

Impermanência entusiasta: *A Noite dos mortos-vivos e o espírito de 1968*

*Warm impermanence:
Night of the Living Dead and the
spirit of 1968*

Alfredo Suppia

Professor do Depto. de Cinema (DECINE) da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).
Email: alsuppia@gmail.com

Lucio Reis Filho

Doutorando em Comunicação pela Universidade Anhembí Morumbi (UAM). Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Especialista em Jornalismo Científico (Unicamp) e Estudos Clássicos (UnB). Licenciado em História pela Fundação Cultural Campanha da Princesa (FCCP/UEMG). Áreas de atuação: Cinema; Cinema e História; História Social da Cultura; História Moderna e Contemporânea. Bolsista CAPES.
Email: luciusrp@yahoo.com.br

Submetido em: 16/03/2018

Aceito em: 30/05/2018

DOSSIE

RESUMO

Propomos analisar *A Noite dos Mortos-Vivos* (Night of the Living Dead, 1968), do cineasta norte-americano George Romero, enquanto representação cinemática do intricado momento histórico em que foi produzido. O filme de Romero surge no fatídico ano de 1968, que marca o fim do sonho de uma geração. Portanto, será observado enquanto manifesto da contracultura por sua crítica *anti-establishment*, que denuncia o esfacelamento da sociedade civil, o desmembramento das instituições, a desarticulação do poder instituído e a ineficácia dos meios de comunicação. Dialogando com uma geração que vive à sombra de uma guerra iminente, revela também os medos e tensões atinentes à era atômica.

PALAVRAS-CHAVE: *A Noite dos Mortos-Vivos*, George Romero, Cinema Independente Americano, Cinema e História, 1968.

ABSTRACT

We propose to analyze the *Night of the Living Dead* (1968) by the American filmmaker George Romero, as a cinematic representation of the intricate historical moment in which it was produced. Romero's film appeared in the fateful year 1968, which marks the end of a generation's dream. Therefore, we shall examine the film as a counter-cultural manifesto due to its anti-establishment critique, which denounces the collapse of civil society, the dismemberment of its institutions, the disarticulation of established power and the ineffectiveness of the media. Dealing with a generation that lives in the shadow of an imminent war, the film reveals the fears and tensions pertaining to the atomic era.

KEYWORDS: *Night of the Living Dead*, George Romero, American Independent Movies, Cinema and History, 1968.

RESUMEN

Proponemos analizar *La Noche de los Muertos Vivientes* (Night of the Living Dead, 1968), del cineasta estadounidense George Romero, como representación cinematográfica del intrincado momento histórico en que fue producido. La película de Romero surgió en el fatídico año de 1968, que marca el fin del sueño de una generación. Por lo tanto, será observada como manifiesto de la contracultura por su crítica *anti-establishment*, que denuncia el fracaso de la sociedad civil, el desmembramiento de las instituciones, la desarticulación del poder instituido y la ineficacia de los medios de comunicación. Hablando con una generación que vivía a la sombra de una guerra inminente, revela también los miedos y tensiones relativas a la era atómica.

PALABRAS CLAVE: *La Noche de los Muertos Vivientes*, George Romero, Cine Independiente Americano, Cine y Historia, 1968 .

Nos anos 1960, o mundo parecia estar mudando. Através do rock 'n' roll, os jovens desbravavam áreas antes proibidas; a arte estimulava manifestos pela liberdade e a união em prol do pacifismo; o uso das drogas permitia a experimentação com a própria mente; milhares marchavam em busca da igualdade racial e de gênero, engrossando as fileiras do Movimento pelos Direitos Civis; os hippies, com seus ideais de paz e liberdade sexual, contrariavam os falcões da Guerra do Vietnã. Os jovens nascidos nos Estados Unidos do pós-guerra experimentavam suposições culturais alternativas baseadas nas diferenças de atitudes, costumes e estilos. O ambiente social da época fomentava o interesse pelo cinema, estimulando as produções de baixo orçamento de uma nova geração, os *indies*, na esteira de uma nova *avant-garde* e dos cinemas novos que eclodiam ao redor do mundo.

Até que, em 1968, chega-se a um momento fatídico para o Ocidente. Naquele ano, "o mundo ocidental e ocidentalizado era atravessado por um espasmo que, entre outras coisas, questionava o progresso do capitalismo" (Hartog, 2015, p. 23). No fim da era da contracultura, e para além desse contexto, *A Noite dos Mortos-Vivos* (Night of the Living Dead, 1968) é considerado um marco. Esse filme

do cineasta norte-americano George A. Romero (1940-2017) expôs uma ordem social despedaçada, em frangalhos, pelo esfacelamento da sociedade civil, pelo desmembramento das instituições, pela desarticulação do poder instituído, e pela ineficácia dos meios de comunicação. *A Noite dos Mortos-Vivos* é ambientado numa pequena cidade do interior americano, tomada de assalto pelo pânico que vitimou todo o país quando os mortos retornam à vida. A explicação do fenômeno é circunspecta e muito colateral — talvez tenha algo a ver com uma missão espacial que teria trazido alguma amostra radioativa. O fato é que, desde que os primeiros mortos se levantaram das tumbas, os vivos têm sido suas vítimas preferenciais, e cada vivo abatido logo se soma às fileiras dos zumbis. O foco narrativo recai sobre um grupo de pessoas que tenta sobreviver aos ataques dos zumbis, isolando-se numa casa de fazenda. Conforme as horas avançam noite adentro, e o cerco zumbi se intensifica, deteriora-se a razão e a moral do grupo de sobreviventes. De todos os personagens principais, aquele que termina por conservar alguma racionalidade mais refinada, e que talvez por isso sustente por mais tempo algum apelo de identificação com o público espectador, é justamente o personagem de um homem negro: Ben (Duane Jones). A opção por um protagonista negro não deve ser encarada como trivial.

