



Anais da 7 Semana de Letras

Letras à Margem

22 a 26 de setembro de 2014 – ISSN: 2176 – 7858

“NÓS SOMOS OS MORTOS-VIVOS” (?):

Uma reflexão sobre a narrativa pós-apocalíptica com zumbis em *Sangue quente* de Isaac

Marion

Ednelson João Ramos e Silva Júnior

Prof. Dr. Marcus Vinícius Matias¹

Os zumbis fazem grande sucesso na contemporaneidade. Eles estão no cinema, literatura, histórias em quadrinhos, jogos eletrônicos e outras mídias. Algumas produções desse subgênero das histórias de terror possuem enredos complexos e personagens que cativam tanto o leitor ávido por entretenimento, sem grandes preocupações, quanto o leitor com um olhar mais crítico. Diante disso, fixamos como objetivo deste artigo a elucidação das seguintes questões: por que os zumbis fazem tamanho sucesso? Quais são as possíveis simbologias que os zumbis carregam na atualidade e como isso repercute no leitor/espectador/jogador, enquanto sujeito que põe em movimento a narrativa ao se relacionar com ela? Como os estudos acerca da utopia/distopia nas artes podem elucidar esse objeto de estudo? As perguntas podem se estender a um número maior, porém, para iniciar este estudo partiremos dessas. Como *corpus*, este artigo usa para análise o romance *Sangue quente* (2011) de Isaac Marion, autor norte-americano contemporâneo. O aporte teórico é composto por Zygmunt Bauman, com seu exame da pós-modernidade (2004, 2007, 2008); Antonio Candido (2010), em sua reflexão sobre as interfaces entre a obra literária e a sociedade; Hans Jauss e Wolfgang Iser (1979), com a Estética da Recepção, que pensa sobre a relação entre autor, obra e leitor; e, por último, Greg Garrard (2006) que fornece a perspectiva da ecocrítica para meditar acerca de quais são as nuances significativas que revestem a natureza (mundo) edificada pelos personagens e como isso interfere no fluxo narrativo. Este objeto de estudo (as narrativas com zumbis) é bastante amplo e oferece diversas possibilidades para reflexão e

¹ Orientador.

problematização de seu conteúdo, logo, este artigo pretende ser um primeiro passo para uma longa investigação científica. Esta pesquisa inicial indicou como provável razão do sucesso das narrativas com zumbis a versatilidade desse monstro para representar tensões sociais da contemporaneidade, enquanto o pós-apocalipse caracterizou-se como um gênero híbrido, mesclando traços utópicos e distópicos, mas também com características singulares.

Palavras-chave: Zumbis. Terror. Utopia. Distopia. Pós-apocalipse.

INTRODUÇÃO

“Os mortos caminham entre nós. Zumbis, necrófilos – não importa como sejam rotulados, esses sonâmbulos são a maior ameaça para a humanidade, perdendo apenas para os próprios homens.” (BROOKS, 2006, p.13)

Além dos vampiros, *serial killers*, lobisomens, fantasmas, entidades demoníacas, dentre outras criaturas que povoam as narrativas fantásticas, os zumbis fazem um estrondoso sucesso na contemporaneidade. Eles estão no cinema, na literatura, nas histórias em quadrinhos, nos jogos eletrônicos e em diversas outras mídias, gerando um lucro exorbitante para os seus idealizadores. Todavia, o aspecto econômico não é a única coisa que chama a atenção nesse fenômeno cultural. Algumas das produções desse subgênero das histórias de terror chamam a atenção pela elaboração de enredos complexos e personagens que cativam tanto o leitor que busca um entretenimento sem grande preocupação quanto o leitor com um olhar mais crítico. Diante disso, são cabíveis as seguintes indagações: por que os zumbis fazem tamanho sucesso? Quais são as possíveis simbologias que essa espécie de personagem carrega na atualidade e como isso repercute no leitor/espectador/jogador, enquanto sujeito que põe em movimento a narrativa ao se relacionar com ela? Como os estudos acerca da utopia/distopia nas artes podem elucidar esse objeto de estudo? As perguntas podem se estender a um número maior, porém para iniciar este estudo partiremos destas.

Como *corpus*, este artigo usa para análise o romance *Sangue Quente* (2011), de Isaac Marion, autor norte-americano contemporâneo. O aporte teórico é composto por Zygmunt Bauman, com seu exame da pós-modernidade (2004, 2007, 2008); Antonio Candido (2010), em sua reflexão sobre as interfaces entre a obra literária e a sociedade; Hans Jauss e Wolfgang Iser (1979), com a *Estética da Recepção*, enquanto teoria crítica que pensa a respeito da relação autor, obra, leitor como algo dinâmico em que tanto a obra quanto os seus eventuais leitores se influenciam na maquinação do mundo ficcional; e, por último, Greg Garrard (2006)

que fornece a perspectiva da ecocrítica, um movimento relativamente novo nos estudos literários, para meditar acerca de quais são as nuances significativas que revestem a natureza (mundo) edificada pelos personagens e como isso interfere no fluxo narrativo. Este objeto de estudo (as narrativas com zumbis) é bastante amplo e oferece diversas possibilidades para reflexão e problematização de seu conteúdo, por conta disso, este artigo pretende ser um primeiro passo para uma longa investigação científica. Neste artigo, formularemos primeiro um conceito de pós-apocalipse, depois verificaremos como o pós-apocalipse traz uma redução estrutural do pós-modernismo (modernidade líquida) e, por último, teceremos algumas considerações sobre como o leitor é enredado nesse tipo de narrativa, expondo alguns dos recursos usados pelo romance *Sangue quente*.

I. BREVE INCURSÃO PELAS RUÍNAS EM SANGUE QUENTE

Sangue quente (originalmente intitulado *Warm Bodies* e publicado nos EUA em 2010) é o primeiro romance do escritor norte-americano Isaac Marion, nascido em 1981, lançado no Brasil pela editora Leya em 2011. O protagonista da obra pós-apocalíptica é R., um zumbi que passa os seus dias se arrastando por um aeroporto e pelas ruínas de uma cidade em busca de alimento (carne humana), mas que, eventualmente, tenta lembrar como as coisas eram antes do mundo entrar em colapso e desmoronar repentinamente, sem qualquer explicação do que fez as pessoas se transformarem em monstros canibais. Em uma de suas incursões, junto com a horda da qual faz parte, R. ataca um grupo de adolescentes, do qual Julie faz parte. Nesse confronto, R. alimenta-se do cérebro de Perry, namorado de Julie, e isso o faz experimentar uma empatia por Julie e salvá-la dos outros mortos-vivos.

