

ZOMBIE OU O CORPO INGLORIOSO: UMA LEITURA DE *NIGHT OF THE LIVING DEAD* DE GEORGE ROMERO COM GIORGIO AGAMBEN

Fernando Machado Silva¹

RESUMO: o presente texto propõe uma reinterpretação da figura do zombie, a partir da análise da obra do seu inovador (da personagem e do gênero) George Romero, tendo como quadro de fundo o estudo do filósofo italiano, Giorgio Agamben, sobre o *Corpo Glorioso*. Se este último se inscreve num pensamento teo-filosófico, o zombie pende para uma crítica materialista político-filosófica, a qual se afirmará pela perversão do conceito agambeniano. É aqui que o filósofo e o cineasta se encontram. Se Agamben parece sugerir que alcancemos a Glória do Corpo através da sua construção, aqui e agora, o zombie de Romero solicita uma reavaliação da humanidade se o seu modo de existência não for revisto de modo radical, ficando o homem em permanente queda até ao mais baixo grau do seu corpo: um *corpo inglorioso*. O zombie, assim, apresenta-se como a figura por excelência de um entre-dois, como índice de uma queda a meio caminho da Glória se o homem persistir no seu trilho deixando por cumprir a sua promessa.

Palavras-chave: Zombie. Corpo glorioso. Corpo inglorioso. Agamben, Política.

ZOMBIE OR THE INGLORIOUS BODY: A READING OF GEORGE ROMERO'S *NIGHT OF THE LIVING DEAD* WITH GIORGIO AGAMBEN

ABSTRACT: The present text proposes a reinterpretation of the zombie by analyzing the work of its innovator (both character and gender) George Romero, taking as a background the study concerning the *Glorious Body* by Giorgio Agamben. If the latter concept inscribes itself in a theo-philosophical line of thought, the zombie bends to a political-philosophical materialistic critic, which will affirm itself with the perversion of Agamben's concept. If the philosopher seems to suggest to reach the Glory of the Body through its construction, here and now, Romero's zombie begs for a reevaluation of mankind if its mode of existence do not radically change, making man being on a constant fall until the lowest degree of the body: an *inglorious body*. Hence, the zombie presents itself as the precise figure of an in-between, as an index

¹Licenciatura em Estudos Teatrais, Mestrado em Literatura e Poéticas Comparadas (ambas Universidade de Évora), doutorando em Filosofia Contemporânea (Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa). Actor, assistente de encenação, escritor, investigador. Universidade de Lisboa. CFCUL - Centro de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa. Portugal. E-mail: fernandomachadosilva79@gmail.com

of a fall half way to Glory if Man persist in trailing its path leaving its promise to be fulfilled.

Key-words: Zombie. Glorious body. Inglorious Body. Agamben, Politic.

"I was afraid I'd eat your brain, 'Cause I'm evil"

The National

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Em 2013, no final do Camp Deleuze, que decorreu previamente à 6ª Conferência Internacional de Estudos Deleuzeanos em Lisboa, o filósofo Ian Buchanan questionou os participantes do seguinte modo: qual a razão de certos monstros, tais como vampiros e zombies, terem vindo a conquistar um espaço cada vez maior na cultura popular ocidental. Na altura, timidamente, questionámos o filósofo se a questão não deveria ser outra: por que razão, quase desde as origens da cultura ocidental, se não desde a fundação do cristianismo, figuras como os vampiros e os zombies habitaram o imaginário popular? Que o retorno dos mortos, em ocasiões muito precisas, como o Ano Novo, para certas culturas é paradigma, isso deixou-nos bem claro o mitógrafo Mircea Eliade. Trata-se de um retorno que traz consigo um novo tempo e leva um velho, índice de renovação da vida, da natureza, do próprio mundo e do tempo. Todavia, esses mitos em nada se compactuam com o vampiro e o zombie; e o cristianismo tem afinidades com um certo comportamento que estas personagens expressam. Pensemos, por exemplo, em Lázaro, que depois de morto volta à vida, ou então no ato simbólico da partilha do pão na qual este é, enquanto símbolo e tornado real, carne de Cristo, tornando-nos canibais, bem como vampiros ao beber o seu sangue.

Ora, há certamente uma pertinência no zombie. O sucesso de uma série televisiva como *The Walking Dead*, cremos, sublinha a questão que iremos discutir nas próximas páginas. O importante nessa série não é o zombie *per se*, antes o projeto da criação da humanidade e, por consequência, de uma sociedade que falhou. A ruína não foi provocada pelo zombie; este somente desestabilizou e intensificou as fragilidades já presentes no projeto, razão pela qual as personagens

vivas continuamente procuram sustentar um mínimo traço de ligação a um passado, digamos, humanista quando vivem já num mundo pós-humano, ou seja, num tempo cujo teor de um certo tom humanista está erradicado; mas, porque seguram peremptoriamente esse fio, todas as suas tentativas saem goradas. E o zombie declara-se como o limite do humano, o rosto do seu tempo futuro já presente.

Contrariamente às inovações da personagem no seio do cinema – quer longas-metragens, quer séries televisivas – o zombie em *The Walking Dead* é em geral o mesmo que se apresenta em *The Night of the Living Dead*. Poder-se-á também dizer, embora separados por quarenta ou cinquenta anos, que o mundo na série televisiva é o mesmo que o da película. A série é, de algum modo, como que um elogio à obra de George Romero. Assim, como que por um olhar para o passado para melhor ler o presente, iremos analisar a estrutura do filme original, as suas relações com o gênero do terror de Hollywood, a alegoria da sociedade americana criticada por Romero e, claro, o zombie.

Porém, justamente porque o zombie, como aquele que volta e voltando como tempo futuro já presente, se anuncia como limite do humano, iremos questionar uma outra figura que retorna, igualmente presente na nossa cultura ocidental, embora, digamos assim, no lado oposto do espectro da Glória. O filósofo Giorgio Agamben é, por excelência, o pensador da atualidade que inquire com mais pertinência e seriedade a personagem conceptual do redivivo, na figura do Corpo Glorioso. Pressentimos, no entanto, uma fricção muito produtiva, no que respeita à petição que quer o zombie, quer o corpo glorioso, nos solicita com a sua presença. Há, assim escutamos precisamente na brevíssima aproximação ao bailarino por parte de Agamben, uma lição: a promessa da glória não deve ser esperada mas posta em prática. As características constituintes da graciosidade e glória do corpo do redivivo, como veremos mais adiante, prefiguram um código de trabalho do corpo que conduz a um diferente modo de existência, um *éthos* no sentido exposto nas obras finais de Foucault e Deleuze. A prática levar-nos-á ao corpo glorioso, a conduta errónea ao corpo inglorioso, exemplificado com o zombie.

A INOVAÇÃO DE UMA NOITE: DE UMA ALEGORIA POLÍTICA AO PRAZER DO TERROR

Para muitos críticos do cinema a primeira longa-metragem, no circuito comercial, de George Romero, *Night of the Living Dead*, abre o gênero do terror a uma nova época, a da sua modernidade, ou mesmo da sua pós-modernidade.² Inicialmente pensada pelo realizador como uma alegoria, centrada exclusivamente nos Estados Unidos da América, Romero procurava traçar o diorama ou o quadro geral de um mal endêmico, apresentando um “paralelismo entre aquilo em que o homem se está a tornar e a idéia de que as pessoas operam segundo vários níveis de insanidade apenas visíveis a si mesmo” (WILLIAMS, 2011, p. 10-11).³ Contudo, o filme rapidamente foi-se modificando ao longo da sua gravação e é hoje entendido pelo seu criador como um divertimento, mantendo embora a transgressão, reconhecida ainda pelo mesmo, ficando autor e obra inscritos, de imediato, na história do cinema. É preciso, porém, perguntar: que traços inscrevem esta obra na história do cinema? E que elementos a tornaram transgressiva, levando à transformação do gênero do terror?