Rodado na inquietude da era atômica, o primeiro longa-metragem de Romero é fruto dos espasmos da sociedade que o gestou. Fala sobre a necessidade de uma revolução, sobre as novas gerações ocuparem o lugar das mais velhas. A partir dele, nasceria um novo subgênero dentro do cinema de horror, fundamentado na crítica social (Reis Filho, 2012, p. 38). Nas palavras de Jamie Russel:

O foco desolador de Romero na destruição da ordem vigente dizia muito sobre as mudanças cataclísmicas que aconteciam no subconsciente norte-americano desde o assassinato do presidente Kennedy, em 1963. Ao imaginar uma catástrofe apocalíptica de proporções tais que a esperança de regeneração social se mostrasse impossível, Romero levou seu público numa jornada ao coração sombrio dos EUA. Enquanto a guerra do Vietnã saía do controle e os sonhadores idealistas da contracultura acordavam de ressaca diante dos assassinatos cometidos por Manson, da violência no festival de Altamont e da vergonha diante do escândalo Watergate, o nihilismo de Romero parecia muito sintonizado com o seu tempo (Russel, 2010, p. 119).

O crítico Ado Kyrou definiu *A Noite dos Mortos-Vivos* como “*un film politique* disfarçado de um (efetivo) filme de horror” (apud HERVEY, 2008, p.21). Para James Hoberman e Jonathan Rosenbaum, por sua vez, não se trata apenas de um clássico do gênero, mas de “uma visão singular do fim dos anos 1960”; “uma representação o mais literal possível dos Estados Unidos devorando a si próprios” (1983,

p.125). Conforme sugere Luciano Saracino, Romero soube transmitir na tela, de modo crível e cotidiano, o medo máximo da humanidade: a morte e o que a sucede. Ao fazer isso, o cineasta foi capaz de aferir em que medida os eventos que ocorrem dentro de uma casa podem ser muito piores do que tudo o que se passa do lado de fora, embora o quintal esteja repleto de mortos-vivos (2009, p.41). A família nuclear americana ou o que sobrou dela, em seu ambiente doméstico, tomada como microcosmo ou metáfora de uma sociedade em desalinho. Rodar o filme em preto-e-branco teria resultado em “um ambiente plano e tenebroso, perfeito para o cenário gótico norte-americano, em ruínas, no qual os eventos se desenrolam” (Stein citado por Dillard, 1987, p.18). Para Christoph Grunenberg, foi a partir do contraste entre comunidade pacífica e o caráter ordinário dos personagens que *A Noite dos Mortos-Vivos* floresceu. E assim, desde o seu lançamento, a ficção de horror (no cinema) parece ter se instalado nas pequenas cidades suburbanas dos Estados Unidos (1997, p.176-5).

Tendo em vista que não é feita menção a outros países no filme de Romero, Joseph Maddrey, historiador do gênero horror, sugere que a epidemia dos mortos-vivos seja sintomática da própria vida nos Estados Unidos, um indicador do quão desarticulada estava a nação para sobreviver a uma violenta crise como a Guerra do Vietnã (2004, p.51). “A religião está conspicuamente ausente do filme. Nem os políticos nem a mídia são capazes de oferecer respostas decisivas. Eventualmente, o elo entre os sobreviventes [...] se desintegra” (Maddrey, 2004, p.50). Em outras palavras, não há autoridade que una os personagens, seja ela natural ou sobrenatural. Logo, o filme pode ser entendido como diatribe da vida contemporânea na medida em que propaga as ansiedades de uma nação subjugada por forças ocultas, irracionais e indestrutíveis, em tempos de incertezas políticas e teológicas (2004, p.123-4).

Pensar que Romero buscava “responder aos problemas da sua realidade”, como aventam Guadagnin e Almeida (2008, p.226), parece-nos uma simplificação. Em uma conjuntura na qual a violência horrífica e a desintegração eram forças onipresentes e poderosas (Kellner, 2001, p.166), *A Noite dos Mortos-Vivos* rebaixa os valores mais estimados da civilização Ocidental, ridiculariza o governo, subestima a organização familiar, levanta suspeitas da mídia, leva ao colapso o individualismo e nega a própria racionalidade, “a virtude que tradicionalmente separa o ser humano do restante da natureza” (Dillard, 1987, p.28). Se “os monstros que dominam qualquer cultura ou período particular oferecem um vislumbre pouco usual dos medos e tensões que caracterizam o momento histórico” (Russel, 2010, p.18), nos parece razoável pensar nos zumbis de Romero como “emblema do caos secular”, dado que

exteriorizam o fracasso das relações sociais (Maddrey, 2004, p.50).

Nas próximas páginas analisaremos *A Noite dos Mortos-Vivos* enquanto representação ou alegoria de 1968, fruto do intrincado momento histórico de sua produção, mas não apenas. O filme de Romero também será considerado uma espécie de “paramanifesto cinematográfico” da contracultura, obra profundamente crítica ao *status quo* da sociedade que o gerou. Veremos a casa de fazenda isolada e mundana em Evans City, na Pensilvânia, cercada de zumbis famintos e habitada por um grupo de pessoas desprovidas de esperança, transformar-se num microcosmo dos Estados Unidos da época.