A partir desse ponto, o sentimento que Julie despertou em R. transforma-se em amor e isso faz o protagonista-zumbi vivenciar uma revolução ontológica, uma mudança em seu modo de ver e conceber o mundo, além de começar a trazê-lo de volta para a vida. Entretanto, não é apenas R. que é influenciado por Julie, mas Julie também vê em R. um contraponto ao seu mundo enclausurado em um estádio de futebol, transformado em uma fortaleza por seu pai, onde as pessoas vivem um dia após o outro, sem qualquer propósito além de chegar ao próximo nascer do sol respirando. Enquanto Julie sente a esperança se formar em seu interior, R., devorando os restos do cérebro de Perry ao longo da narrativa, entra em uma jornada mental que desencadeará a retomada de sua humanidade e afetará os demais membros da horda, atraindo a fúria dos temíveis e horrendos Ossudos e alterando a relação entre humanos e zumbis, levando-nos a pensar que talvez não haja uma distinção tão clara assim entre os

homens, mulheres e crianças, desprovidos da crença em um mundo melhor ou de uma vontade de lutar por um mundo melhor, e os monstros mortos-vivos.

II. O PÓS-APOCALIPSE: DA SOBREVIVÊNCIA À BUSCA POR UM LUGAR MELHOR

As narrativas com zumbis, em sua maioria, caracterizam-se como narrativas pós-apocalípticas, mas o que define uma história ou cenário como pós-apocalíptico? Considerando que neste artigo também são usados conhecimentos desenvolvidos nos estudos acerca da utopia/distopia, é oportuno que deixemos elucidado o que é um pós-apocalipse, qual é a noção adotada aqui. Com frequência, podemos testemunhar pessoas que não distinguem entre a distopia e o pós-apocalipse, afinal nas duas modalidades de ficcionalização temos como personagens indivíduos que (sobre)vivem em ambientes onde os seus pensamentos, sentimentos e ações, em níveis possíveis de oscilarem, são cerceados por uma instância de poder que lhes é imposta como superior. Todavia, como esse ponto em comum é desenvolvido vai diferenciar essas modalidades de narração.

Na distopia, o que percebemos são constantes críticas a sociedades totalitárias (*1984* e *A Revolução dos Bichos*, de George Orwell; *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley; *Minority Report*, de Philip K. Dick; *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury; e outros são alguns exemplos disso). Nessas sociedades distópicas, os seres humanos são controlados para que uma ordem se perpetue, às vezes com promessas de felicidade para os seus adeptos. Assim, fica demonstrado, de maneira sucinta, que o distópico é sobre um arranjo social, suas mazelas (apresentadas como maus necessários para o fortalecimento do *status quo*) e como isso inviabiliza ou tenta inviabilizar o crescimento das possibilidades de relações inter e intrapessoais, tal como a relação do homem com o mundo. Lembremos que em *Fahrenheit 451*, de Bradbury, assim como no filme *Equilibrium* (2002), as manifestações artísticas, que são proibidas, desempenham papel importante nos rumos tomados por alguns personagens.

Essa compreensão da arte como um elemento pernicioso já se encontra, aliás, em *A República*, obra na qual Platão elabora o seu projeto utópico. Como esclarece Coelho (1981):

Platão argumenta que a arte só serve para enganar os homens, desviando-os da razão – mas o que ele teme na verdade é a liberdade, a contestação, a subversão, o caos primitivo que a prática artística pode trazer ao negar os controles e as ideias feitas típicas da consciência racional. (p.36)

Apenas para salientar a frágil linha divisória das utopias e distopias, menciona-se aqui que a existência de leis nas utopias, por beirarem amiúde o totalitarismo (como podemos

averiguar n'A *Utopia* de Tomás Morus), fazem desses territórios idílicos verdadeiros castelos de areia.

Enquanto isso, no pós-apocalipse, o mundo no qual os personagens se movimentam encontra-se estilhaçado, uma vez que a estrutura social entrou em colapso. As razões dessa crise são as mais diversas: cataclismas da natureza, fenômenos cósmicos, crises econômicas em escalas avassaladoras, doenças altamente contagiosas, a aparição de ameaças sobrenaturais (vampiros, lobisomens, mutantes, demônios, fantasmas, zumbis) etc. Então, ao contrário da distopia, que tende a problematizar a sociedade e suas medidas coercitivas sobre as pessoas, focando o indivíduo em função dela (para demonstrar como a dominação repercute nos dominados); o pós-apocalipse enfatiza os sujeitos, em seus entrosamentos positivos e negativos com a condição para a qual foram arrebatados, ou seja, a distopia desenrola-se em um âmbito macro e o pós-apocalipse, mesmo fazendo uso de elementos narrativos que se alastram comumente por grandes espaços, desenrola-se em um âmbito micro (nos indivíduos x em um espaço-tempo y).

Outro ponto interessante de ser destacado do pós-apocalipse é em relação com a utopia, pois o que há de esperança nele o torna uma espécie de parente de segundo grau do utopismo. Como discorre Coelho², no cerne da visão utópica está

[u] m traço que deve caracterizar o ser humano, ainda não embrutecido pela própria fraqueza ou pela realidade tremenda, é a liberdade que ele se reserva de opor ao evento defeituoso, à situação decepcionante, uma força contraditória. Essa força poderia chamar-se esperança; esperança de que aquilo que não é, não existe, pode vir a ser; uma espera, no sonho, de que algo se mova para a frente, para o futuro, tornando realidade aquilo que precisa acontecer, aquilo que tem de passar a existir.

A partir disso, é possível considerar a ruína daquilo que denominamos civilização como uma expectativa de edificação de algo qualitativamente superior. Inclusive, esse sentimento da destruição dos alicerces do mundo contemporâneo como uma coisa desejada pode ser constatado no filme *Clube da Luta* (1999), do diretor David Fincher, baseado no livro homônimo de Chuck Palahniuk. O problema estaria no fato de que junto aos escombros da sociedade e suas agências formais de vigilância e punição, também, estaria o horror, proveniente dessa ausência de um universo moral unitário que exerceria um papel de bússola comportamental. Sendo assim, o pós-apocalipse coloca o ser humano de frente com o imperativo de ter que tomar decisões, sempre efetivar-se como livre, e arcar com as consequências.

Agora, vamos voltar a aproximarmo-nos da arte, mas a partir da indagação de Cunha (2014): “[o] que será que [a] arte está tentando formular com a repetição desse *reset*?”

² Ibid, p7.

Ponderar sobre isso, conhecendo inúmeras produções que tematizam o fim do mundo como conhecemos, é praticamente inevitável, mas quais são as potenciais respostas? De acordo com Cazdyn (apud Cunha³), é viável explicarmos (via materialismo cultural) essa recorrência da obliteração do mundo como um indicativo, por meio da arte, de que a crítica ao mundo tem a sua trajetória interceptada na atualidade por vários empecilhos. Um dos empecilhos seria a indefinição das zonas limítrofes que apartam as esferas de controle do Estado e a interioridade dos indivíduos.