Até à data da sua projecção, no circuito americano de *drive-in* – motivado, acima de tudo, pela descrença da distribuidora no filme, mais do que pela qualidade inerente ao mesmo –, o gênero de terror cinematográfico volteava em torno da estrutura já clássica estabelecida pelas novelas e romances góticos e de horror. As características principais, celebradas pela indústria de Hollywood, concernem, maioritariamente, o seguinte:

- a presença de um Outro (normalmente um monstro) que corrompe a ordem natural e/ou da normalidade;
- a edificação da figura de um herói por acidente (é a desestabilização da normalidade que conduz ao surgimento da heroicidade, ou instala o sentimento de heroicidade da e na personagem);

² Não entraremos aqui na discussão mais geral que separa o moderno do pós-moderno, somente apontamos este seu possível passo no ainda problemático entre-dois do pensamento e da cultura ocidental.

³ Todas as traduções, à excepção das obras de Agamben, são da nossa autoria e responsabilidade: “a parallel between what people are becoming and the idea that people are operating on many levels of insanity that are only clear to themselves”.

- 3) a criação de um conjunto ou equipe unidos em prol de um sentido; o contributo de uma força (a ciência, o exército, o governo, a razão) em defesa do herói para derrotar a força desequilibrante; e, duas das suas linhas mais afirmadas;
- 4) o elogio do amor (o herói e a princesa) e da família (salvar os seus membros, vingar a morte de outros, honrar a memória de alguém, etc.).

Todas essas características são corrompidas por Romero, principalmente com a reabilitação do zombie. Todavia, antes de abordarmos a figura e a corrupção destas características, nas próximas secções, vejamos rapidamente outros aspectos da película que a inscreveram nos arquivos cinematográficos.

A história da criação de *Night of the Living Dead* está, toda ela, envolta numa bruma de acasos que proporcionaram o seu conseqüente elogio. Os indícios da sua originalidade e do seu reconhecimento como filme de arte, ao invés de estritamente comercial, deveram-se tão-somente ao reduzido orçamento. Esse aspecto, em tudo fundamental, conduziu quer o realizador, quer toda a equipa da *Image Ten*, a um trabalho artesanal e a escolhas de produção que fizeram as delícias dos críticos, dos amadores e dos espectadores:

- a) selecção da película em preto e branco e com algum grão – o que, nos anos sessenta, foi entendido como uma decisão de uma séria intenção do criador em dotar o filme com uma aparência documental, de naturalidade, de real projectado na tela;
- b) uma filmagem sequencial acompanhada por um crescendo de texto – de modo a obterem mais dinheiro os seus criadores tinham de prosseguir com os seus contratos de realização de anúncios televisivos estabelecidos entre a *Image Ten* e o sector industrial de Pittsburgh, pelo que a realização foi intermitente, obrigando assim a ser gravado tal como surge ao espectador; bem como, à medida do tempo disponível, mais texto foi sendo acrescentado, razão pela qual diálogos e monólogos aumentam e intensificam no desenrolar da acção;
- c) a selecção dos locais e do elenco – tudo filmado na região, com pessoas da cidade de Pittsburgh, especialmente o pelotão de caça aos zombies e

os próprios monstros, alguns jornalistas (é de relevar que o texto do locutor das notícias foi escrito pelo próprio, finalizando com o seu nome próprio como terminava as suas emissões noticiosas, bem como certas imagens foram mesmo captadas por um canal televisivo local, cedidas a George Romero e inseridas na película), polícias, membros da equipa de rodagem e de produção integraram no elenco;

- d) a escolha do “herói” – puro acaso, para Romero, já que nenhuma vez o texto refere qualquer etnia e o *casting* ter decorrido com critérios de “cegueira”, um *blind casting*, ou seja, Duane Jones (Ben) foi seleccionado pela sua qualidade representativa e por ser amigo da equipa da *Image Ten*.

Mas, nem tudo foi motivado pelo orçamento. Certas opções de realização foram meditadas e premeditadas, especialmente a destruição da estrutura hollywoodesca do género do terror. Por exemplo, tendo trabalhado de perto com Alfred Hitchcock,⁴ desgostando do seu método de realização fechado a qualquer improvisação da parte dos atores, Romero permite no seu *plateau* o surgimento do acaso permeado pela liberdade de ação de toda a equipe, atores e *cameramen*. Não só a rodagem principiava minutos depois dos atores se porem em movimento, estabelecendo relações, a executarem ações por sua própria decisão, igualmente Romero recorre a um processo cubista, no seu entender, de captação de cenas e de edição de imagens (mais desenvolvido nas suas criações posteriores, quer as sequelas quer nas suas outras obras). Estas experimentações, por assim dizer, possibilitaram-lhe, para além da cor e do grão da imagem, alcançar essa mesma sugestão de «naturalidade», de real ou aparência documental, ou seja, perturbar a ficção dos filmes de terror.

Estes elementos de acaso, de experimentação, de meditação e premeditação, são como que a parte mais superficial de uma obra que mudou um género. Poderíamos concebê-las como a «tela» e a «moldura», as quais também fazem parte da obra – mesmo de uma obra plástica. Foi com essa estrutura montada, ou

⁴Vd. HERVEY, 2008, p. 49-50. É de referir que muito deste texto deve à leitura desta obra, pelo que recomendamos fervorosamente o leitor, que deseje ter uma visão mais cuidada, quer da história, quer dos temas por nós aqui apontados, a adquirir o livro, bem como o interessantíssimo estudo de Kim Paffenroth, **Gospel of the Living Dead. George Romero's Visions of Hell on Earth**, 2006, ambos gentilmente cedidos pelo Professor José Manuel Martins.

sendo montada, que uma simples história abriu as portas para a renovação de uma personagem. Porém, mais relevantes são os próprios vírus que infectaram o gênero afastando-o do passado. De fato, a questão colocada por Ben Hervey, na sua profunda análise a *Night of the Living Dead*, é de enorme importância: se a película se inscreve na tradição gótica novelística e fílmica, pela recuperação da temática de uma “iluminada luta de um presente face a um passado barbárico” (HERVEY, 2008, p. 29),⁵ o que é, pois, o *passado*? Os redivivos ou a estrutura política, económica e social dos Estados Unidos da América criticada por George Romero (e, conjuntamente a esta macro-estrutura, a micro alicerçada em Hollywood)?

A NOITE REVOLTADA: O MAL ESTÁ NO CORAÇÃO DO HOMEM.

Começamos pela micro-estrutura, a qual alimenta, de certa forma, a macro. Um dos seus signos de corte com o passado com Hollywood apresenta-se pela introdução de uma certa ironia e humor negro que provêm da forte influência de uma banda desenhada popular nos anos 50, a *Tales from the Crypt* da *DC comics*, de onde Romero recolheu “muitos dos mesmos ingredientes para os seus jovens espectadores: *gore*, cinismo, ironia, *wit*, relevância” (HERVEY, 2008, p. 34-37),⁶ disseminada ao longo do filme e maioritariamente concentrada na figura do zombie.

O primeiro sinal de recusa de Hollywood surge logo nos primeiros minutos do filme, quando John, o irmão da suposta heroína Barbara, mimetiza comicamente o *Frankenstein* de Boris Karloff, enquanto ridiculariza as crenças religiosas da irmã, acabando por ser morto por um morto-vivo. Igualmente de relevar a exploração da lógica do pesadelo:

1. presente na fuga de Barbara do primeiro zombie – uma fuga do perigo infinita, impossível, estranha, já que o sujeito corre desenfadadamente, a

⁵ Traduzimos: “enlightened present's struggle to overcome a barbarous past”.

⁶ Traduzimos: “(...) many of the same ingredients for its young viewers: gore, cynicism, irony, wit, relevance”. Não traduzimos os termos *gore* e *wit*, uma vez que, por um lado, o primeiro é, de certa forma, intraduzível e bastamente conhecido do público do terror (há já um subgênero) e, por outro, *wit*, (um conceito que surge do primeiro romantismo, a escola de Jena e por eles problematizado, bem como pelos seus «filhos» e filósofos da estética), embora podendo ser mudado para português como perspicácia, inteligência, humor, é, bem na verdade, todas essas opções de tradução, pelo que igualmente intraduzível.

uma velocidade estonteante, enquanto o seu opositor, no seu andar lento e desajeitado, francamente incapaz de alguma vez alcançar o fugitivo, mantém a distância, ou incrivelmente chega a tocar a quem quer mal;

2. os recorrentes paradoxos temporais e climáticos – ora estamos na Primavera como, logo a seguir, é Outono, ou, mais flagrantemente, dia na entrevista em directo na televisão e, pela janela, o breu da noite.