1968 e os espasmos de uma década

Nas palavras de Marc Ferro, um filme “não vale somente por aquilo que testemunha, mas também pela abordagem sócio-histórica que autoriza” (1992, p.87). Em sua obra, o historiador francês atesta as múltiplas interferências entre o cinema e a história. Adotaremos essa abordagem, uma vez que propomos um exame de *A Noite dos Mortos-Vivos* como uma imagem-objeto cujas significações superam o campo cinematográfico, refletindo os valores culturais da sociedade que o produziu. Conforme explicita Capelato, é por meio do exame detalhado dos filmes que se pode “entender o cinema de uma época como uma expressão de valores (...), pela forma como foram concebidos os registros visuais e sua organização na forma fílmica” (2007, p.10). Neste estudo, os elementos fílmicos e extra-fílmicos serão observados sem perder de vista a integração do objeto ao mundo social, com o qual se comunica, necessariamente. O filme enquanto documento que possibilita a discussão de uma época; seu estatuto de objeto de cultura, dentro de determinado contexto.

A expressão “impermanência entusiasta” foi adotada como síntese do espírito de fins dos anos 1960 (Reis Filho, 2012), momento de inquietude da contracultura. Trata-se de uma paráfrase de *warm impermanence*, verso extraído da canção *Changes*, do músico britânico David Bowie (1947-2016). No contexto do álbum *Hunky Dory* (1971) — espelho de experiências pessoais do artista tais como a vida caótica, o futuro incerto, a inconstância —, a canção representaria ainda um manifesto final daquela década e uma chamada à conquista, imediata, que a próxima exigia (Spitz, 2010, p.176-8). Afinal, em fins da década de 60 o mundo parecia estar mudando. Saracino rememora as explorações da nova geração através da música, da arte e das drogas; Martin Luther King, Malcolm X e a busca pela igualdade racial; o maio francês e a imaginação que poderia dominar o mundo; os hippies, a paz e a liberdade sexual; as

mulheres que lutavam por seu lugar ao sol (2009, p.39).

Charles Sellers e seus colaboradores definiram os anos 1960 como uma “era de mudança e inquietação social” (1990, p.410). Para Ken Goffman, foi “a grande época contracultural” e um “período selvagem da história humana e da contracultura”. Este movimento, de acordo com o autor, ainda era jovem, ganhava *momentum* no início de 1968 e teria sido aos poucos empurrado para um padrão reativo (2007, p.311). Muito embora a primeira metade do decênio já houvesse sido marcada pelos ataques juvenis à cultura dominante e às instituições políticas ocidentais.

Nos Estados Unidos, as rebeldias sociais e políticas que marcaram a década evidenciavam profundos descontentamentos. Os movimentos sociais que tomavam forma eram caracterizados pela valorização da juventude, pelas ideias antielitistas e pela ênfase no combate à hipocrisia e à alienação da sociedade norte-americana, em detrimento da preocupação com luta de classes ou miséria econômica (Purdy, 2010, p.249). Envolviam estudantes e grupos oprimidos que se posicionavam contrários à Guerra do Vietnã, em favor dos direitos estudantis e por maior liberdade individual na vida cotidiana. Eric Hobsbawm sustenta que 1968 correspondeu ao levante mundial e simultâneo tão sonhado pelos revolucionários pós-1917. Naquele ano, conforme nos lembra o historiador britânico, estudantes se rebelaram em diversos pontos do mundo, em grande parte estimulados pela extraordinária irrupção do Maio de 68, em Paris, epicentro de um levante estudantil continental (2001, p.292). François Châtelet e seus colaboradores mencionam os jovens americanos que se “recusam a fazer a guerra e preferem a prisão e o exílio”, os alemães, franceses, tchecos e, nos anos 70, a multiplicação das dissidências no Leste (2000, p.371).

Nós somos pessoas desta geração, criados em conforto modesto, agora instalados nas universidades, olhando desconfortavelmente para o mundo que herdamos [...]. À medida que crescemos, porém, nosso conforto foi invadido por acontecimentos perturbadores demais para serem ignorados. Primeiramente, o fato disseminado e cruel da degradação humana, simbolizado pela luta do Sul contra a intolerância racial, levou a maioria de nós do silêncio para o ativismo. Depois, a Guerra Fria, simbolizada pela presença da Bomba, trouxe a consciência de que nós e nossos amigos e milhões de outros “abstratos” podemos morrer a qualquer momento [...]. Nós consideramos os homens infinitamente preciosos e dotados de capacidades não realizadas de razão, liberdade e amor. Ao afirmarmos esses princípios estamos conscientes de sermos contrários talvez às concepções dominantes do homem no século XX: de que ele é algo para ser manipulado, e que ele é inerentemente incapaz de conduzir seus próprios negócios. Nós nos opomos à despersonalização

que reduz os seres humanos ao status de coisas [...] (citado por Goffman; Joy, 2007, p.279).