A interioridade do sujeito não mais seria um local de resistência à realidade comodificada, pois estaríamos em uma fase do capitalismo em que as estruturas do poder já foram internalizadas pelo sujeito. Isto é: o poder é exercido hoje dentro de cada indivíduo, não apenas como uma instância externa que o oprime ou, como disse Cazdyn, os seres humanos já não são objetos do poder político e sim seus sujeitos. (CUNHA⁴)

Esclarecemos, além disso, que para Cazdyn esse enevoamento da linha divisória Estado e interioridade dos sujeitos se deve, sobretudo, à globalização e ao capitalismo que “[...] passaram a ser vistos como inevitáveis, como o fim da história, e não como um modelo finito, fruto de condições históricas específicas e com tendência ao desgaste e encerramento.” (CUNHA⁵)

O atributo a-histórico, dentro do romance *Sangue quente* é visível na figura dos Ossudos, uma segunda espécie de zumbi cujo corpo não permite a distinção de um indivíduo a outro, pois eles são esqueletos revestidos com uma camada de músculos em putrefação apenas. Eis uma descrição deles:

[o] universo está se comprimindo. Todas as memórias e possibilidades estão se compactando nos menores pontos enquanto o resto de sua carne sucumbe. Existir nessa singularidade, preso em um estado imutável e estático por toda a eternidade: este é o mundo dos Ossudos. Eles são os olhares de peixe morto das fotos de identidade, congelados no exato momento que desistiram de sua humanidade. Esse instante em que eles cortam o último fio de ligação e despencam em silêncio no abismo. Então não sobrou mais nada. Nenhum pensamento, sentimento, passado ou futuro. Não existe nada, apenas a necessidade desesperada de manter as coisas como estão, como sempre foram. Ele tem que se manter nos trilhos do seu círculo fechado ou serão subjugados, queimados e consumidos pelas cores, sons e o enorme céu aberto. (2011, p.182)

Pelo que podemos deduzir, com apoio na narração da fisionomia dos Ossudos, a condição do zumbi é essencialmente a de alguém deslocado da dialeticidade da vida, extremamente restrito em seu agir no mundo, já que o direito à subjetividade lhe é negado. Os zumbis, sabendo que o estágio final e terrível deles é ser um Ossudo, perder a própria face, posicionam-se inicialmente no romance como personagens melancólicos. Eles, movidos pela

³ Ibid.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid.

pulsão de uma nova fome que não é experimentada no estômago, mas “[...] igualmente por todo o corpo, [...] [como] uma sensação de flacidez e afundamento, como se todas as [...] células estivessem murchando [...]”⁶, empreendem caçadas por alimento (carne humana) que simbolicamente assume a natureza de um narcótico, como relata R. ao devorar o cérebro do namorado de Julie: “[...] não me contendo. Não consigo. Como sempre, vou direto pra parte boa, a parte que faz minha cabeça se acender como um tubo de imagem. Como o cérebro e, durante uns trinta segundos, passo a ter memórias. Flashes de desfiles, perfume, música...vida.”⁷ Nesse confronto violento com a alteridade é que reside a oportunidade de reviver o inebriamento ocasionado pelos sentidos em comunhão com o mundo.

No âmago do mundo pós-apocalíptico, podemos ver presente uma desesperança ou desilusão com relação à razão instrumental⁸, tão em voga no mundo contemporâneo neoliberal, mas que já se esboça há alguns séculos. Na visão de mundo mecanicista, declarada por Isaac Newton, Francis Bacon, Rene Descartes, dentre outros, “[a] razão tornou-se o meio para chegar ao domínio total da natureza, já então concebida como um imenso mecanismo sem alma, que funcionava de acordo com leis naturais cognoscíveis.” (GARRARD, p.92) Essa visão de mundo, destacamos, é um dos gatilhos da condição pós-apocalíptica, uma vez que costuma esbarrar no *status* de incontrolável dos fenômenos e isso, em um efeito dominó, fragiliza os alicerces do mundo mecânico. A intensidade com que o pessimismo se expressa pode ondular, entretanto, ele está atuante nas narrativas pós-apocalípticas porque é uma consequência lógica-demonstrativa da insuficiência do poder de administração da razão instrumental que abriu brechas para a ruína da sociedade. Para nos aprofundarmos em como a relação dos personagens do romance de Isaac Marion com o mundo e com o ímpeto da razão em consolidar o seu domínio gestam a narrativa, vamos recorrer a alguns conceitos e reflexões da ecocrítica explicados por Greg Garrard. Antes de, efetivamente, explanarmos sobre o que dissemos, é oportuno que definamos o que é a ecocrítica.

⁶ Ibid, p16.

⁷ Ibid, p.18.

⁸ Como o problema da razão instrumental na narrativa pós-apocalíptica não é o que está sendo priorizado neste artigo, a título de deixar clara a noção que adotamos trazemos um trecho do texto “Conhecimento e razão instrumental” de Franklin Leopoldo e Silva (1997): a razão instrumental consiste na ideia de que “[d]ominar a natureza é apropriar-se, pelo conhecimento, dos meios que permitam colocá-la em harmonia com as finalidades humanas [...] [Dessa forma], [a] expansão da atividade racional – o progresso – fica sendo então a simples incorporação de novos conteúdos a um modelo formal de racionalidade que permanece invariável nas suas grandes linhas [...] Nesta perspectiva, não cabe ao sujeito julgar acerca da constituição das coisas, das relações entre os fenômenos e do sistema de produção de eventos reais, questionando a organização cosmológica em termos de valor, isto é, procurando discernir entre o bom e o mau na instância dos fatos. Este tipo de juízo não cabe dentro dos parâmetros de cientificidade, posto que não haveria meios de medir o seu grau de objetividade.”

Dito em termos simples, a ecocrítica é o estudo da relação entre a literatura e o ambiente físico. Assim como a crítica feminista examina a língua e a literatura de um ponto de vista consciente dos gêneros, e a crítica marxista traz para sua interpretação dos textos uma consciência dos modos de produção e das classes econômicas, a ecocrítica adota uma abordagem dos estudos literários centrada na terra. (GLOTFELTY apud GARRARD, 2006, p.14)

Sabendo disso, alguém pode nos indagar: como o olhar centrado na terra pode falar sobre o humano? Como réplica, ampliamos a definição fornecida anteriormente. “[...] [A] definição mais ampla do objeto da ecocrítica é a de estudo da relação entre o humano e o não-humano, ao longo de toda a história cultural humana e acarretando uma análise crítica do próprio termo ‘humano’.”⁹

No romance *Sangue quente*, Julie, em um de seus diálogos com R., responsabiliza os seres humanos pelo presente estado do mundo e deles mesmos, de acordo com estas palavras: “[a]cho que fomos nos destruindo ao longo dos séculos, nos enterrando em ganância e ódio [...], até que nossas almas atingiram a camada de pedra no fundo do oceano. Então fizemos um buraco nessa camada e atingimos um...lugar sombrio.”¹⁰ Nesse discurso de Julie, pode-se interpretar nas entrelinhas uma crítica ao caminhar da humanidade em que a técnica não é conduzida por um princípio de responsabilidade, mas sim por uma voracidade de ir cada vez mais fundo na ambição de obter “progressos”. Todavia, a existência ética¹¹ no cenário da obra de Isaac Marion é tolhida, uma vez que R. nos diz, pensando sobre os zumbis: “[n]ós nos vemos do mesmo jeito que enxergamos os Vivos, como carne. Sem nomes, sem rostos, descartáveis.”¹² A condição do morto-vivo, inclusive, também se manifesta nos humanos, pelo que afirma Perry: “Nós dois somos vítimas da mesma doença. Estamos lutando a mesma guerra, mas em batalhas e palcos diferentes, e é tarde demais para que eu o odeie por qualquer coisa, porque somos a mesma maldita parada agora.”¹³

Como já foi dito anteriormente, a decadência (poluição) do mundo é uma das características do pós-apocalipse. Portanto, recorramos ao conceito de Discurso tóxico para que seja averiguada como é essa “poluição” ficcionalizada. Buell¹⁴ expõe quatro critérios do “discurso tóxico” como gênero cultural, no qual a poluição está passível de ser representada em vários níveis e em muitas áreas de nossa cultura: “[...] uma ‘mitografia de édens traídos’

⁹ Ibid, p.15.