Não podemos esquecer os heróis, tão importantes para o gênero. Ben é negro, franco, directo, protector, razoável, forte, tem todas as qualidades para a sua elevação a herói. Porém, não tem a possibilidade de criar uma relação amorosa com a protagonista, nem as suas ações e intenções são completamente «puras», nem a sua heroicidade o isenta do fatal fim, a sua morte, que a todos, sem excepção, cabe (veremos adiante estes dois pontos mais pormenorizadamente). Também à figura feminina passível de se tornar heroína lhe é cortada cerce a passagem. Primeiro é acometida pela histeria, de seguida uma crescente catatonia, até que, quando desperta, pronta a vestir o seu papel de heroína tão esperado pelo espectador, é ironicamente morta pelo seu próprio irmão tornado zombie.

Ora, como antes dissemos, a família e o amor igualmente são desvirtuados. Não se trata somente da morte de Barbara pelas mãos do seu morto irmão, mas também a implosão do núcleo Cooper pela boca do único rebento, Karen, comendo Pai e Mãe, completa inversão da imagem de Saturno. Se a família implode, numa espécie de autofagia, também o amor segue a par. O jovem casal de corajosos enamorados, devotos um ao outro, morre acidentalmente precisamente pelo que os unia, a (e)terna devoção.

Concomitante com estas falências encontra-se também a criminalização e a fraqueza das forças de poder, do Estado, do exército, da polícia (não tão cabal em *Night of the Living Dead* como nos filmes seguintes; contudo, neste filme, apoiada pela população, forma um heteróclito pelotão composto somente de homens brancos, ponto a que voltaremos posteriormente). Ou da ciência, incapaz de responder ao flagelo nacional – há que sublinhar que mais do que uma crítica ao mundo, Romero pretende afectar a América.

Portanto, família, amor, devoção, o papel do herói, as forças normalizadoras, tudo aquilo que competia a Hollywood defender se vê destruído. E o que, da micro-

estrutura do terror e da indústria, é pervertido, indica, por seu lado, o que da macro-estrutura deve ser criticado. Assim, antes de abordarmos a desconcertante figura do zombie, outro elemento da micro-estrutura, o monstro, passemos rápida e brevemente ao plano geral.

O filme não pode ser desligado do seu tempo, os anos 60. As radicais transformações pela qual a América passava, elas próprias refletindo essa batalha de um presente com um passado, o da cultura alimentada a medo pela Guerra Fria, a invasão comunista e a radioatividade da Bomba Atômica, são motores desencadeantes da vontade de realizar *Night of the Living Dead*. Não basta referir que, nascido em 1940, Romero atravessou a sua infância e adolescência mergulhado numa atmosfera de apocalipse suspenso, mas bem que o marcou indelevelmente. Disso são exemplo a importância das janelas barricadas e a louca discussão em torno da cave, ambas símbolo de perigo e da segurança contra a ameaça nuclear. A cave, particularmente, “com a sua arrumação aprumada de comida, TV e outras semelhantes facilidades”, afirmava e impulsionava os valores familiares, uma vez que “o abrigo familiar era simultaneamente a apoteose dos ideais suburbanos de 1950 – conveniência, funcionalidade, auto-suficiência, proximidade familiar – e a destilação do pesadelo suburbano: claustrofobia, falta de privacidade, solidão, isolamento” (HERVEY, 2008, p. 70-71).⁷

Todavia, como se pode observar no filme, tornou-se não só motivo de acesa discussão, de inimizade, de distúrbio no seio da comunidade humana, como, também, o centro de uma das cenas mais chocantes, até então, da história do cinema, a destruição do conceito de família, da célula, do núcleo, por um lado e, por outro, ironicamente, o refúgio de Ben, aquele que tão fervorosamente defendia o rés do chão como espaço de luta.

A cultura dos anos 50 é um dos elementos do «passado bárbaro» revisitado por Romero, igualmente no modo como o realizador desconstrói a responsabilidade e o dever de reposição da normalidade das instituições de poder. O governo, o exército e o grande dispositivo de saber da ciência – outros elementos da micro-estrutura, bem como espinha dorsal da segurança e da ordem da cultura desse

⁷Traduzimos: “With its neatly rowed packaged food, TV and other reational (*sic*), the family shelter was both the apotheosis of 1950s suburban ideals – convenience, functionality, self-containment, familial closeness – and the distillation of the suburban nightmare: claustrophobia, lack of privacy, loneliness, isolation”.

tempo pré-apocalíptico em suspensão – vêm-se incapazes de justificar e resolver a causa de terror, impotentes de identificar o mal. A sua ineficácia segue, aqui, as linhas revolucionárias dos anos 60, que reconheciam nessas instituições, não só os formadores de uma normalidade, os criadores de um medo e de uma sensação de entorpecimento generalizado, como também os encobridores e controladores de informação relevante, aqueles que mascaram a realidade furtando-a ao resto da população, entendidos, por isso mesmo, como perigosos (pelas suas acções) e a desconfiar.

Por um lado, então, a cultura do medo é retratada pela ineficácia e a irresponsabilidade dos poderes, no sentido de impossibilidade de dar resposta. Esta impossibilidade vê-se sublinhada com a justificação da origem do aparecimento dos zombies por Romero, o de uma sonda vinda de Vénus caída na Terra e cuja radiação faz reviver os mortos, ou seja, o tema de «uma experiência que deu para o torto» – infelizmente, no nosso entender, esta proposta retira força à ideia de um acontecimento sem razão própria à lógica do pesadelo, «o zombie é sem porquê». Esta experiência que deu para o torto, exemplo da *hybris* humana, revela que a causa é motivada pela transgressão dos poderes institucionais.

Por outro lado, imerso na crítica dos anos 60, com Marcuse, ou Macluhan, por exemplo, cada um é confrontado com o modo como os *media* divulgam a informação – espécie de peões do governo, bonecos de ventríloquos por cuja boca passa o que deve ser dito oficialmente – ou como perseguem a notícia e o pelotão da morte, semelhante, no filme, às coberturas durante a Guerra do Vietname.

Esse é um dos aspectos fílmicos inseparável do seu tempo, realizado com um propósito político intencional. Por um lado, o «pelotão da morte», uma mescla de forças da ordem e população, é todo ele constituído por homens brancos, o que de imediato nos faz recordar as associações de linchamento ocasionais⁸ ou organizadas, tais como o Ku Klux Klan, violentamente retratado na película com a morte de Ben, o herói negro, tomado ou não por zombie (embora nos pareça que não) e tratado como tal, repetindo os gestos reconhecidos dos linchamentos. Por outro lado, tal como Hervey evidencia (e pedimos, desde já, as nossas desculpas pela extensão da citação que se segue), este pelotão e a sua cobertura mimetizam,

⁸Vd. imagem do linchamento do negro Will Brown in HERVEY, 2008, p. 115.

de certo modo, quer as acções dos soldados na frente asiática, quer as «reacções» dos conservadores na rectaguarda nacional, os que ficaram para trás:

É significativo que observemos duas vezes o pelotão, primeiro no interior do distractivo plano-dentro-do-plano, e depois *off the record*. A primeira sequência considera especificamente a televisão, e mais especificamente à luz da cobertura televisiva da Guerra do Vietname. A fórmula insiste na conexão: 'Search and Destroy', ou 'S&D', foi uma estratégia famosamente cunhada pelo General Westmoreland, correspondendo a uma inserção de forças terrestres numa área hostil para a 'limpar' e rapidamente se retirar. Ao longo de 1967, enquanto *Night* era feito, estas operações foram massivamente televisionadas, geralmente em montagens pré-gravadas como esta, seguindo uma equipa durante um dia de trabalho. Por vezes os repórteres entrevistavam o líder do pelotão; outras vezes os próprios líderes narravam: de um ou de outro modo, normalmente os segmentos reproduziam acriticamente as linhas de comando de campo. Cenas angustiantes eram minimizadas, e o padrão focava-se desapaixonadamente no profissionalismo das tropas e na perícia dos equipamentos, a logística de 'limpeza' da área. Até as aldeias a arder faziam parte do trabalho, nenhuma vingança. A linguagem eufemística dos jornalistas purgava-se de implicações morais; alguma era relaxada o suficiente para vestir as roupas do pelotão do *Night*: 'melhor caça hoje' [...].