O trecho acima é uma transcrição da Declaração de Port Huron (1962), manifesto elaborado pelo movimento ativista da organização nacional de estudantes, o *Students for a Democratic Society* (SDS). Clama por valores humanos considerados fundamentais, propondo-se a “articular os problemas fundamentais da sociedade americana e expressar uma visão radical em prol de um futuro melhor”. Aborda, entre outros pontos, a degradação humana e o medo da morte iminente. Conforme sugere Dillard, *A Noite dos Mortos-Vivos* desperta o medo do próprio “mundo ordinário” e das limitações humanas. Os personagens mortos (-vivos), bem como os vivos, aparentam vulnerabilidade, são pessoas comuns — desfiguradas pela morte e pela vida artificial, mas ainda visivelmente comuns. No momento em que o medo da morte e dos mortos perde força, ele seria substituído pelo medo do perigo que os vivos representam uns para os outros, não apenas por serem mortos-vivos em potencial, pois podem morrer a cada instante, mas porque são humanos e possuem todas as fraquezas humanas ordinárias (1987, p.21-2, 27). Pode-se dizer que o temor alojado nas profundezas da consciência não se refere apenas à morte, mas à morte certa. E talvez, arrebatados por esse medo, os personagens “vivos” no filme de Romero, aqueles que lutam pela sobrevivência em meio à “praga zumbi”, sejam precisamente os mais deteriorados moralmente, os mais deletérios e doentios. Os zumbis apenas marcham.

O medo da morte iminente evoca o momento histórico em que o filme foi produzido. O palco é uma nação em crise, tomada pelos movimentos sociais que desembocaram em conflitos sangrentos, no contexto da tensa geopolítica da Guerra Fria. A morte, força ubíqua e implacável, é evocada a todo instante: a visita ao cemitério; a bandeira americana a meio-mastro; os cadáveres que voltam à vida, sedentos de carne e sangue; a família que se alimenta de seus próprios membros; os vigilantes armados abatendo a tiros cidadãos comuns. Conforme o sonho da contracultura morria, “o nihilismo de Romero parecia muito sintonizado com o seu tempo” (RUSSEL, 2010, p.119). Nesse sentido, *A Noite dos Mortos-Vivos* faz uma projeção de 1968 “como nenhum outro filme ousara realizar anteriormente” (Hoberman; Rosenbaum, 1983, p.125). “Não é de se admirar que os jovens espectadores tenham reagido a esse filme de horror brutalmente violento, ambientado aqui e agora, que descartou as ameaças estrangeiras ou alienígenas e colocou os americanos contra os americanos”, pondera Hervey, que então rememora um trecho do discurso do historiador e crítico Arthur M. Schlesinger Jr., proferido na manhã que sucedeu

o assassinato de Robert Kennedy: “Somos, hoje, as pessoas mais assustadoras do planeta” (2008, p.23-4). Passada a estranheza dos primeiros ataques cometidos por zumbis em *A Noite...*, vai ficando cada vez mais evidente que os personagens sobreviventes podem ser, sim, as pessoas mais assustadoras do planeta. Como na cena final¹, quando Ben sobrevive à madrugada de horrores, amanhece sozinho na casa e é executado sumariamente por um grupo “sadio” de homens brancos, policiais e cidadãos armados que sobreviveram ao “surto zumbi” e, naquele momento, adentram o perímetro da fazenda que serviu de palco às últimas cenas. Esses homens armados são, definitivamente, as pessoas mais assustadoras do planeta, e de fato estão obtendo sucesso em sua retomada da “ordem”. Executam um homem negro, provavelmente por engano, por tomarem-no, à distância, como um zumbi. Mas isso não faz a menor diferença. Engano ou não, a execução de Ben recoloca o enredo na trilha da “normalidade” americana do holocausto negro. A opção pelo epílogo no formato dos fotofilmes, com imagens do corpo de Ben sendo manipulado e finalmente cremado junto a outros corpos, sob a rolagem dos créditos e uma trilha melancólica, remete ao estatuto documentário do fotojornalismo, num dos mais poderosos comentários cinematográficos a respeito da luta pelos direitos civis e pela igualdade racial nos EUA.

Os sangrentos espasmos de morte dos anos 60 antecederam a estreia do filme de Romero no Waverly². No fim de 1968, os Estados Unidos eram atormentados por múltiplas crises internas e externas. Pareciam esquivos, como sempre, os objetivos gêmeos da justiça social e econômica. “Política e culturalmente polarizada, atolada até o pescoço em uma guerra que não conseguia vencer, a nação chafurdava em descontentamento. Preocupados, alguns observadores diziam que a América perdera sua coesão e estava caindo aos pedaços” (Sellers *et al*, 1990, p.395). Cinco semanas antes da *première* — ocorrida no 1o de outubro daquele ano —, a polícia de Chicago investiu contra manifestantes pacifistas do lado de fora da Convenção Democrata. Em novembro, a vitória estava nas mãos dos falcões da guerra: “Nixon foi eleito presidente pelo que ele denominou de [...] ‘Maioria Silenciosa’ de conservadores nacionalistas” (Hervey, 2008, p.23).

De acordo com Tzioumakis, esse período foi um dos momentos mais voláteis na história dos Estados Unidos. Marcado pela inquietação política nas ruas das grandes metrópoles, como Nova York e Chicago; pelo assassinato de figuras políticas extremamente influentes, como Robert Kennedy, Martin

1 <https://www.youtube.com/watch?v=X6lDNqHuHmE&t=246s>

2 O Waverly Cinema, em Nova York, fica na esquina da Washington Square, no coração de Greenwich Village, “ponto central na cena da música folk de protesto, da liberação gay, da literatura de vanguarda, do movimento antibelicista e da contracultura em geral”. “Greenwich Village era mundialmente famosa, sinônimo da juventude hip, politizada e intelectual” (HERVEY, 2008, p.7-8).

