguinte, pode levar a raça humana, como a conhecemos hoje, à sua extinção. O zumbi é um monstro que mostra para a sociedade como ela constrói seus monstros, a imagem do Outro, e o medo maior dessa sociedade; nesse sentido, é justamente tornar-se esse outro, se perdendo assim do que ela acredita ser o seu “Eu”.

Dito isso, pode se dizer, também, que o gênero literário gótico pode nos ajudar a compreender a relação entre o zumbi e as sociedades que o engendram. Isso se dá por se tratar de uma criatura que corporifica a estética escatológica e grotesca pertinente a esse gênero literário, que verte o horror através de seu corpo morto e vivo ao mesmo tempo, trazendo à luz as mais diversas agruras humanas, e levantando questionamentos perturbadores, como: a escravização, a religião, as guerras, os imperialismos, as crises ambientais, as dúvidas existenciais, o capitalismo, e, provavelmente, a mais assustadora de todas, a morte e a extinção da raça humana.

Dadas as análises e reflexões propostas por este estudo, e estabelecendo a morte, em seus mais variados significados, como sendo um dilema que permeia a sociedade ocidental, é possível afirmar que, tanto por seu caráter polissêmico quanto pelos sentimentos que essa personagem provoca no ser humano, o zumbi pode servir de alegoria para a morte, por personificar a própria morte através de um corpo que amedronta por sua reminiscência de vida humana, mas também por aludir ao fim que aguarda a todos nós.

Em suma, os postulados e questões propostas nesta pesquisa tangem à literatura de horror, principalmente porque relegam ao monstro a tarefa de corporificar questões concernentes à sociedade e suas agruras, expondo um de seus lados mais sombrios: o das relações de poder e dos medos advindos dessas relações, quando essas são pavimentadas por poderes hegemônicos e opressores. A hegemonia é apresentada aqui em suas diversas instâncias: social, étnica e cultural. Isso confirma ainda mais a relevância da análise dialógica entre o monstro e as temáticas da alteridade, das identidades e do medo, fazendo-nos refletir sobre as relações de poder assumidas pelos arquétipos sociais personificados nas figuras dos vivos e dos mortos-vivos em *A ilha da magia* e *Guerra mundial z*. Essas duas narrativas nos

propõem um arco histórico dessa personagem e de suas representações na cultura e sociedade desde a modernidade até a contemporaneidade, conduzindo-nos por uma reflexão que extrapola as representações do herói, do vilão e da vítima de dentro das tramas para a realidade da sociedade americana desse período.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Júlia Falivene. A invasão cultural norte-americana. 10. ed. São Paulo: Moderna, 1988.
- ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen. *Post-colonial studies: the key concepts*. 2nd. ed. London; New York: Routledge, 2007.
- BAUMAN, Zygmunt. *Capitalismo parasitário: e outros temas contemporâneos*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- BENNET, Andrew. Language and the Body. In: CAMBRIDGE Companion to The Body in Literature. New York: Cambridge University Press, 2015.
- BEOWULF, e outros poemas anglo-saxônicos (séculos VIII-X). Tradução de Elton Medeiros. São Paulo: Ed. 34, 2022.
- BHABHA, Homi K. *El lugar de la cultura*. César Aira (trad.). Buenos Aires: Manantial, 2002.
- BOLUK, Stephanie; LENZ, Wylie. *Generation Zombie*. London: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2011.
- BOSTROM, Nick. A history of transhumanist thought. *Faculty of Philosophy, Oxford University, Academic Writing Across the Disciplines, Journal of Evolution and Technology*, v. 14, n. 1, p.1-30, Apr. 2005. Reprinted in: eds. Michael Rectenwald & Lisa Carl (New York: Pearson Longman, 2011). Disponível em: <https://nickbostrom.com/papers/history.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2024.
- BOTTING, Fred. *Gothic*. New York: Routledge, 2013 [1999].
- BROOKS. Max. *Guerra mundial Z: uma história oral da guerra dos Zumbis*. Tradução de Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.
- BROOKS. Max. *World War Z: an oral history of the zombie war*. New York: Broadway Paperbacks, 2006.
- BUTLER, Judith. *Vida precária: os poderes do luto e da violência*. Trad. Andreas Lieber. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Tradução de Claudio Willer. São Paulo: ed. Veneta, 2020.
- COHEN, Jeffrey Jerome *et al.* (org.). *Pedagogia dos monstros: os prazeres e perigos da confusão de fronteiras*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- COSTEY, Rich. Human. Intérprete: Of Monsters and Men. In: OF MONSTERS AND MEN. *Beneath the skin*. Iceland: Republic Records, 2015. Disponível em: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Beneath_the_Skin. Acesso em: 15 jan. 2024.
- CRISTIANO, Rafael. Obra Branca. *TUSP Teatro da USP: Dramaturgias em processo #TUSPemCasa*, São Paulo, p. 44–60, mar/jun. 2021. Disponível em:

<https://sites.usp.br/dramaturgiasemprocesso/>. Acesso em: 01 jan 2023.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível. *In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*. Tradução de Suely Rolnik. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012 [1925 – 1995].