Mas esta cena liga-se tanto mais poderosamente com a guerra em casa. Esses voluntários de espingarda em punho parecem-se com o estereótipo do conservador retirado, os naturais aliados da polícia. Com os seus uniformes, carrinhas coléricas, cães de rastro, espingardas, parolos e a Guarda Nacional à esquina, o pelotão é o Porco, o braço armado do *Establishment*. A cavalaria americana está a chegar, tal como fizeram na Universidade de Columbia, na Convenção Democrática, Kent State, My Lai (HERVEY, 2008, p. 97 e 109)⁹

Assim, Romero procurou tocar criticamente não só uma certa mentalidade, ou comportamento típico, bastante enraizado na cultura americana – talvez mais da América profunda –, peremptoriamente associado ao racismo, como retratar as

⁹Traduzimos: "It's significant that we observe the posse twice, first within the television's distracting frame-within-a-frame, and later off the record. This first sequence bears consideration specifically as television, and more specifically in the light of televised Vietnam War coverage. The wording insists on the connection: 'Search and Destroy', or 'S&D', was famously coined for General Westmoreland's Vietnam strategy, whereby ground forces were inserted to 'clear' a hostile area and then immediately withdrawn. Through 1967, as *Night* was made, these operations were heavily covered on television, usually in pre-recorded montages like this one, following a team though a day's work. Sometimes reporters interviewed squad leaders; sometimes the leaders themselves narrated: either way, the segments usually reproduced field command's party line uncritically. Distressing footage was minimised, and the patter focused dispassionately on the troop's professionalism and the hardware expertise, the logistics of 'mopping up' the area. Even burning villages was just part of the job, nothing vindictive. The reporter's euphemistic language was purged of moral implications; some was sporty enough to suit the clothes of *Night*'s posse: 'better hunting today'. (...) But this scene connects just as powerfully with the war at home. Those rifle-toting volunteers look like stereotypical backwater conservatives, the police's natural allies. With their uniforms, paddy wagons, sniffer dogs, rifles, billies and the National Guard waiting in the wings, the posse is the Pigs, the Establishment's strong-arm men. The American cavalry is riding in, like they did at Columbia University, the Democratic Convention, Kent State, My Lai".

ações macabras, insensíveis dos massacres em tempo de guerra, como também a encapuzada parcialidade dos *media*, cujas verdades são manipuladas pelo próprio *Establishment*. Pelo que devemos perguntar, finalmente, na linha do tema do presente face a um passado bárbaro, quem representa o quê em *Night of the Living Dead*? Qual é o verdadeiro mal presente no filme?

Parece-nos, neste dualismo, que o passado deve ser tomado, exactamente, pelo *Establishment*, a cultura americana, o caminho que estava a tomar, a sua normalização e ordem, enquanto o presente é senão outro que o zombie. Eis que Romero introduz uma nova inversão, o de um horrífico «mal» destruindo o «bem» da ordem e que proporcionará a renovação do mundo; porque o mal, afinal, já está instalado no coração de cada homem e o bem está tão encoberto quanto a verdade emitida pelos *media*.

O mal apresenta-se, justamente, na impossibilidade de qualquer comunicação entre os humanos, na sua impossibilidade de cooperação para um bem comum minada pelo ego de cada um. O mal encontra-se, também, nessa malograda solidão intransponível no seio da comunidade, parece Romero dizer, uma pervertida imagem do célebre poema de John Donne, *No man is an island*, enquanto a massa zombie é toda ela um continente em movimento.

Porém, paradoxalmente, o zombie – na realidade, enquanto morto que volta – é um passado que retorna fazendo-se presente com o seu retorno, empurrando, conseqüentemente, o presente estabelecido para o passado, tornando-o o bloco barbárico a ser derruído. Um passado positivamente futuro lançado para o presente (as sequelas mostram bem que o fim dos zombies no *Night* foi um falso fim), que engolfa, come, enterra o presente tornado mal. Talvez esse retorno nada mais proponha que a suspensão do tempo, que a mudança só poderá ser possível por essa suspensão, pela completa destruição do tempo presente introduzindo todo um tempo outro, o do morto-vivo, o da comunidade rediviva, renascida. Um tempo fora do tempo, porque já não é nem pode ser passado – está aqui, no tempo dos vivos – e que, contudo, pode ser morto (basta destruir, por qualquer processo, o cérebro, embora, estranhamente, a decomposição do seu corpo pareça igualmente suspensão), desaparecer, desvanecer-se; um estranho e enigmático tempo movido pela gula e o ócio.

Por nos parecer ser essa a proposta romeriana, o surgimento de uma comunidade de renascidos que suspende o tempo, faremos também nós uma suspensão. Passaremos a uma análise do zombie via os gloriosos renascidos no seio de Deus e, de seguida, recuperamos a tempo de terminar o artigo por uma leitura comparatista desses dois redivivos.

A LUZ DO CORPO GLORIOSO.

Nos seus últimos livros editados em Portugal,¹⁰ o filósofo italiano, Giorgio Agamben, tem dado conta, quer isoladamente quer no seio de uma deambulação teórica das suas investigações, do problema dos redivivos posto à prova nas questões teológicas e ontológicas do homem. Por outras palavras, Agamben questiona as dificuldades dos teólogos repercutidas na teoria do **Corpo Glorioso**, do renascido, por um lado e, por outro, no que respeita a fronteira entre o animal e o homem. Abordaremos para o presente caso somente o primeiro conceito, o qual nos dará pistas para a leitura do filme *Night of the Living Dead* do cineasta norte-americano George Romero.

Embora o tema do corpo glorioso esteja intimamente ligado à teologia, à escatologia, ao *fine ultimo* e à ressurreição, Agamben chama-nos a atenção de que o assunto, conquanto “congelado” desde a entrada na modernidade, releva uma enorme importância para se pensar o “estatuto ético e político da vida corpórea (o corpo dos ressurrectos é numérica e materialmente o mesmo que tinham durante a sua existência eterna)” e o mesmo se presta para pensar “as figuras e os usos possíveis do corpo humano enquanto tal” (AGAMBEN, 2010, p. 107).

Há que referir que o conceito de ressurreição, aqui, no seio da teologia cristã, é bastante diferente do que se expressa, por exemplo, no «mito de Er» apresentado por Platão na *República* e repensado pelos neo-platónicos. A esse respeito e de modo a dar a entender a diferença com a metempsicose pitagórica, Jean Derrida sugere o termo plotiniano de *metensomatose* (*métensomatose*), ou seja e à letra «troca de corpo» e não de alma. Todavia, esta «troca de corpo», ao contrário da metempsicose (e da ressurreição) e indo para lá da própria questão de uma simples

¹⁰Falamos, especificamente aqui, de **Nudez** (2010) e de **O Aberto** (2011).

passagem através dos corpos (do mais simples ao mais complexo), conjuga-se com uma ideia de “*comunidade radical do humano e dos outros seres vivos*” (DERRIDA, 2010, p. 62) assente no que Plotino nomeia de “própria vida” ou “vida mesma” (*autozôê*), que, como alma, se vê intimamente ligada e separada quer do corpo, quer do Um e do Bem. Não existe, neste entendimento da alma, qualquer atributo próprio ao humano (DERRIDA, 2010, p. 61/62),¹¹ podendo ela no seu ressurreto movimento ser tomada por um corpo qualquer a partir do próprio desejo do corpo em se animar (DERRIDA, 2010, p. 25/26).¹²