Luther King e Malcolm X; pela escalada da Guerra do Vietnã; pela continuidade da Guerra Fria com a União Soviética; e pelo ativismo de grupos sociais em prol das questões de raça e sexualidade (2006, p.169). Manifestações e ocupações irromperam em universidades por todo o país. Estudantes inspirados pelos movimentos negros apoiavam a luta pelos direitos civis, o desenvolvimento econômico em comunidades pobres e, especialmente, o movimento contra a guerra no sudeste asiático (Purdy, 2010, p.249-50). Na avaliação de Sellers, o Vietnã, outrora interesse remoto e periférico dos Estados Unidos, tornou-se o cenário da mais demorada (1960-1975) e impopular guerra da história da nação. Ademais, o sangrento conflito e os massacres da população civil vietnamita por tropas americanas afetavam cada vez mais a opinião pública.

Os eventos de Maio de 68 reverberaram no mundo artístico em geral, particularmente no meio cinematográfico, conforme sugere Stam (2003, p.153). Um novo posicionamento fez com que os realizadores independentes passassem a refletir sobre o caos da vida no país. “Romero, como muitos membros de sua geração, abraçou tal revolução, reconhecendo as possibilidades tanto de um futuro desanimador como de um amanhã melhor” (Maddrey, 2004, p.122). Durante o curto espaço de tempo em que a nova geração explorou a sua própria cultura, e os jovens cineastas se apropriavam dessa cultura para si, a fim de trazer uma abordagem singular para o cinema, Tzioumakis sugere que mudar os Estados Unidos e o próprio cinema tornaram-se objetivos coincidentes. Deveras, a nova postura contribuiu para uma mudança sensível nas atitudes culturais, refletindo na produção cinematográfica do período, originando aquilo que o autor entende como a “guerra dos novos independentes contra o cinema *mainstream*” (2006, p.169, 181). O novo modo de fazer cinema partilhava dos ideais da contracultura e buscava refletir sobre o caos da vida nos Estados Unidos. Surge então uma nova vertente do horror, denominada *gore*, *splatter* ou *splatterpunk*³ (Saracino, 2009, p.39-40). Nesse contexto, *A Noite dos Mortos-Vivos* desponta como “um filme feito por jovens politicamente engajados, sem os olhares da geração mais velha sobre seus ombros” (Hervey, 2008, p.27). Cabe aqui outro trecho da canção *Changes*, de Bowie: “E aquelas crianças nas quais você cospe / Enquanto tentam mudar seus mundos / São imunes aos seus conselhos / Elas bem sabem pelo que estão passando”.⁴

3 “Splatter film” – 1. Qualquer filme que contenha cenas de extrema violência com detalhes gráficos macabros, especialmente as produções que recaem na categoria mais ampla dos filmes de horror. 2. Todos os filmes produzidos desde 1963 que têm os efeitos especiais sangrentos como ponto central, à custa de pequenos recursos técnicos (Stine, 2001, p. 2).

4 Livre tradução de: “And these children that you spit on / As they try to change their worlds / Are immune to your consultations / They’re quite aware of what they’re going through”.

O gótico suburbano e o Mal residente

Nas últimas décadas do século XX, os subúrbios da classe média se transformaram no local preferido da ficção de horror para o encontro com estranhos, assassinos em série e o sobrenatural. No cinema, podemos mencionar *O Exorcista* (The Exorcist, William Friedkin, 1973), *A Fúria* (The Fury, Brian De Palma, 1978), *The Amityville Horror* (Stuart Rosenberg, 1979) e *Poltergeist – O Fenômeno* (Poltergeist, Tobe Hooper, 1982). Narrativas como estas sugeriam que a família se tornara o lugar das convulsões sociais, passando a servir como um sinal de sua representação (Sobchack, 1987, p.178). De acordo com Grunenberg, a presença intrusiva de assassinos violentos e monstros alienígenas nos pacatos lares dos cidadãos norte-americanos comuns teria um significado ainda mais abrangente: a desintegração da instituição burguesa da família nuclear (1997, p.175).

As narrativas que instalam o “Mal” dentro dos lares norte-americanos se enquadram na definição de *gótico suburbano*. Este, nas palavras de Murphy, “é um subgênero de toda a tradição gótica norte-americana que, frequentemente, dramatiza as ansiedades decorrentes da ‘suburbanização’ em massa dos Estados Unidos e, em geral, apresenta cenários, preocupações e protagonistas suburbanos” (2009, p.2). Tal subgênero se preocupa

[...] em primeiro lugar, em tocar na duradoura suspeita de que mesmo as casas, famílias ou vizinhanças de aparência mais comum têm algo a esconder, e que não importa o quão calmo e tranquilo um lugar pareça ser, ele estará sempre a um momento de distância de um incidente dramático (e sinistro). O tropo da casa suburbana aparentemente pacífica com um SEGREDO TERRÍVEL em seu interior é tão familiar que se tornou clichê. Reflete o medo de que as aceleradas mudanças nos modos e estilos de vida que tomaram forma nos anos de 1950 e no início de 1960 tenham causado danos irreparáveis, não apenas ao ambiente, mas ao estado psicológico das pessoas que migraram para esses novos locais e romperam com os velhos padrões de existência (Idem).