DELUMEAU, Jean. Medos de ontem e de hoje. *In: NOVAES, A. (org.). Ensaios sobre o medo*. São Paulo: Editora Senac-Sesc. 2007.

DURING, Simon. *The cultural studies reader*. New York: Routledge, 1993.

EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. Trad. Sandra Castelo Branco. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

EAGLETON, Terry. *A morte de Deus na cultura*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2016.

ECO, Umberto. *A beleza medieval na idade média*. Tradução de Mário Sabino Filho. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscara branca*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FICHTE, Johann Gottlieb. *Sobre o espírito e a letra na filosofia*. Tradução, introdução e notas Ulisses Razzante Vaccari. São Paulo: Humanitas, 2014.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque & J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro e São Paulo: ed. Paz & Terra, 2018.

FRASER, Nancy. *O velho está morrendo e o novo não pode nascer*. Tradução de Gabriel Landi Fazzio. São Paulo: Ed. Anatomia Literária, 2021.

FREUD, Sigmund. *Arte, literatura e os artistas*. Tradução de Hernani Chaves. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na cultura*. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre: Autêntica Editora, 2019.

FREUD, Sigmund. *Psicologia das massas e análise do eu*. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre: Ed. L&PM, 2017.

GELDER, Ken. *Reading the Vampire*. Abingdon: Routledge, 1994.

HALBERSTAM, Judith. *Skin Shows: Gothic Horror and the technology of Monsters*. Durham; London: Duke University Press, 1995.

HENDERSON, Joseph L. Os mitos antigos e o homem moderno. *In: JUNG, Carl Gustav. O homem e seus símbolos*. Tradução de Maria Lúcia Pinho. 3. ed. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2020.

JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. Tradução de Maria Lúcia Pinho. 3. ed. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2016.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos do inconsciente coletivo*. Tradução de Maria Luíza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000.

KHAIR, Tabish. *The Gothic, Postcolonialism and otherness: ghosts from elsewhere*. New York: Palgrave Macmillan, 2009.

LYOTARD, Jean-Fraçois. *O inumano: considerações sobre o tempo*. [S.l.]: Editorial Estampa, 1997.

MOISÉS, Leyla Perrone. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MONTEIRO, Maria Conceição; CHIARA, Ana Cristina; SANTOS, Francisco Venceslau dos Santos (ed.). *Escritas do corpo*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2011.

MULVIE-ROBERTS, Marie. *Dangerous bodies: historicizing the gothic corporeal*. Manchester: Manchester University Press, 2016.

OLLMANN, Joe. *The abominable Mr. Seabrook*. United States: Draw & Quartely, 2017.

OXFORD *Learner's Dictionaries*. Oxford University Press, 2023. Disponível em: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/us/>. Acesso em: 23 jun. 2022.

PUNTER, David. *A companion to the gothic*. UK: Blackwell Publishers, 2001.

PUNTER, David. *The literature of terror: Volume 1: The Gothic Tradition*. Edinburgh: Longman, 1996.

REVISTA DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO. Brasília: E-COMPÓS, v. 18, n.2, maio/ago. 2015. Disponível em: <https://e-compos.org.br/e-compos/article/view/1202>. Acesso em: 16 jan. 2024.

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

SAID, Edward W. *Humanismo e crítica democrática*. Tradução de Rosana Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SEABROOK, B. W. *The magic island*. New York: Ed. The literary guild of America, 1929. Disponível em: <https://archive.org/details/magicislandbywbs00seab>. Acesso em: 15 ago. 2022.

SEABROOK, B. William. *A ilha da magia: fatos e ficção*. Tradução de Lauro S. Blandy. Brasil: Ed. Hemus, [20--].

SHILDRICK, Margrit. *Embodying the monster: encounters with vulnerable self*. UK: Nottingham Trent University. 2002.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *An aesthetic education in the era of globalization*. The USA: Harvard College, 2012.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Frankenstein and Critique of Imperialism. 262-270. *In*: SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Three women's texts and a critique of imperialism*. New York: WW. Norton, 1995.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode a subalterna tomar a palavra*. Tradução de António Sousa Ribeiro. Lisboa: Orfeu Negro, 2021.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Questions of Multiculturalism. *In*: DURING, Simon (ed). *Introduction. The cultural studies reader*. London: Routledge, 1994.