Voltemos, porém, ao filósofo italiano. Agamben afirma que o primeiro problema colocado ao teólogo que enfrenta o corpo glorioso – diremos mesmo a qualquer um que busque meditar sobre esta questão – é o da *identidade*. Haveria de acordo com esse discurso, o de Tomás de Aquino, uma idade ideal (cerca de trinta anos) e o corpo se manteria sem defeitos naturais, num “equilíbrio invariável entre o crescimento e a decadência” (AGAMBEN, 2010, p.108) e conservadas as suas diferenças particulares e distintas, mesmo as sexuais. Mas, todo esse discurso do equilíbrio e da indiferenciação se reporta à vida paradisíaca, do Éden reencontrado. Outro problema relativo à identidade se descobre em relação à materialidade vivida na Terra, porque o ressurreto redivive um corpo terráqueo, aquele que terá sido o seu. A questão não fica totalmente respondida pela pena aquinina (AGAMBEN,

¹¹Traduzimos. “A possibilidade de uma alma humana passar no corpo de um ser vivo não humano não se vem adicionar como um atributo suplementar a uma alma humana cuja ideia já tenha sido afirmada; a alma surge pelo contrário nessa possibilidade, a partir do que nela precede e excede a humanidade. Tal como a indeterminação que precede a escolha de uma vida, no mito, é também a possibilidade de tornar-se humana, é nela que a humanidade é como que antecipada e projectada; e é à vez a não-humanidade e a humanidade os ganhos da metensomatose”. (*La possibilité pour l'âme d'un humain de passer dans le corps d'un vivant non humain ne vient pas s'ajouter comme un attribut supplémentaire à une âme humaine dont l'idée aurait déjà été posée, l'âme se pose au contraire dans cette possibilité, à partir de ce qui en elle-même précède le choix d'une vie, dans le mythe, est aussi la possibilité de devenir humain, c'est en elle que l'humanité est comme anticipé et projetée; et c'est à la fois la non-humanité et l'humanité qui sont l'enjeu de la métensomatose.*)

¹²Traduzimos. “A alma é infalível pelo que, nela, se assemelha ao um. É nisso – no que é imóvel – que o corpo deseja tomar parte no processo de animação. A vida corporal sob todos os seus aspectos, dos mais elementares (a vida vegetativa) aos mais complicados (a percepção ou a memória), é a forma que toma um desejo implicado no desejo do um pelo qual a alma se ergue. Isso impede de afirmar que a alma está no corpo sem afirmar primeiro o contrário: é o corpo que está na alma e a alma não entra nele, mas antes ele nela” (*L'âme est infaillible par ce qui, en elle, ressemble à l'un. C'est à cela – à ce qui est immobile – que le corps désire prendre part dans le procès de l'animation. La vie corporelle sous tous ses aspects, des plus élémentaires (la vie végétative) aux plus compliqués (la perception ou la mémoire), est la forme que prend un désir impliqué dans le désir de l'un par lequel l'âme se pose elle-même. Ceci empêche d'affirmer que l'âme est dans le corps sans affirmer d'abord le contraire: c'est le corps qui est dans l'âme et l'âme n'entre pas en lui, mais surtout lui en elle.*)

2010, p.108-109); certo é que Agamben se apoiará em Orígenes cuja solução parece mais “elegante e menos confusa” (AGAMBEN, 2010, p. 109).

Segundo o filósofo alexandrino o que permanece é um outro corpo, uma imagem (*eidos*)¹³ ou figura desse corpo, uma duração imperturbavelmente idêntica alheia às mudanças e transformações materiais. Ora, não de todo imutável pois que no mundo por vir o corpo seria “melhor e mais glorioso” (ORÍGENES cit. in. AGAMBEN, 2006, 37). O que salta à vista, aqui, será um problema que diz respeito à *essência*, uma vez que havendo decadência, alteração da matéria, necessário é que alguma coisa perdure no devir.

Creemos que há, neste recurso a Orígenes e à imagem, uma incorrecção no uso que Agamben realiza. Embora a imagem se busque como o que perdura de um corpo, essa duração encontra-se sujeita às melhorias do Paraíso, não dura, portanto; e, assim sendo, como pode a imagem proporcionar a “semelhança do corpo consigo próprio”, de acordo com o filósofo italiano, se não afirmarmos que mesmo a materialidade em toda a sua decadência, ou o corpo material, não seja já gloriosa? E é ainda forçoso perguntar, que imagem é essa que é vista e por quem? Quem é que olha e determina a imagem a perdurar? Poderemos alguma vez reconhecer a nossa imagem, será o nosso *eidos* o conjunto das nossas qualidades envolvida por uma forma? Ou será antes um decalque, um somatório de todas as imagens que os outros projectam, colam ao nosso corpo? Ou todos verão, então, a mesma imagem? E quando um cego toca no corpo, no rosto, para vê-lo, toca no corpo, no rosto, na imagem? Creemos mesmo que a exposição agambeneana da imagem em *Profanações*, no capítulo **O ser especial** (AGAMBEN, 2006, p. 75/82), também ela em parte sustentada na teoria de Orígenes, choca em certos pontos com a do corpo glorioso, ao qual voltaremos já de seguida.

A imagem, estando no sujeito, é de natureza insubstancial e traz consigo duas características:

1. não possui uma realidade contínua mas decorre antes de uma geração contínua e a cada instante, é ser de geração, ser de criação e descrição instantânea (servindo-se Agamben, para ilustrar, da “imagem poética” dos

¹³ É de referir que Agamben se serve deste argumento para apontar como “[a] fotografia é, neste sentido, uma profecia do corpo glorioso”, 2006, p. 37.

anjos no Talmude que “cantam os louvores de Deus e, de repente, mergulham no nada”) (AGAMBEN, 2006, p. 77);

2. não é determinável como quantidade, a imagem não é “propriamente uma forma ou uma imagem mas, antes, a «espécie de uma imagem ou de uma forma» (*species imaginis et formae*)” (AGAMBEN, 2006, p. 78), ou seja, a imagem não é, nem pode ser, mensurável, mas somente dita como espécie de, ou modo de ser, “nunca é coisa, mas, sempre e apenas, uma «espécie de coisa»” (AGAMBEN, 2006, p. 78).

Já aqui nos deparamos com uma chocante diferença no que concerne a não permanência, ou a não durabilidade da imagem, uma vez que ela se cria a cada instante. A imagem não permanece, mas bem acompanha as transformações corpóreas, a imagem acompanha o corpo, a imagem decai com o corpo a cada instante. Na fantástica deambulação etimológica – que sempre, pessoalmente, nos surpreende e ensina, sendo para nós de um imenso prazer – da rede ligada a *species* deparamo-nos com uma tautologia, já que serve para traduzir o *eidos* grego. Assim a imagem – que nunca é uma imagem, mas sempre e apenas uma espécie de coisa – é uma imagem, uma imagem de uma imagem de coisa – não sairemos de um certo platonismo e dessa triangulação entre a Ideia, a Cópia e o Simulacro. Todavia, dessa repetição sobressai o sintagma *ser especial* que reaproxima a imagem ao corpo glorioso. O ser especial, como a imagem, é insubstancial, sem lugar próprio, mas dando-se no sujeito; e especial “é o ser cuja essência coincide com o seu dar-se a ver, com a sua espécie [a sua imagem]” (AGAMBEN, 2006, p. 78).

Por outras palavras, o ser especial, como o corpo glorioso, é aquele que coincide com a sua visibilidade, com a imagem que se revela a cada vez. Se a imagem está no sujeito como um “*habitus* ou um modo de estar, como a imagem está no espelho” (AGAMBEN, 2006, p. 78), o que o mesmo espelho revela é a não pertença da imagem, da *imago*, a nós, abrindo-se um intervalo reconhecido, pelos poetas medievais e reafirmado por Agamben, como *amor*.

Dever-se-ia adir, no entanto, um modo de ser, tendo em conta essa enorme característica contemporânea de cada sujeito produzir uma imagem idêntica à sua “essência”, à sua “subjectividade”, que dê a ver a sua única, singular, individual

pessoa, passível de ser reconhecida por todos, como se todo o processo de revelação da imagem se invertesse, não sendo já a sua *espécie* que se revela, que vai aflorando e habitando o seu corpo como um fantasma, a tal que seria glorificada no Paraíso, mas, pelo contrário, uma que se impõe de fora para «dentro», dada como a «verdadeira».