Conforme explica Murphy, as origens do gótico suburbano estão no pós-Segunda Guerra, quando os primeiros empreendimentos habitacionais em massa começaram a se expandir nos Estados Unidos. Deu-se início a um amplo movimento populacional para os subúrbios, aos quais foi atribuída uma conexão inata com os valores basilares da própria nação, configurando, ao menos parcialmente, um espaço dual para escritores, cineastas e comentaristas culturais. Ao mesmo tempo em que o meio social foi considerado uma espécie de paraíso utópico para os americanos e sua prole crescente, começaram a surgir narrativas paralelas, sombrias e não menos perceptíveis a respeito do sonho americano de

otimismo e progresso, que encerram algo sombrio por trás das pacíficas fachadas (2009, p.2).

Ainda de acordo com a autora, o “horror nos subúrbios” teria surgido pela primeira vez na literatura, em três histórias de Richard Matheson: *Eu Sou a Lenda* (I am Legend, 1954), *The Shrinking Man* (1956) e *A Stir of Echoes* (1958). O primeiro, em sua exploração das reações de um homem comum dentro de um contexto totalmente transformado, é peça exemplar dentre as obras de ficção científica que criticavam o conservadorismo político e a classe média americana dos anos 1950. Ambientado em um futuro próximo pós-apocalíptico, *Eu Sou a Lenda* oferece um tratamento científico para o tema do vampiro. O protagonista se vê cercado por uma horda de criaturas infectadas por uma doença misteriosa. Assim, a narrativa invoca simultaneamente os *tropos* do fim do mundo (ocasionado por uma epidemia) e do último homem sobre a Terra (Reis Filho, 2016, p. 170-1). Murphy sustenta que *A Noite dos Mortos-Vivos*, lançado na década seguinte, deve muito a essa novela de Matheson⁵. A autora considera o filme uma obra-prima que propõe “uma visão terrivelmente convincente das massas norte-americanas enquanto um conjunto de consumidores irracionais e sem emoção” (2009, p.12; 85). Vale destacar que a primeira⁶ adaptação cinematográfica da novela de Matheson, a coprodução ítalo-americana *Mortos que Matam* (*The Last Man on Earth*, Ubaldo Ragona, 1964), guarda similaridades com o filme de Romero, tendo-o precedido e, possivelmente, influenciado.

Toni Perrine considera que, historicamente, a ficção científica examina a sociedade de seu tempo no intuito de criticar o *status quo* e sugerir alternativas possíveis. Para tanto, esse gênero e também o horror costumam evocar o medo, a ansiedade e o suspense, bem como a representação de mundos alienados ou distantes (1998, p.23, 25). De acordo com Murphy, as narrativas que exploram a desumanização e a alienação fazem parte de uma das vertentes mais poderosas do gótico suburbano (2009, p.103). Ao refletir sobre o seu filme, Romero sugere que “o mais assustador é que ninguém se comunica, todos estão isolados e sós com as suas versões particulares do mundo. Estão, de certo modo, loucos” (citado por Maddrey, 2004, p.50). O cineasta também menciona a desconfiança para com os meios de comunicação. Em suas palavras, o filme “fala especificamente que... a mídia eletrônica não funciona, as pessoas não se comunicam” (*apud* Hervey, 2008, p.75).

5 Goffman considera que uma cultura fecunda outra através do tempo por meio de seus produtos culturais (2007, p.13-4).

6 A noveleta de Matheson deu origem ainda a outras adaptações, como *A Última Esperança da Terra* (*The Omega Man*, 1971), de Boris Sagal, e *Eu Sou a Lenda* (I am Legend, 2007), de Francis Lawrence.

Das cinzas às cinzas: repensando a mudança

A esta altura é fundamental retomarmos o final de *A Noite dos Mortos-Vivos*. Nos últimos minutos do filme de Romero, a noite à qual o título faz alusão chega ao fim, dando lugar à áspera luz do dia, que penetra a atmosfera da casa de fazenda abandonada. Ben (Duane Jones), o derradeiro sobrevivente, destranca a porta do porão onde estivera escondido durante a madrugada, e explora o andar superior. As criaturas desapareceram. Do lado de fora, o pelotão de fuzilamento elimina os últimos retardatários. De repente, um dos homens ouve um barulho dentro da casa. Vemos Ben do ponto de vista do pelotão. Ele se aproxima cautelosamente da janela. Não se parece com um morto-vivo, mas isso não importa. Um trabalhador rural branco o coloca em alça de mira e dispara. Subitamente, Ben está morto.

A morte de Ben nos atinge mais duramente porque pouco se faz a respeito. Não há música, e os efeitos sonoros são subestimados. Um [...] *close-up* mostra o projétil derrubando Ben para fora do quadro, e um plano médio de um segundo mostra o seu corpo sem vida atingindo o chão. Isso é tudo: não há cena de morte elaborada nem momento de glória para esse herói. [...] “Belo tiro”, diz o xerife McClelland. Ele parece entediado ao proferir a última fala do filme, cruelmente banal: “OK, ele está morto. Vamos pegá-lo. Será mais um para a fogueira” (Hervey, 2008, p.113).