¹⁰ MARION, p. cit, p.236.

¹¹ Considera-se aqui que “[a] Ética pressupõe a existência de dois elementos essenciais: o agir e o outro [...] A Ética diz respeito à realidade humana que é construída histórica e socialmente a partir das relações coletivas dos seres humanos nas mais diversas sociedades.” (BATTESTIN, 2009, p.51)

¹² Ibid, p.86.

¹³ Ibid, p.174.

¹⁴ (apud GARRARD, op. cit., p.26)

[...]; imagens apavoradas e ‘totalizantes de um mundo que não tem como se refugiar da penetração tóxica’ [...] ‘a ameaça da opressão hegemônica’ [...] e a ‘goticização’ da imundície e da poluição [...]”. O correlato do éden traído seria o projeto da razão instrumental, como senhora que gerencia de modo exímio o que há de caótico na vida, desconstruído, demonstrado como vulnerável. O inescapável da penetração tóxica (literariamente vivificada no personagem-zumbi) está no *modus operandi* do monstro que não está submetido a condicionamentos muito pontuais para que surjam. Os zumbis, aliás, amiúde se comportam como uma força demasiadamente transgressora, capaz de ocupar forçosamente qualquer espaço ou, falando em outras palavras, desconhecadora de qualquer ambiente imune às suas emanações que suscitam o horror. Como declara Brooks (In: ROMERO, George A.; SAVINI, Tom; BROOKS, Max.):

[q]quanto aos outros monstros...você, geralmente, tem de achá-los. Você tem de ir ao castelo...tem de descer na pirâmide ou entre no pântano. E penso que se você fizer isso, o problema é seu. Mas você pode estar aqui, cuidando da sua vida e de repente, ouve o gemido e a porta é arrombada e há centenas de zumbis. Isso é apavorante.

A goticização da imundície (monstruosidade) é feita pela percepção de que de certa forma, como foi destacado anteriormente, os humanos e zumbis compartilham algumas semelhanças em seus laços com o mundo em ruínas¹⁵, mas também é feita por Julie que, em uma cena com R., demonstra o quanto a experiência, inicialmente horrível, ajudou-lhe a refazer a sua visão de mundo:

[p]or acaso eu já falei [...] que apesar de ser estranho, até que está sendo legal estar aqui? Quer dizer, sem contar o fato de quase ter sido comida umas, sei lá, quatro vezes. Fazia anos que eu não tinha tanto tempo para respirar, refletir e ficar apenas olhando a paisagem da janela. E você tem uma coleção bem honesta de discos.¹⁶

Por fim, a meditação acerca das nuances significativas que revestem a natureza (mundo) edificada pelos personagens principais indica um fluxo narrativo que, partindo de um mundo tétrico, desumanizante e niilista, ruma para uma tentativa de redenção, segundo R.:

[o] que tem de errado comigo? Olho para minha mão e sua carne cinza e pálida, fria e dura, e sonho que ela é rosa, quente e flexível, e que pode manejar, construir e acariciar. Sonho que minhas células necrosadas estão saindo de sua letargia [...] Seja como for, sinto que a linha reta da minha existência está mudando, formando vales e morros como os batimentos cardíacos.¹⁷

¹⁵ Pressupondo que essa ambivalência de zumbis que se assemelham aos humanos ou humanos que mimetizam o comportamento dos zumbis possa ser uma constante nas narrativas com zumbis, formula-se aqui o conceito de Ambivalência Z para expressar essa ideia. Frisa-se, para que não haja más interpretações, de que esse conceito, caso já exista e seja verificado em alguma obra teórica que não foi consultada para este artigo, será devidamente creditado. Caso contrário, em futuros trabalhos, pretende-se verificar a consistência do conceito.

¹⁶ MARION, p. cit, p.84.

¹⁷ Ibid, p.59.

III. O SUJEITO PÓS-MODERNO COMO SUJEITO PÓS-APOCALÍPTICO

As artes ou impulsos artísticos (como a pintura rupestre, por exemplo) parecem sempre ter recebido a influência de um Outro, seja como um pequeno grupo de sujeitos ou como uma sociedade com leis e instituições consolidadas. Esse Outro não seria uma instância que funciona apenas como “receptáculo” da obra, passivamente sendo penetrado pela linguagem artística, mas sim um agente que, ao entrosar-se com a obra, confere-lhe sentidos, vida, historicidade, uma vez que reflete sobre a obra conforme os recursos sócio-históricos disponíveis em seu contexto. Para os estudos literários, uma das deduções possíveis de serem formuladas a partir desse raciocínio é: se a obra artística atua no leitor, assim como este faz projeções semânticas nela, com base em uma conjuntura social, econômica, histórica etc., é preciso ponderar sobre qual é a configuração dos elementos concretos que, mesmo fazendo parte da exterioridade da ficção, a preenchem e fornecem pistas para a explicação de sua estrutura (CANDIDO, 2010). Visando atender a um dos objetivos deste artigo, será feita nesta seção uma tentativa de elucidação da razão do sucesso dos zumbis com o público consumidor de narrativas. Além disso, delimitando o olhar para o *corpus* escolhido, será feita uma verificação de como a contemporaneidade perpassa o romance *Sangue quente*, aproximando a figura do sujeito pós-moderno do monstro pós-apocalíptico, o zumbi.

Primeiro, retomando brevemente o pensamento tecido no segundo tópico deste trabalho (acerca da relação entre utopia, distopia e pós-apocalipse), assumimos que o imaginário pós-apocalíptico, tanto em sua face horrenda de mundo devastado quanto em sua face mais atraente de possibilidade de recomeço, liga-se à época em que germina. Como diz Coelho¹⁸:

[...] a imaginação utópica [assim como os seus desdobramentos, o que inclui o pós-apocalipse] não é delirante, nem fantástica. Ela parte, sim, de fatores subjetivos produzidos, num primeiro momento, apenas no âmbito do indivíduo. Mas, a seguir, ela se nutre dos fatores objetivos produzidos pela tendência social da época, guia-se pelas possibilidades objetivas e reais do instante, que funcionam como elementos mediadores no processo de passagem para o diferente a existir amanhã.