Ora, a imagem ou a espécie seguirá outro caminho nas mãos do filósofo italiano, na esteira ainda dos medievais. Espécie significa também intenção (*intentio*), uma tensão interna (*intus tensio*) que força a imagem a comunicar-se. Há assim na imagem uma força que a impele a comunicar-se, forçando igualmente cada ser à criação de imagens. Mas o que quer a imagem? Ou o que há na imagem, que entra em jogo colidindo entre si, de modo a ser uma tensão? Agamben explica:

Neste sentido, a espécie não é senão a tensão, o amor com que cada um se deseja a si mesmo, com que deseja perseverar no próprio ser, comunicar-se a si próprio. Na imagem, ser e desejar, existência e tentativa coincidem perfeitamente. Amar um outro ser significa: desejar a sua espécie, isto é, o desejo com que esse outro deseja perseverar no seu ser. O ser especial é, neste sentido, o *ser comum ou genérico* e isto é algo semelhante à imagem ou ao rosto da humanidade. (AGAMBEN, 2006, p. 79/80. Sublinhamos)

É importante reter aqui o sentido do especial como comum ou genérico, porque vai ao encontro da problemática da identidade, desestabilizando-a. O ser especial, como comum ou genérico, diz-se um *ser qualquer* (esse que habita nas páginas da *Comunidade que vem*,¹⁴ o qual é preciso questionar se não fornecerá esclarecimentos quanto ao devir-imperceptível deleuzo-guattariano) alheio às suas qualidades, sendo todas, mas com nenhuma se identificando, sem a elas aderir pessoalmente. A tensão interna aumenta embatendo na tensão que do exterior se faz. O especial não é pessoal mas pode e deve fixar-se numa substância para constituir uma identidade, forçosamente devém pessoa, *persona*, máscara, por pressões já não internas, mas bem externas:

O especial deve, pois, ser reduzido ao pessoal e este ao substancial. A transformação da espécie num princípio de identidade e classificação é o pecado original da nossa cultura, o seu dispositivo mais implacável. Personaliza-se qualquer coisa – o que se refere a uma identidade – na condição de sacrificar a sua especialidade. Especial é, de facto, um ser, –

¹⁴AGAMBEN, 1993.

um rosto, um gesto, um acontecimento – que, não se assemelhando a *algum*, se assemelha a *todos* os outros. (AGAMBEN, 2006: 81/82. Sublinhado do autor)

O ser especial é, ou será, pois, uma impessoalidade que de fora se personaliza, tal qual a promessa messiânica que se inscreve, pelo desejo dos outros, no recém-nascido. De acordo com Agamben, ele não é nem comum nem poderá ser objecto de propriedade e, todavia, fazendo-se pessoa, dá-se como e ao ciúme e à propriedade, transforma-se em espectáculo (*spectaculum*) – aqui, julgamos, sujeito à crítica debordiana. O ser especial, por outro lado, terá uma expressão ligeiramente diferente se o aproximarmos do corpo glorioso, em especial dando atenção às quatro características tratadas por Agamben.

Haverá, então, um caminho a ser feito por cada um, um trabalho, um «cuidar de si» até ser «ser especial», começando, cremos nós, por um trabalho do Corpo. Um trabalho, não no sentido de produção de imagem motivada pelas tensões exteriores, como cedendo às modas de «subjectivação», mas um outro centrado no Corpo enquanto Vida ou Imanência; e que se encontra num *entre-deois*. O que esse trabalho implica, através do recurso a um uso diverso do Corpo, é um esbatimento da profundidade, ou melhor, um desvanecimento das diferenças, levando-nos a esclarecer a afirmação de que todos os corpos são corpos gloriosos e não somente os redivivos.

Um corpo glorificado distingue-se pelo seguinte: “impassibilidade, agilidade, subtileza, claridade” (AGAMBEN, 2010, p. 110):

1. A primeira característica refere-se a um domínio do corpo, a um reconhecimento das tensões e a um modo de com elas lidar, não se deixando submeter a influências, às paixões, tornando-se capaz de gerir, governar-se (AGAMBEN, 2010, p. 110);¹⁵
2. A *subtileza*, por outro lado, é essa “espécie de rarefacção extrema” que torna o corpo “semelhante ao ar e ao vento, e portanto penetráveis por outros corpos. Ou tão impalpáveis que se tornarão indiscerníveis de um sopro ou de um espírito” (AGAMBEN, 2010, p. 111), identifica-se com a

¹⁵Significa antes que o corpo não estará sujeito a essas paixões desordenadas que, pelo contrário, o despojariam da sua perfeição. O corpo glorioso estará, com efeito, submetido em todas as suas partes ao domínio da alma racional, por sua vez perfeitamente submetida à vontade divina”.

fluidez, essa capacidade de adaptação às forças, aos ritmos, aos meios, aos objectos, aos corpos em jogo;

3. Conceito de fluidez conjuga-se igualmente com o de *agilidade* dos corpos gloriosos. O Corpo na sua plena potência, aberto a todas as potências de que um Corpo é capaz. O próprio Agamben não se escusa de exemplificar com o bailarino (AGAMBEN, 2010, p. 112).¹⁶ A *agilidade* como plena potência do Corpo será um dos limites do corpo;
4. E, por fim, a *claridade* (*claritas*) que, segundo Agamben, entende-se de dois modos: uma “densidade”, uma refulgência aurífica, uma opacidade desconcertante que atrai o olhar; e uma “transparência” cristalina, um desvanecimento como se o olhar atravessasse o corpo, já não o pudesse reconhecer, vendo-o sem o ver.

O que estas características pretendem sublinhar, na verdade, é uma perdurabilidade de um corpo semelhante ao terreno, conquanto potenciado. Mas sendo semelhante, mesmo nas suas funções vitais e fisiológicas, como afinal se processam?

Os redivivos comem e bebem, respiram, suam, mictam, defecam, mantêm os seus órgãos, coração, estômago, pulmões, intestinos, sexo? E se já não haverá reprodução, nem necessidade de se alimentar, porque os teólogos sustêm a sua permanência? Se, por um lado, os órgãos permanecem no corpo renascido por mera importação orgânica da imagem terrena, por assim dizer, já os cabelos e as unhas concernem estritamente à ideia da imagem gloriosa, a qual, como já vimos, se congela aos trinta anos, pelo que tudo perdurará pela eternidade inalterado. Os humores mais escatológicos, o suor, a urina, as fezes, mesmo o leite materno e o esperma, tudo isso se encontra ausente no renascimento e estranhos à perfeição do corpo. Já os humores descritos por Galeno, o sangue, a bÍlis negra e amarela, uma vez que já na terra se reportavam à perfeição possível, terão no redivivo o seu lugar.

Ora, o que Agamben realça, através de Tomás de Aquino, é a diferença que se instala na própria função dos órgãos, a sua pura inoperância, que se tornará uma função de ostensiva suspensão. Toda a operação dos órgãos paira na pura

¹⁶“Como bailarinos, que se deslocam no espaço sem propósito nem necessidade, os bem-aventurados movem-se nos céus somente a fim de exibirem a sua agilidade”.

ociosidade, na sua completa mostraçã e somente nela, mostraçã da sua potênci. Portanto, corpo glorioso “é um corpo ostensivo, cujas funções não são executadas, mas mostradas; a glória é, neste sentido, solidária da ociosidade” (AGAMBEN, 2010, p. 115). Esta ostensã e ociosidade propõem um diferente uso do corpo. Parece quase uma generalidade considerar-se qualquer trabalho sobre o corpo isolado de um fim e de um quadro cultural, seja ele religioso, desportista ou artístic, uma ociosidade, um prazer evitável, um valor improdutivo, puro dispêndio de energia. Porém, a glorificaçã do corpo promove um novo uso possível deste, um gesto de suspensã e aliança:

Um novo uso do corpo só é por isso possível se se arrancar a função ociosa à sua separaçã, e só se se lograr fazer coincidir num único lugar e num único gesto o exercício e a ociosidade, o corpo econômic e o corpo glorioso, a função e a sua suspensã. A função fisiológica, a ociosidade e o novo uso insistem no campo de tensã único do corpo e não se deixam separar dele. Porque a ociosidade não é inerte, mas, no acto, faz aparecer a mesma potênci que nele se manifestou. Na ociosidade, não é a potênci que é desactivada, mas somente os propósitos e as modalidades nos quais o seu exercício fora inscrito e separado. E é esta potênci que se torna o órgão de um novo uso possível – o órgão de um corpo cuja organicidade se tornou ociosa e foi suspensa (AGAMBEN, 2010, p.118/119)

O NEGRO DA LUZ: CONSIDERAÇÕES SOBRE O ZOMBIE.