De acordo com Hervey, o herói não apenas foi morto, mas obliterado. “Não haverá registro de sua luta, nem enterro ou memorial, esperança ou justiça” (2008, p.118). Duane Jones, o ator que deu vida a Ben, declarou ter sido ideia sua o fim do personagem. “Eu convenci George de que a comunidade negra preferiria me ver morto a ser salvo [...] de uma forma piegas e simbolicamente confusa” (*apud* Hervey, 2008, p.113). Sinal dos tempos. Sugestão ou não do ator, o fato é que o contexto e a política de sua época moldaram a (forma) narrativa de *A Noite*.... O desfecho do filme parece ainda mais chocante por mostrar-se, em certa medida, inevitável. O negro que conquista um papel de liderança acaba morto pelos seus “inimigos naturais, os policiais de Pittsburgh e os fazendeiros” (McGuinness *apud* Hervey, 2008, p.114). Quando o filme foi lançado, a relação com o assassinato de Martin Luther King foi igualmente inevitável. Antes dele, lembra Hervey, outros líderes negros haviam sido mortos, notadamente Medgar Evers, em 1963, e Malcolm X, em 1965, sem contar os linchamentos de menor visibilidade. “Sombras da guerra e do racismo se misturam conforme os homens derramam gasolina sobre Ben e ateam fogo”, aponta o autor, que faz a seguinte leitura do desfecho: os atiradores brancos sabiam que sua vítima negra estava viva, e não se arrependeram disso (2008, p.116).

Todos morrem: essa é a verdade fundamental, mas nenhum filme de horror havia

terminado dessa forma, antes. *A Noite dos Mortos-Vivos* encara a realização do pesadelo contra o qual a geração de Romero lutava [...]: [os jovens] poderiam seguir todas as regras, ou fazer tudo que a televisão dissesse, mas ainda assim morreriam, condenados pela loucura de seus líderes, cientistas e generais. E, além disso, todos morreriam, coletivamente e sem cerimônia: misturados em pilhas irreconhecíveis de carne e cinzas. A fogueira, no final, nos deixa irritados com os atiradores, mas também nos coloca no nítido aguilhão da insignificância, o absurdo de um mundo que pode virar fumaça “*sem qualquer aviso!*” (Hervey, 2008, p.118).

A despeito do sonho dos idealistas, o mundo parece não ter mudado. Essa percepção nos permite revisitar a era da contracultura e reavaliar seus resultados, enfatizando a relação entre o filme e o momento histórico em que foi rodado. Romero explicou o sentido de realizar o seu primeiro longa-metragem naquele contexto turbulento. Em suas palavras, o filme

falava sobre a revolução, sobre as novas gerações tomando o lugar das mais velhas. Nosso conceito era que uma revolução e um novo mundo estavam a caminho. No fim dos anos sessenta esperávamos mudar o mundo de alguma forma. Queríamos alcançar uma mudança que por fim nunca ocorreu e, nesse momento, todos nos decepcionamos muito. Eu tentei usar isso. Na noite em que terminamos o filme, entramos no carro e viajamos a Nova York para ver se alguém se interessava em exibi-lo. E naquela noite, enquanto viajávamos, escutamos na rádio que Martin Luther King havia sido assassinado. Por isso foi uma noite muito estranha, estávamos todos muito irritados. Com tudo, com a Guerra no Vietnã, com a ideia de que a nossa opinião não contava... *Incomodava pensar que, depois de tudo o que uma pessoa havia feito, nada havia mudado.* Era essa a mensagem que tínhamos em mente naquele momento (Romero *apud* Saracino, 2009, p.41, grifo meu).

Vimos que o niilismo de *A Noite dos Mortos-Vivos* estava “muito sintonizado com o seu tempo” (Russel, 2010, p.119). Deveras, o filme transborda o espírito de 1968, evocando o fim do sonho dos anos 1960 e o início claudicante da década seguinte, sem direção ou sentido. Maddrey atesta que, “Nos Estados Unidos de George Romero, quanto mais as coisas mudam, mais elas permanecem as mesmas” (2004, p.122). Afinal, nada havia mudado realmente. A citação destacada no fragmento acima também nos remete a Bowie, que tão bem exprimiu o espírito daqueles tempos. “Assim os dias passam diante dos meus olhos / Mas os dias ainda parecem os mesmos”⁷, canta o músico em *Changes*.

Considerações finais

No vértice de uma época turbulenta, a história de horror criada por Romero obscurece os

7 Livre tradução de: “So the days float through my eyes / But still the days seem the same”.

valores norte-americanos tradicionais. *A Noite dos Mortos-Vivos* funciona como um espelho de 1968, ano que marcou o fim da era da contracultura, de um período de esperança renovada pelos movimentos sociais. Durante a Guerra Fria, o maior dos temores se refere não apenas à morte, mas à sua certeza e à sua imprevisibilidade. A ansiedade gerada por essa percepção recrudescer em tempos de crise. Naquele contexto, aflorou em face da destruição mútua assegurada e da iminente “ameaça vermelha”. No filme, sete pessoas se trancam em uma casa abandonada na tentativa de sobreviver à invasão dos mortos-vivos. De repente, os problemas internos mostram-se maiores do que os externos. Desperta a necessidade de liderança, e logo os personagens se veem combatendo seus egos e a si mesmos, tateando nas sombras da irracionalidade, apegando-se a instituições desprovidas de sentido, como a família, o governo e a mídia. Por fim, todos acabam mortos pelas mãos das criaturas. Exceto o protagonista negro, o derradeiro sobrevivente que, por um breve momento, assumira as rédeas do grupo. A ele coube um fim ainda mais chocante. Nas cenas finais, o personagem é friamente assassinado por ninguém menos que a sociedade americana “de bem” (homens brancos e uniformizados), que o repele como “outro”, tal qual os mortos-vivos. Dessa maneira, Romero constrói a representação de um país que devora suas próprias entranhas.