Em sequência, como segundo ponto, estimamos que seja essencial que definamos que época é essa na qual se insere o romance de Isaac Marion. Para isso, utilizaremos os exames do sociólogo polonês Zygmunt Bauman a respeito da pós-modernidade, conceituada como modernidade líquida.

Como esclarece Tfouni e Silva (2008, p.173), “[a]s principais características da modernidade líquida, segundo Bauman [...] são desapego, provisoriedade e acelerado

¹⁸ Op. cit., p.9.

processo da individualização; tempo de liberdade, ao mesmo tempo, de insegurança.” Para que a análise seja o mais clara possível, ponto a ponto será sondado a fim de que a redução estrutural, recurso literário pelo qual percebemos a transformação do elemento externo em elemento interno, tenha averiguados os seus efeitos estéticos. Mesmo que a questão estética seja colocada depois do que há de externo na arte, no pensamento erigido aqui, comungamos com Antonio Candido quando ele põe as considerações de ordem estética à frente de considerações de outras ordens. Afinal, executar o percurso inverso poderia desembocar em algo perigoso para um crítico literário que pretenda ser levado a sério no seu exercício, ou seja, a perseguição risível por enquadrar a obra em uma determinada percepção teórica, como se a feitura da obra não envolvesse algo de gratuito, incondicionado teoricamente, que guarda em si a virtualidade de ser o prefácio de uma práxis social, de acordo com a intensidade com que suscite uma visão de mundo (CANDIDO, 2010, p.65).

Vugman (2013, p.149), em seu artigo que pretende desenvolver um panorama histórico das transformações das leituras dos zumbis no cinema, diz: “[...] quando a lógica do hiperconsumo é levada ao seu limite, onde a relação entre as pessoas é substituída pela relação entre os objetos, em que as identidades se constroem baseadas no que se possui; tudo o que resta são pessoas vazias a quem seguir consumindo não serve de mais nada.” No romance *Sangue quente*, tal como em outras produções com a temática de zumbis, os mortos-vivos são movidos por um ímpeto interno de consumir (carne humana). O que originou esse impulso irrefreável, o que fez os monstros se materializarem, não é minuciosamente explicado. Os zumbis, aliás, não deixam transparecer, antes que R. desencadeie uma alteração em seu estado ontológico que ressoa em seus “companheiros e companheiras” de não-vida, qualquer propósito ou finalidade além da ingestão de carne dos vivos. Inclusive, essa ingestão é um meio de entorpecerem-se e suprirem, fugazmente, as suas lacunas de memórias e ancorarem-se em um mundo significativo em que a linguagem que está adormecida neles possa tocar ao que lhes cerca. O protagonista-zumbi, R., fala sobre como a condição mortaviva se constitui como um cerceamento da palavra (linguagem):

Ninguém que eu conheço tem alguma memória específica. Apenas um conhecimento vago, um vestígio de um mundo que se foi há muito tempo. Fracas impressões de vidas passadas que duram como membros fantasmas. Reconhecemos a civilização – prédios, carros, a visão geral da coisa – mas não temos um papel nela. Nenhuma história. Apenas estamos aqui [...] Mas o que me deixa mesmo triste é esquecermos nossos nomes. Isso me parece ser a coisa mais trágica de tudo. Sinto falta do meu e lamento pelos outros, porque gostaria de amar todos, mas não sei quem são eles.¹⁹

¹⁹ MARION, op. cit., p.14.

Aliás, o controle da palavra é um traço típico das narrativas distópicas (MATIAS, 2013). Nos zumbis, logo, parece estar um correlato do hiperconsumismo ou, como é denominado por Bauman, das relações líquidas.

Nas relações líquidas (BAUMAN, 2004), haveria um predomínio do desejo sobre o amor, sendo o primeiro a necessidade de consumir, digerir, absorver, devorar e o segundo uma forma de afetividade que obtém o seu crescimento com a aquisição de seu objeto de desejo e a realização em sua durabilidade. Portanto, o desejo ao acontecer principiaria a sua própria ruína, ao contrário do amor que se perpetua. Em *Sangue quente*, R., personagem cujo próprio desejo lhe provoca angústia, faz a passagem do estado de indivíduo que deseja para o estado de indivíduo que ama, dando o primeiro passo para o seu processo de re-humanização, ao reconhecer Julie como um outro, desreificando-a, afastando-a da posição de mero objeto de gozo que deve ser agarrado com unhas e dentes. Inclusive, podemos até dizer que R., com o primeiro ponto de virada na história, assume-se como sujeito ético²⁰. Concluindo o tópico sobre o desaparego na modernidade líquida, aclaramos que ele estaria intrinsecamente conectado à ideia de que os sujeitos possuem a obrigação de estarem sempre em movimento, transitando entre um produto cobiçado e outro, como exigência para permanecerem (sociologicamente) vivos²¹.

Não distante da questão do desaparego, há a sensação de provisoriedade e acelerado processo de individualização que contribui para uma fragilização do tecido social. A provisoriedade, como já foi dito sobre o desaparego, tem a sua razão de ser na ansiedade que projeta o ser humano na empreitada de galgar novas conquistas que lhe rendam satisfação física, intelectual etc. A problemática está (na modernidade líquida) na exacerbação, por meio da angústia, desse sentimento que se for saciado, supostamente, curaria a aflição – semente que faz o indivíduo mobilizar os recursos que forem requisitados para a posse da panaceia (aquilo que é cobiçado).

Julie e R., como uma espécie de casal heroico-romântico pós-apocalíptico, assumem a responsabilidade de fazerem a vida retornar ao mundo zumbificado. Como foco de resistência à diluição das identidades em desejos que surgem praticamente ao mesmo tempo em que abrem espaço para outros desejos, R. empenha a sua força em refazer o elo de ligação de seus sentimentos com o mundo de maneira que laços autênticos sejam trançados. Para expressar esse vácuo significante que lhe poda a interação subjetividade e mundo, R. diz: “[t]em um abismo entre mim e o mundo lá fora. É um buraco tão largo que meus sentimentos não

²⁰ Ver a nota de rodapé número dois deste artigo.