Estes corpos tornam-se enigmáticos e inquietantes. Se se perpetuam as funções da vida vegetativa, se se alimentam, é somente por uma “espécie de acto gratuito ou de snobismo sublime” (AGAMBEN, 2010, p.119). Será possível, agora, aproximarmos este corpo glorioso, que nada mais será que “uma restauraçã do corpo edênico, arquétipo da natureza humana não corrompida” (AGAMBEN, 2011, p. 32), ao corpo do morto-vivo, do zombie? Será possível arriscar a afirmaçã de que o zombie, embora não sendo glorioso, revela bem a corrompida e, porventura, verdadeira imagem do homem?

Recomeçemos, portanto e uma vez mais, por demonstrar resumidamente como Romero destrói a micro-estrutura do horror com a recuperaçã do zombie. A personagem não é nova, outros filmes houve em que o monstro zombie já deambulava. Mas, se anteriormente era tido por um escravo às ordens de uma outra personagem – essa sim simbolizando o mal, ou o Outro –, Romero lança-o para o

ecrã como um Prometeu desagrilhado, vingativo, desafeto de desejo e movido por uma única pulsão, tragar a vida, abismá-la na sua morte-viva.

Na verdade, nem monstros são, não pertencem a qualquer uma das classes, a teratológica ou fabulosa. Porém, tomando-os como tal, encontram-se no mais baixo grau, a classe baixa, pobre, longe da nobreza e do romantismo (no sentido mais popular e lacrimal do termo) dos vampiros, dos lobisomens, dos criados experimentalmente, como o de Frankenstein, por exemplo, conquanto partilhem alguns traços, tal como o contágio vampiresco, embora isento de paixão ou erotismo do beijo canino. São seres brutos, mancos de inteligência, de movimento, agilidade, libertos de qualquer poder sobrenatural ou traço de humanidade, à exceção da sua imagem, ou melhor, exactamente por serem demasiado humanos são mais aterradores que qualquer outro.

A sua morte, também ela, exclui-se de qualquer magia, truque, gesto sobrenatural. Bem pelo contrário, é violenta, guiada talvez pelo nojo, pelo ódio, a desrazão. O par que daqui decorre, a morte por eles cometida – o canibalismo – e a morte a eles infligida, tem certa implicação moral, de acordo com a leitura de Paffenroth. Por um lado, diz-nos o intérprete, “haverá” para o canibalismo do zombie “um pormenor simbólico sobre a natureza humana” de certa ambiguidade:

[...] ou os humanos somente são irónica e auto-destrutivamente violentos uns para os outros e de todo em relação a outros animais, praticamente em contraposição às outras espécies 'naturais', cuja violência assassina é geralmente reprimida quanto aos membros da sua própria espécie, enquanto a violência humana deflagra virulentamente em torno de outros humanos; ou os humanos são tão violentos que a sua violência se derrama indiscriminadamente sobre todas as espécies, mesmo se a sua louca preferência seja devorar outros humanos (PAFFENROTH, 2006, p.6)¹⁷

Enquanto, por outro lado, o modo pelo qual o zombie tem de ser morto potencia o comum gesto da «natureza» humana – matar o seu estranho/estrangeiro

¹⁷Traduzimos: “[...] there may be a symbolic point about human nature [...]: either humans are ironically and self-destructively only violent to one another and not towards other animals, in contradistinction to practically every other 'natural' species, whose murderous violence is usually curbed around members of their own kind, while human violence flares up most virulently around other humans; or humans are so violent that their violence indiscriminately spills over onto all species, even if their mad preference is to devour other humans”. Nesta ambiguidade o autor explora, também, um dos motivos do zombie nunca atacar outros animais ou membros da sua legião, ao contrário, obviamente, do homem, elucidando, pois, que o canibalismo funciona bem como símbolo da própria crueldade humana contra si própria, mais do que a estrita forma do zombie matar.

próximo –, pela própria razão da sua semelhança, da sua mesmidade, por assim dizer, pelo que a luta pela sobrevivência da vida humana passa, obrigatoriamente, pelo cancelamento da razão e da humanidade do homem, ou seja e ainda seguindo Paffenroth, “a perturbante implicação de que mesmo que sejamos conscientes e os zombies não o são, a nossa consciência pouco faz para nos tornar 'melhores', mesmo se nos torne epistemicamente diferentes ou mais complexos” (PAFFENROTH, 2006, p. 11).¹⁸

No seu geral, o zombie, proposto por Romero, é um exagero do ser humano, um retorno de uma forma-homem no seu estado mais selvagem e primitiva, desumanizada, desarrazoada, incontrolável, violenta, capaz, mesmo antes do contágio e à distância, de revelar, o mais das vezes, o pior do ser humano. Será, assim bem, uma imagem perversa do homem. E para terminar a infecção romeriana, há que referir que o zombie não é o Outro como tal, o Outro perturbador da ordem que o monstro recorrentemente tomava o lugar no terror. É certo que ainda aqui o zombie viola a «ordem natural das coisas», particularmente no aspecto de negar ao vivo qualquer trabalho de luto – se um dos seus familiares é mordido ou morto por um morto-vivo, por questão de sobrevivência; ou por ser um morto andando no espaço dos vivos, ou mesmo por não poder, ao contrário de todos os outros organismo vivos, se reproduzir. Porém, parece Romero afirmar segundo a ideia original da sua alegoria, o Outro, afinal, não vem de fora, encontra-se presente mesmo antes do nascimento de qualquer morto-vivo, o Outro perturbador é a normalidade instalada, o sistema, o *Establishment*, toda a estrutura sob a qual assenta a sociedade humana, o *american way of life*.

Perguntemo-nos, como Slavoj Žižek, porque voltam os mortos? Eles retornam não para desordenar o natural. Pelo contrário, voltam porque já um dos processos de ordenação do natural foi perturbado. O seu regresso, afirma o filósofo apoiando-se em Lacan, “é um signo de uma perturbação no ritual simbólico [o enterro, o luto], no processo de simbolização; os mortos voltam como cobradores de uma qualquer dívida simbólica por pagar. [...] materializa uma certa dívida simbólica que persiste

¹⁸Traduzimos: “[...] the disturbing implication that even if we are conscious and the zombies are not, our consciousness does little to make us 'better', even if it makes us epistemically different or more complex”.

para lá da expiração física” (ŽIŽEK, 1992, p.23).¹⁹ Razão pela qual o zombie pode tomar lugar na questão política criticada por Romero: o morto-vivo não é, de todo, a maioria silenciosa que apoiou Nixon – essa é ainda a velha sociedade – mas a personificação de uma massa revolucionária radical que vem cobrar a promessa não cumprida de liberdade, os corpos de uma revolução macabra (explorada ainda mais em *Land of the Dead*), cujo propósito parece ser nada mais que o fim do rosto humano como até então se conheceu – se os mortos-vivos, tal como têm sido apresentados por Romero e outros realizadores, alguma vez conseguissem cumprir a sua promessa revolucionária, teríamos um estranho mundo de deambulantes corpos mergulhados, ou suspensos, num eterno ócio.

O CORPO INGLORIOSO

Não nos enganemos, os zombies deverão ser incluídos no pensamento em torno dos renascidos e é de acordo com o que acima foi exposto que deveremos questionar a pertinência da sua figura. Vimos anteriormente, com Agamben, o que se cumpre pensar e dizer sobre os redivivos: não é uma «essência» que retorna ao seio de Deus, antes um corpo elevado à sua máxima potência pela própria razão de uma radical aderência à sua *imagem*, à sua *species*, devindo assim um *ser especial*, um corpo glorioso. Este corpo, que é a sua imagem, compõe-se pelas características da impassibilidade, da agilidade, da subtileza e da claridade, bem como uma inoperância das funções e dos órgãos, uma suspensão ostensiva e ociosa das finalidades que revela, pois, a glória do redivivo. Temos nele, então, nas palavras do filósofo italiano, um arquétipo da natureza humana, um retorno do corpo adâmico não corrompido ao Éden.