Se por um lado *A Noite dos Mortos-Vivos* oferece múltiplas leituras acerca do contexto que o gerou, por outro não perde a atualidade em tempos de terrorismo, autoritarismo e intolerância religiosa. O legado de Romero perdura, adaptando-se às novas configurações políticas, econômicas e sociais, servindo de inspiração para as novas gerações e de contraponto à cultura dominante. Integral em sua tomada de posição e inovador em suas opções estéticas, é justo dizer que *A Noite dos Mortos-Vivos* foi um dos filmes mais influentes dos últimos 50 anos, uma “peça” de escrutínio social e político cujo impacto ou cujos ecos, diretos ou indiretos, podem ser verificados em obras subsequentes como *Punishment Park* (1971), de Peter Watkins (outro cineasta representativo dessa geração “inquieta”), passando por *Veludo Azul* (*Blue Velvet*, 1986), de David Lynch, e pelo mais recente “novo cinema vérité de horror e ficção científica” (Grant, 2015, p. 19-41), até aquilo que tem sido chamado contemporaneamente, de forma um tanto quanto controversa, de “pós-horror” (*post-horror*) — filmes como *Corra!* (*Get Out*, 2017), de Jordan Peele, entre outros. Em tudo isso, e muito mais, está a semente plantada pelo *A Noite dos Mortos-Vivos* de George A. Romero. Afinal, os dias ainda parecem os mesmos de tantos anos atrás. E, como dizia Bowie, “O sabor parecia não ser tão doce”⁸.

⁸ Livre tradução de: “It seemed the taste was not so sweet”.

Referências bibliográficas

- BOWIE, David. *Hunky Dory*. US: Virgin Records, 1999. 1CD
- CAPELATO, Maria Helena et al. *História e cinema*. São Paulo: Alameda, 2007.
- CHÂTELET, François, DUHAMEL, Olivier & PISIER-KOUCHNER, Evelyne. *História das idéias políticas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.
- DILLARD, Richard H. W. Night of the Living Dead: It's not like just a wind that's passing through. In: WALLER, Gregory A. *American horrors: essays on the modern horror film*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1987, p.14-29.
- FERRO, Marc. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- GOFFMAN, Ken, JOY, Dan. *Contracultura através dos tempos: do mito de Prometeu à cultura digital*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.
- GRANT, Barry Keith. Ansiedade digital e o novo cinema vérité de horror e ficção científica. In: SUPPIA, Alfredo (org.). *Cartografias para a ficção científica mundial – cinema e literatura*. São Paulo: Alameda, 2015, pp. 19-41.
- GRUNENBERG, Christoph (ed.). *Gothic: transmutations of horror in late twentieth century art*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1997.
- GUADAGNIN, Paulo Roberto; ALMEIDA, César Augusto de. O Contexto de 1968 no filme "A Noite dos Mortos Vivos". In: PADRÓS, Enrique Serra, GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos (orgs.). *68 História e Cinema*. Porto Alegre: EST Edições, 2008, pp. 217-232.
- HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- HERVEY, Ben. *Night of the Living Dead*. London: British Film Institute, 2008.
- HOBERMAN, James & ROSENBAUM, Jonathan. *Midnight movies*. New York: Harper and Brow, 1983.
- HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX – 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

MADDREY, J. *Nightmares in red, white and blue: the evolution of the American horror film*. Jefferson: McFarland & Co., 2004.

MATHESON, Richard. *Eu sou a lenda*. São Paulo: Novo Século, 2007.

MURPHY, Bernice M. *The suburban gothic in American popular culture*. UK: Palgrave Macmillan, 2009.

PERRINE, Toni A. *Film and the Nuclear Age: representing cultural anxiety*. UK: Taylor & Francis, 1998.

PURDY, Sean. O século Americano. In: KARNAL, Leandro. *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. São Paulo: Contexto, 2010, pp. 173-195.

REIS FILHO, Lúcio. Obrigado, Dr. Van Helsing: A Ficção Vampírica na Adaptação de “Eu Sou a Lenda” e em “30 Dias de Noite”, de Steve Niles. *De Letra em Letra*, Guarulhos: Departamento de Letras da Universidade Federal de São Paulo, 2016, pp. 169-176.

_____. *“Impermanência entusiasta”: transmutações do modelo romeriano de horror*. 2012. 180 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2012.

RUSSEL, Jamie. *Zumbis: o livro dos mortos*. São Paulo: Leya Cult, 2010.

SARACINO, Luciano. *Zombies! Una enciclopedia del cine de muertos vivos*. Buenos Aires: Fan Ediciones, 2009.

SELLERS, Charles, MAY, Henry & McMILLEN, Neil R. *Uma reavaliação da história dos Estados Unidos: de colônia a potência imperial*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

SOBCHACK, Vivian. Bringing it all back home: family economy and generic exchange. In: WALLER, Gregory A (ed.). *American horrors: essays on the modern horror film*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1987, pp. 175-194.

SPITZ, Marc. *Bowie: a biografia*. São Paulo: Saraiva, 2010.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2003.

STINE, Scott Aaron. *The gorehound's guide to splatter films of the 1960s and 1970s*. Jefferson, NC: McFarland, 2001.

TZIOUMAKIS, Yannis. *American independent cinema: an introduction*. New Brunswick/New Jersey: Rutgers University Press, 2006.