²¹ TFOUNI; SILVA, op. cit., p.175.

conseguem atravessar. Quando meus gritos conseguem chegar do outro lado, eles já se transformaram em grunhidos.”²² A linguagem degenerada em grunhidos, ademais, geraria a individualização porque impediria o contato entre subjetividades, pela via linguística. Enquanto isso, Julie estimula em R. a superação do desejo frenético através de momentos em que o ajuda a voltar-se para si mesmo, reavendo a humanidade que lhe foi tomada de assalto, como quando ela alerta para a importância da memória para o florescimento da identidade: “[é] importante preservar a memória, sabia? Especialmente agora que o mundo está caminhando para o fim [...] Tudo o que você vê, pode estar vendo pela última vez.”²³

Como argumenta Bauman (2007), no seio da modernidade líquida transformações erigem vários desafios inéditos e dentre eles está uma crise do pensamento que pretende planejar ações a longo prazo. Isso seria uma consequência do esgarçamento das estruturas sociais que desemboca em

[...] um desmembramento da história política e das vidas individuais numa série de projetos e episódios de curto prazo que são, em princípio, infinitos e não combinam com os tipos de sequências aos quais conceitos como ‘desenvolvimento’, ‘maturação’, ‘carreira’ ou ‘progresso’ [...] poderiam ser significativamente aplicados [...]²⁴

A título de uma rápida demonstração de como os cenários produzidos em *Sangue quente* comunicam mais do que parecem e fornecem pistas interpretativas, cita-se o local em que se reúne a horda zumbi da qual R. faz parte: um aeroporto. Esse espaço, usado pelos mortos-vivos como um local para o qual regressar depois das caçadas, no imaginário das pessoas, de um modo geral, parece carregado de uma ideia de transitoriedade, onde sujeitos trafegam com o objetivo de chegarem a um outro espaço. Digamos que espacialmente a ontologia dos zumbis concebidos por Isaac Marion é externalizada na figura do aeroporto. Os humanos, apesar de habitarem um local distinto, emulam os zumbis em suas perspectivas desprovidas de um princípio totalizante e, portanto, fragmentadas que no cenário pós-apocalíptico condensam todo o sentido de ser em perpetuar as suas existências físicas, sem o comprometimento com algum projeto de vida que englobe responsabilidade a longo prazo. Perry, ex-namorado de Julie, em diálogo com um personagem secundário, fala: “Eu não entendo, senhor. Qual o objetivo de tentar consertar um mundo no qual passamos tão rapidamente? Qual o sentido de todo o trabalho, se ele vai simplesmente desaparecer? E sem nenhum aviso, com a porra de um tijolo caindo na sua cabeça?”²⁵ Nas perguntas que

²² MARION, op. cit., p.18.

²³ Ibid, p.97.

²⁴ Ibid, p.9.

²⁵ MARION, op. cit., p. 151.

assombram Perry, vemos o discurso de alguém centrado em si mesmo, que define o seu comprometimento com as coisas usando a própria duração como instrumento de medida e que, simultaneamente, deixa aflorar um horror ao inadministrável, assunto que será tratado adiante.

Bauman (2008, p.13) diz que “[...] viver num mundo líquido-moderno conhecido por admitir apenas uma certeza – a de que amanhã não pode ser, não deve ser, não será como hoje – significa um ensaio diário de desaparecimento, sumiço, extinção e morte.” Essa “certeza” líquido-moderna, todavia, por ser desejada (já que o novo é associado ao qualitativamente superior), mas também temida (considerando que o novo pode descortinar o inadministrável ou trazer algo que nos choque pela surpresa) apresenta-se como uma contradição, da qual a civilização extrai sua potencialidade autodestrutiva, assim como o seu glamour – a repulsa à autolimitação. A partir disso, podemos deduzir que a

[...] aterradora experiência de insegurança, que não mostra sinais de redução e é aparentemente incurável, é o efeito colateral das [...] ‘expectativas crescentes’; a promessa singularmente moderna [...] de que, com a continuação das descobertas científicas e das invenções tecnológicas [...] seria possível atingir a segurança ‘total’, uma vida completamente livre do medo [...]²⁶

Mas qual seria a provável razão para que a experiência de insegurança seja tão vivaz na contemporaneidade? Acompanhando o raciocínio de Bauman, podemos considerar o que ele denomina de “globalização negativa” como uma das causas, ou seja, a “[...] globalização dos negócios, do crime ou do terrorismo, mas não das instituições política e jurídicas capazes de controlá-los [...]²⁷

No romance *Sangue quente*, os zumbis trazem essa descentralização do poder através de uma possível intertextualidade com os zumbis criados nas obras cinematográficas de George A. Romero. Avalia-se que há uma implícita intertextualidade porque, fazendo uma leitura inovadora dos monstros mortos-vivos,

[...] Romero elimina a relação entre o zumbi e qualquer propósito ou finalidade, mas, ao mesmo tempo, dota-o de uma vontade incontível sempre agressiva e destruidora. Um ser que se apresenta simultaneamente como uma força da natureza e como um ser sobrenatural. Um ser movido apenas pelo desejo de consumir, mas que nada ganha com este consumo. Uma criatura que se orienta sempre como massa, como multidão. Um monstro cuja aparência é a de alguém que ‘morreu em vida’, ou seja, que se move como os vivos, mas cuja superfície exhibe uma destruição mais profunda, interior, uma corrupção da própria alma, da própria vontade. (VUGMAN, 2013, p.146)

Os zumbis criados por Isaac Marion, entretanto, distanciam-se dos zumbis romerianos no que tange ao objetivo de devorar, pois, exceto pelos Ossudos (destituídos de

²⁶ Ibid, p.170.

²⁷ Ibid, p.176.

subjetividade), os zumbis marionianos consomem a carne dos vivos no anseio de desfrutarem, mesmo que por um curto prazo, da sensação de vida, memória, identidade. O sentido macabro dos zumbis advém também do desconhecido no qual a morte está envolvida ainda para o homem contemporâneo que está amiúde no encalço de subterfúgios que o anestesiem a fim de evitar o horror àquilo que tende, independente do que façamos, a nos interceptar despreparados. Como reflete Pihilipe Ariés, citado por Filho e Suppia (2011, p.277), “[...] a ‘decomposição’ é o sinal do fracasso do homem, traço bastante familiar nas sociedades industriais da atualidade, e nesse ponto residiria o sentido do ‘macabro’.” A aversão aos zumbis, como arauto/símbolo da falência da razão instrumental, na narrativa de *Sangue quente* é constituída pela maneira como os vivos estão dispostos a defenderem com as suas vidas o isolamento do mundo pós-apocalíptico, sem cogitarem a auto-responsabilização pelo contexto com o qual se deparam. Finalizando esta seção do artigo, podemos dizer, com fundamentação nos teóricos trazidos para o debate, que “[...] o zumbi [desempenha um papel pertinente] como [metáfora] [d]o indivíduo desumanizado e dominado pela lógica da sociedade de consumo.”²⁸

IV. O ZUMBI-LEITOR E O LEITOR-ZUMBI

Pelo que já foi dito, a questão da palavra e como ela contribui para a construção de identidades e para o estabelecimento de conexões com o mundo é uma das principais reflexões do romance *Sangue quente*, portanto, nesta seção, vamos tecer algumas considerações sobre como se configura o discurso do monstro e como a obra procura mobilizar o leitor nele. Andrade (2008) reflete que o enfrentamento

[...] com o tenebroso sempre fez parte da educação sentimental do homem: em volta das fogueiras, nos contos de fadas, nas cantigas de ninar, nas brincadeiras de roda, na mitologia, na literatura, na pintura e, é claro, no cinema. Dando faces monstruosas aos seus receios e pulsões, o homem aprendia a conviver com o terror [...]. (p.68)

Em *Sangue quente*, o monstro incita uma elevação da percepção de como a palavra regula a nossa experiência do Outro, do mundo e de nós mesmos, indo de contraponto a uma relação líquida com a palavra²⁹. Enfim, o monstro (zumbi) entra na composição da obra literária como um gerador de crise, indagando e questionando as fronteiras de seus pensamentos e contatos com a vida, abrindo margem para que a palavra que está na estrutura do romance incentive a palavra que habita o leitor a voltar-se para si mesma, em um gesto

²⁸ VUGMAN, op. cit., p.147.