Ora, os zombies romerianos estranhamente partilham alguns destes elementos, conquanto se coloquem, talvez, no outro extremo do espectro, ou se apresentem como a espelhada imagem pervertida do corpo glorioso. Chamemos-lhe, assim, então de *corpo inglorioso*, já que se o primeiro se diz incorrupto, se alia a toda uma tradição teo-filosófica da espiritualidade e do Bem Supremo, na qual a

¹⁹Traduzimos: “[...] is a sign of a disturbance in the symbolic rite, in the process of symbolization; the dead return as collectors of some unpaid symbolic debt. [...] materializes a certain symbolic debt persisting beyond physical expiration”.

imagem forçosamente refere a «essência», o segundo projecta-se num discurso político-filosófico materialista, totalmente abandonado por Deus, estando só no mundo desesperançado dos homens, na qual a imagem se prende à decadência do corpo material – quase como se confrontássemos, directamente e de modo tangível, a *Leib* e o *Körper*, o corpo vivo e o corpo morto, da fenomenologia.

O corpo inglorioso é, certamente, impassível, despojado de paixões, auto-regulado, auto-governado, conquanto não se guie por uma qualquer alma racional, pois está desprovido desta, cumpre somente as funções da alma vegetativa. Não é, porém, nem subtil, nem ágil. Como referimos, é bastante lento, trôpego, desajeitado. Se em tudo a subtilidade e a agilidade indicavam a plena potência do corpo como máximo limite, já os zombies na sua decadência representam o limite mínimo prévio à total imobilidade, a rigidez, a inflexibilidade própria de um corpo, ou de uma máquina se se quiser, há muito tempo inactiva, inoperada, disfuncional.

Contudo, parecem igualmente partilhar a *claritas*, ou talvez melhor uma *obscuritas*; são simultaneamente densos e transparentes, desconcertam o olhar com a sua fulgência nefanda, como, outrossim, foscam o reconhecimento, porque o corpo humano que se vê já não se pode dizer e reconhecer como tal. E bem como os corpos gloriosos prosseguem com os seus festins, na mais radical gula e ociosidade, embora reconduzidos, no entender de Paffenroth, à personificação dos pecados capitais.²⁰ O seu corpo encontra-se, pois então, desglorificado, desgraçado, despotenciado, de acordo com a directriz teológica: um *corpo inglorioso*. É-o pela simples razão de que aderiu totalmente à sua *imagem* na sua forma mais torpe e decadente, a mais baixa potência, tal como eles são entendidos por George Romero enquanto a classe mais pobre dos monstros.

A sua inglória está patente na fixação e aderência à sua *imagem*. Enquanto o corpo glorioso congela a beleza e perfeição dos trinta anos crísticos, a par das

²⁰PAFFENROTH (2006, p. 23), “*Zombies are the nadir of gluttony, eating whenever they can and as much as they can, [...] They are overcome with uncontrollable rage [...] zombies are just likely to lapse into complete sloth [...]. More than any other movie monster or mythological creature, zombies vividly show the state of damnation, of human life without the divine gift of reason, and without any hope of change or improvement*”. Traduzimos e sublinhamos: “Os zombies são o nadir da *gula*, comendo quando podem e tanto quanto podem, [...]. Eles são tomados por uma *raiva* incontrolável [...] podem facilmente cair na mais completa *preguiça* [...]. Mais do que em qualquer outro filme de monstros ou de criaturas mitológicas, os zombies apresentam vividamente o estado de *danação*, de uma vida humana sem o dom divino da razão, sem qualquer esperança de mudança ou *melhoramento*”.

capacidades corpóreas, reconduzidos à inoperância e ao limite da potência, o zombie permanece preso à perene *imagem* de decadência, de podridão, do estado de decomposição do instante do seu renascimento, do seu retorno, ou da sua morte. Mas eis que, de acordo com o que acima foi exposto, ao que respeita a sua simbolização – símbolo da corrupção da natureza humana, dos gestos baixos, dos pecados, da maldade inerente ao homem, etc. – e à crítica romeriana da sociedade norte-americana, o sentido da sua *imagem* associa-se ao sentido apresentado pelo corpo glorioso.

O zombie será, assim, tal como o redivivo glorioso, um arquétipo. O arquétipo da natureza humana no seu estado mais primitivo e selvagem, um corpo nada afeito à *téchné*, no seu sentido mais lato, uma existência nada cartesiana e rousseauísta, desprovidos de linguagem, de memória (embora nas sequelas Romero desenvolve cada vez mais uma possível evolução do zombie, conquistando a técnica, um pensamento rudimentar e a linguagem). E é este ponto preciso que nos parece de maior importância, pois o que, na verdade, diferencia o redivivo glorioso do inglorioso afirma-se, justamente, no entre-dois que separa duas posições filosóficas quanto ao homem.

De um lado, o teo-filosófico, espiritualista, encontramos a expressão de uma esperança no homem fundada no conceito de «essência», que nos diz não só que há uma essência unida ao divino – repetindo, por exemplo, a idade de Cristo na terra – que conglomerada as boas qualidades do corpo e da alma, como aguarda, pelo seu retorno, a afirmação de um bem inerente ao homem. Porém, esta salvação é uma falsa esperança pois só renasce o bem-aventurado, aquele que passa inocentemente no tribunal, enquanto que no caso do zombie, no retorno inglorioso, não há qualquer selecção, o reino é de todos e para todos.

Do outro lado, materialista, político-filosófico, caímos num olhar pessimista do homem, sem possibilidade de salvação. Todos são corruptos ou corruptíveis e se essência há é a que se vê no retrato de Dorian Gray, toda ela marcada pelas repetidas quedas de Adão, mas aderidas ao corpo renascido.

Assim, pode-se adiantar uma hipótese, a qual afere que, colocando lado a lado o corpo glorioso e o corpo inglorioso, sabendo o que os aproxima e o que os separa, Romero solicita uma reavaliação da humanidade oferecendo à vista e ao pensamento o símbolo, ou metáfora, da «essência» do homem se ele permanecer

no seu trilho de (auto-)destruição. Ou seja, se ele não se transformar eticamente, se o seu *ethos*, o seu modo de existência, não for revisto de modo radical, não haverá salvação possível, nunca o homem cumprirá a promessa, inscrita no seu corpo, de elevação a corpo glorioso, mas retornará, uma e outra vez, em permanente queda até ao mais baixo grau do seu corpo, deambulando numa terra devastada, ociosamente, com o seu corpo inglorioso.

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. **A comunidade que vem**. Lisboa. Editorial Presença. col. Hipóteses Actuais, 1993.

_____. **Profanações**. Lisboa. Edições Cotovia. col. Ensaaios, 2006.

_____. **Nudez**. Lisboa. Relógio d'Água Editores. col. Filosofia, 2010.

_____. **O Aberto**, Lisboa. Edições 70. col. Biblioteca de filosofia contemporânea, 2011.

DERRIDA, Jean. **La Naissance du corps**. Paris. Galilée. col. La philosophie en effet, 2010.

HERVEY, Ben. **Night of the Living Dead**. New York. Palgrave Macmillan, 2008.

PAFFENROTH, Kim. **Gospel of the Living Dead. George Romero's Visions of Hell on Earth**. Texas. Baylor University Press, 2006.

WILLIAMS, Tony. **George A. Romero, interviews**. Jackson. University Press of Mississippi, (Tony Williams ed.), 2011.

ŽIŽEK, Slavoj. **Looking Awry. An introduction to Jacques Lacan through Popular Culture**. Massachusetts. Massachusetts Institute of Technology. October Books (ed. Joan Copjec, Rosalind Krauss and Annette Michelson), 1992.

Artigo recebido em: 09/03/2016

Artigo aprovado em: 17/10/2016