²⁹ Contudo, inicialmente, como já foi visto, os zumbis são movidos por um hiperconsumo.

metalinguístico. Mas como uma criatura horrenda, descrita como um cadáver ambulante, poderia ser de alguma maneira atraente? Uma justificativa é a de que “[...] os monstros são [...] ‘como violações das categorias culturais vigentes, perturbadores e repugnantes, mas, ao mesmo tempo, são também objetos de fascínio [...] exatamente por transgredir as categorias de pensamento em vigor’.” (CARROL apud SANTOS, p.113. In: JEHA; NASCIMENTO, 2009) R., conforme a análise da seção anterior do artigo, começa a se emancipar da condição morta-viva gradualmente, galgando o patamar de sujeito que filósofa³⁰.

Com o despertar do pensamento filosófico, R. determina-se contra o sistema de hiperconsumo e impessoalidade no qual estava submerso. Como R. deixa saliente no seguinte trecho, a autodeterminação é preponderante para a libertação da condição morta-viva:

[...] não faço a menor ideia de quando morri. Poderia tentar adivinhar pelo estado atual da minha decomposição, mas não apodrecemos com a mesma velocidade. Alguns continuam cadáveres frescos de funeral durante anos, outros ficam só ossos por meses, com a carne se dissolvendo como se fosse a espuma do mar. Não sei o que causa essa desigualdade. Talvez nossos corpos sigam os comandos de nossas cabeças. Alguns desistem facilmente enquanto outros resistem com todas as suas forças.³¹

Uma das características mais interessantes dos zumbis, que tem a ver com a indeterminação da *persona* deles (indivíduo que existe em função de uma horda), é o estado de ser que não está vivo ou morto, segundo os parâmetros biológicos da ciência contemporânea³². Cientes dessa indeterminação que rodeia a figura dos zumbis nas narrativas pós-apocalípticas, percebemos como a luta de R. é também uma luta por sair dessa zona indefinível, requisitando espaço para o seu discurso que já não é o discurso de horda. O discurso de R., aliás, por ser as palavras do narrador do romance, já é uma das “armadilhas” para engajar o leitor na leitura, tendo em vista que é o leitor que dá “voz” a R., quando o zumbi ainda está em processo de transformação, logo, passemos para as considerações de como o leitor é mobilizado pela narrativa.

Mesmo que o narrador não tenha como objetivo convencer o leitor de seu ponto de vista (como Bentinho, em *Dom Casmurro* de Machado de Assis), ele será a matéria-prima com a qual o leitor construirá a sua experiência da leitura. Todavia, como na experiência de comunicação interpessoal, o texto é dotado de vazios, pontos de indeterminação que convidam o leitor a fazer interpretações, atos hermenêuticos que o tornam uma espécie de co-

³⁰ Neste trabalho, consideramos que “[o] pensamento filosófico começa tão logo deixa de se contentar com as cognições previsíveis e das quais nada mais emerge senão o que ali foi colocado de antemão.” (ADORNO apud BAUMAN, 2008, p.222)

³¹ MARION, op. cit., p.64.

³² Em inglês, inclusive, há as palavras *undead* e *living dead*, usadas para se referir aos zumbis.

autor³³. O que colabora ainda mais para que o leitor seja enredado pela obra literária é que “[...] a interação [...] [é] o produto de uma atividade interpretativa, de que se origina uma imagem do outro, que é, simultaneamente, uma imagem de mim mesmo.” (Iser. In: JAUSS; ISER; STIERLE, 1979, p.87) Quando lembramos que em *Sangue quente* há a redução estrutural de aspectos da modernidade líquida, momento histórico no qual vivemos, podemos pressupor que os virtuais leitores, ao identificarem esse procedimento estético, vivenciam a *aisthesis*³⁴, na medida em que o zumbi assume o papel de metáfora do sujeito pós-moderno. O discurso de R., sempre no enalço da sua redenção, propicia igualmente a *katharsis*, pois “[...] o expectador [leitor] pode ser afetado pelo que se representa, identificar-se com as pessoas em ação, dar assim livre curso às próprias paixões despertadas e sentir-se aliviado por sua descarga prazerosa, como se participasse de uma cura [...]” (JAUSS. In: JAUSS; ISER; STIERLE, 1979, p.65)

Mesmo que já tenhamos falado que *Sangue quente* é um romance de redenção, avaliamos que é de suma importância que isso seja sublinhado, uma vez que as divisões do livro, como veremos, é uma armadilha para capturar o leitor na jornada do protagonista. O romance de Isaac Marion é dividido em três partes, chamadas, respectivamente, de: primeiro passo – querer; segundo passo – atacar; terceiro passo – viver. Os títulos das três partes, simultaneamente, tendem a projetar nos leitores determinadas expectativas sobre o enredo, demarca estágios da narrativa e reproduz o fluxo narrativo frequente nas narrativas pós-apocalípticas (da sobrevivência à busca por um lugar melhor). Além disso, os capítulos de cada uma dessas três partes são marcados por diferentes ilustrações de partes do corpo humano (músculos, ossos etc) em suas aberturas. Essas distintas partes vão se sobrepondo, com o avanço da leitura, agindo como uma expressão em ilustrações da retomada (construção) da humanidade realizada por R³⁵. Como analisa Linardi (In: JEHA; LYSLEI, 2009, p.81): “[a] função das imagens anexadas a um texto, sobretudo poético, quando bem-sucedidas [...] intensificam a imagem criada pelo texto, tornam-nos mais conscientes das complexidades de sentimentos provocados por ele.” O que permite que tais análises sobre a

³³ Esse sentimento de co-autoria seria o que Jauss (In: JAUSS; ISER; STIERLE, 1979) chama de *poiesis*, ou seja, “[...] o prazer ante a obra que nós mesmos realizamos [...]” (p.79)

³⁴ “A *aisthesis* designa o prazer estético da percepção reconhecadora e do reconhecimento perceptivo [...] com o significado básico de um conhecimento através da experiência e da percepção sensíveis.” (JAUSS. In: JAUSS; ISER; STIERLE, 1979, p.80)

³⁵ “[...] Balázs (apud ISER. In: JAUSS; ISER; STIERLE, 1979, p.122) escreve a propósito da sequência de imagens no cinema: ‘mesmo a tomada mais relevante não é suficiente para dar à imagem toda a sua significação. Esta, em última análise, é decidida pela posição da imagem entre outras imagens (...) Em cada caso e inevitavelmente, a imagem recebe sua significação por efeito de sua colocação na série de associações (...), as imagens são por assim dizer carregadas de uma tendência para a significação, que se cumpre no momento em que entram em contato com outras imagem [sic]’. O mesmo vale para os segmentos do texto ficcional.”

estrutura de *Sangue quente* sejam coerentes, desviando-se de um julgamento plenamente arbitrário, são os complexos de controle da obra, ou seja, os aspectos formais do texto que concedem aos leitores virtuais trilhas interpretativas, caminhos que norteiam a comunicação entre texto e leitor.

Por fim, percebemos que o pós-apocalíptico em *Sangue quente*, em sua conclusão, não formula um projeto utópico, como resposta ao cenário desolado, mas sim se firma como um princípio de esperança, no qual os personagens assumem para si mesmos a responsabilidade pela trajetória de suas vidas e do planeta, independente de um sistema de coerção social.

CONCLUSÃO

Diante do aporte teórico adotado, questionamentos feitos e *corpus* selecionado, os resultados foram: uma provável explicação para o sucesso dos zumbis é que eles se demonstram, em narrativas fantásticas, como personagens (monstros) versáteis para se trabalhar algumas tensões sociais da contemporaneidade. O quanto o público consumidor das narrativas desse subgênero do terror é consciente disso não pode ser dito no momento, mas pretende-se averiguar futuramente como os leitores/espectadores/jogadores percebe os zumbis nas diversas mídias em que eles estão presentes; Em *Sangue quente*, como em outras histórias com zumbis, os mortos-vivos são, em princípio, desprovidos de subjetividade (identidade), orientando-se como horda e impulsionados por um hiperconsumismo que tende a esgotar o seu alimento (carne dos vivos). Uma vez que R., o protagonista criado por Isaac Marion, busca a sua redenção, instaurando uma visão da palavra como veículo de relações consigo mesmo, com o Outro e com o mundo, o leitor é também mobilizado pela estrutura do romance a um possível entrosamento desautomatizante com a palavra, atingindo uma catarse em decorrência do contato com o monstruoso; Os estudos da utopia/distopia parecem indicar que o pós-apocalipse é um gênero narrativo que, apesar de apresentar uma mescla de elementos distópicos e utópicos, sinal de hibridismo, assume algumas configurações particulares. Nas narrativas pós-apocalípticas com zumbis, como se confirmou em *Sangue quente*, há tanto aspectos de distopia quanto utopia, contudo esse balanceamento é passível de oscilação em cada caso estudado.

O objeto de estudo, dentro da pesquisa feita, mostrou-se complexo, cheio de aspectos a serem investigados. Portanto, a continuação da elucidação das narrativas com zumbis, em subsequentes artigos e demais gêneros textuais acadêmicos, figura-se como uma oportunidade para aprimorar a compreensão desse fenômeno cultural. Além disso, durante a coleta de

artigos sobre o assunto deste trabalho, verificou-se a existência de poucas pesquisas em língua portuguesa, o que, de acordo com a perspectiva que assumimos, é uma justificativa para que as narrativas com zumbis sejam estudadas, trazendo novas contribuições para os Estudos Literários.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Luiz Felipe. As máscaras do terror: uma leitura de Extermínio de David Boyle. In: MAYOR, Ana Lucia de Almeida; SOARES, Verônica de Almeida (orgs.) et al. **Arte e Saúde: desafios do olhar**. Rio de Janeiro: EPSJV, 2008.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido: sobre a fragilidade das relações humanos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

_____. **Tempos líquidos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

_____. **Medo líquido**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

BATTESTIN, Cláudia. Termo in: _____. **Educação e Crise Ambiental: O Princípio Responsabilidade como Imperativo Ético**. Pelotas, RS: UFPel, 2009.

BROOKS, Max. **O guia de sobrevivência a zumbis: proteção total contra os mortos-vivos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 11ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CALLIGARIS, Contardo. **O mundo não acabou**. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/colunas/contardocalligaris/1206756-o-mundo-nao-acabou.shtml>> Acesso em: 10 maio 2014.

COELHO, Teixeira. **O que é utopia**. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.

COLOMBO, Maristela. **Modernidade: a construção do sujeito contemporâneo e a sociedade de consumo**. Rev. bras. psicodrama [online]. 2012, volume 20, número 1, 25-39.

CUNHA, Juliana. **Narrativas depois do fim do mundo**. Disponível em: <<http://www.blogdoims.com.br/ims/narrativas-depois-do-fim-do-mundo-%E2%80%93-por-juliana-cunha/>> Acesso em: 1 maio 2014.

FILHO, Lúcio Reis; SUPPIA, Alfredo. **Dos cânones sagrados às alegorias profanas: a Laicização do Zumbi no Cinema**. Menme – Revista de Humanidades, Rio Grande do Norte, volume 12, número 29, 272-285, julho 2011.

GARRARD, Greg. **Ecocrítica**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2006.

JAUSS, Hans Robert; ISER, Wolfgang; STIERLE, Karlheinz et al. **A Literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JEHA, Julio; NASCIMENTO, Lyslei (orgs.) et al. **Da fabricação de monstros**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

MARION, Isaac. **Sangue quente**. São Paulo: Leya, 2011.

MATIAS, Marcus Vinícius. Termo in:_____.

Cicatrizes Urbanas:

Narrativas da Violência na Ficção Detetivesca. Maceió, AL: UFAL, 2013.

MARTINS, Dana. **Discussão: Distópico vs. Pós Apocalíptico**. Disponível em: <<http://www.conversacult.com.br/2012/04/discussao-distopico-vs-pos-apocaliptico.html>> Acesso em: 2 maio 2014.

MASSAROLO, João Carlos; GOMES, Paula. **Um estudo sobre construção de mundos no cinema de terror: representações das multidões nos filmes de zumbi**. Revista ECO-POS, Rio de Janeiro, volume 15, número 03, 196-216, novembro de 2012.

MOYLAN, Tom. **Sou Militante do “Partido da Utopia”**. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/5171.pdf>> Acesso em: 20 maio 2014.

Nicolaci-da-Costa, Ana Maria. **A passagem interna da Modernidade para a Pós-Modernidade**, Psicologia: Ciência e Profissão, Conselho Federal de Psicologia, Brasília, volume 24, número 1, 82-93, 2004.

ROMERO, George A.; SAVINI, Tom; BROOKS, Max. **ZombieMania**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yIb6n6cvQ7o>> Acesso em: 18 maio 2014.

SILVA, Franklin Leopoldo e. **Conhecimento e Razão Instrumental**. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-65641997000100002&lng=en&nrm=iso> Acesso em: 17 maio 2014.

STONE, Mark Van; POPE, Nick; GALPIN, Jeffrey et al. **A Chegada do Apocalipse**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mEfuGydAa-Y>> Acesso em: 20 maio 2014.

TEIXEIRA, Marcus do Rio. **Por que será que gostamos tanto dos filmes de zumbis?** Cógito, Salvador, número 14, p.12-15, 2013.

TFOUNI, Fabio Elias Verdiani; SILVA, Nilce da. **A modernidade líquida: o sujeito e a interface com o fantasma**. Rev. Mal-Estar Subj. [online]. 2008, volume 8, número 1, 171-194.

VUGMAN, Fernando S. **O zumbi nas telas: breve história de uma metáfora**. Rebeca, ano 2, número 4, 139-151, novembro de 2013.