

SOMBRAS ELÉTRICAS

por André Renato

EDIÇÃO 18

12 DE MAIO DE 2023

OS ZUMBIS REVOLUCIONÁRIOS DE GEORGE A. ROMERO

O cineasta estadunidense George A. Romero (1940-2017) é amplamente considerado o criador do gênero de filmes de “zumbis” e um dos seus maiores mestres - se não for o maior. Não que não existissem mortos-vivos antes, mas Romero deu a eles uma identidade tão única e que foi tão vastamente imitada, que esta acabou se configurando em todo um novo gênero.

Que identidade é essa? Todo mundo conhece bem: cadáveres decrepitos ambulantes, de movimentos lentos e espasmódicos, sem o menor sinal de consciência, de “ego”, e sobretudo, dotados de uma fome insaciável da carne humana dos vivos.

Esses zumbis muito parti-

culares deram as caras, pela primeira vez, no revolucionário *A Noite dos Mortos Vivos* (“Night of The Living Dead”), que foi lançado no ano de 1968. Romero dedicaria ainda 5 outros longas-metragens aos seus zumbis, 3 dos quais são sequências diretas do primeiro filme, compondo uma tetralogia que constrói e desenvolve ao paroxismo não só a visão muito peculiar que George Romero tinha dos mortos-vivos, mas a visão aguerridamente não-conformista que ele tinha da sociedade dos EUA.

Ao longo das décadas, muitos diretores e roteiristas mexeram, remexeram, desconstruíram e reinventa-

ram os zumbis romerianos em sua fisiologia e comportamentos básicos. Mas, acima de tudo, nenhum deles manteve os fortes conteúdos de crítica social anti-capitalista e de exortação à insurreição popular com os quais Romero sempre alimentou seus filmes, e sempre de modo alegórico e irônico.

Os responsáveis pela série de TV *The Walking Dead* (2010-2022) foram ainda mais longe: preservando as mesmas características fisiológico-comportamentais básicas dos zumbis de Romero, transformaram estes em uma alegoria que proletiza a visão de mundo da direita estadunidense mais racista, mais xenófoba, mais demófoba, armamentista, be-

licosa, conservadora, reacionária.

Mas isto só engrandece ainda mais, por oposição, a obra de George A. Romero, que não tem pudor algum em cutucar as feridas abertas mais incômodas da “América”, em colocar na frente do espectador estadunidense um espelho decrepito que reflete sarcasticamente a própria decrepitude moral do cidadão médio *w.a.s.p.* (“white, american, anglo-saxon, protestant”).

Romero partiu cedo demais deste mundo e deixou incompleto o roteiro daquele que seria o encerramento da sua saga zumbi. Há rumores de que a viúva dele está recrutando roteiristas para levar adiante o projeto.



A Noite dos Mortos-Vivos

(“Night of The Living Dead”, EUA, 1968)

O grande poeta e crítico literário estadunidense Ezra Pound, em seu *ABC da Literatura*, fala de dois tipos de escritores: os inventores, que simplesmente criam novos paradigmas, e os mestres, que dão perfeita continuidade a uma tradição já existente. George Romero, com os seus filmes de zumbis, está na intersecção das duas espécies de artistas. Por um lado, Romero traz a si (e lança até nós) todo o universo das fitas de horror, de monstros sanguinolentos – no caso, os mortos-vivos canibais, os zumbis, que remetem a muitas e variadas mitologias, embora a mais próxima da literatura e do cinema ocidentais seja a mitologia *voodoo*, que primeiro aparece no romance satírico *O Zumbi do grande Peru* (1697), do francês Pierre-Corneille; no cinema, o mais antigo “filme de zumbi” é *White Zombie* (1932), dirigido por Victor Halperin e estrelado por Bela Lugosi.

A mais remota referência mítica aos mortos comedores de carne humana dos vivos talvez se encontre na epopéia de *Gilgamesh* (lendário rei sumério que teria vivido entre 2750 e 2500 a.C.), considerada o mais antigo texto literário da humanidade (sua forma original é a de tábuas de argila com escrita cuneiforme; algumas dessas tábuas datam do século XX a.C.). No texto, a deusa Ishtar esbraveja as seguintes palavras proféticas:

“Eu derrubarei os portões do mundo subterrâneo,

Eu arrancarei os batentes das portas e deixarei as portas caídas no chão,

E deixarei os mortos subirem e comerem os vivos!

E os mortos superarão em número os vivos!”

Por outro lado, George Romero dá uma roupagem formal e temática completamente novas ao arquétipo (pois, sem dúvida nenhuma, os mortos-vivos têm grande potencial arquetípico) do zumbi: em primeiro lugar, o roteirista e diretor deixa de lado os elementos “voodoo”; inspirado pela ficção científica comum dos anos 50, Romero trata a questão da “epidemia de zumbis” como se fosse uma invasão

alienígena – a qual, naturalmente, mobilizará toda a sociedade (particularmente os militares) em um estado de emergência, de catástrofe que beira as raias do apocalíptico. Esta é a primeira grande invenção de George Romero: unir o apocalipse e o pós-apocalipse míticos das histórias de ficção científica como *A Guerra dos Mundos* de H. G. Wells, ao horror do sobrenatural, que, ainda assim, não é tão sobrenatural; Romero mantém-se na chave científico-espacial, ao especular, em *A Noite dos Mortos-Vivos*, que a tragédia tenha sido causada pela forte e peculiar radiação que um satélite teria trazido de Vênus.

O embasamento científico de fenômenos sobrenaturais é necessidade psíquica da cultura de nossos tempos, de acordo com Carl Gustav Jung. Mas os monstros de Romero não são extraterrestres, eles não vêm de fora, eles vêm de dentro: somos nós mesmos.

De qualquer maneira, o interessante aqui (estamos falando de *A Noite dos Mortos Vivos*, de 1968, o primeiro filme da série; mas muitas das conclusões podem se aplicar também às outras partes: *Despertar dos Mortos* – 1978 –, *Dia dos Mortos* – 1985 –, e *Terra dos Mortos* – 2005) é perceber que Romero, como nos grandes romances, trabalha nas duas frentes da experiência humana: a individual e a coletiva. No microcosmo individual, os filmes são como muitas fitas de horror: num foco narrativo bem próximo, bem subjetivo, temos uma pessoa, ou grupo pequeno de pessoas, perseguida pelo “outro” monstruoso, fantasmagórico, desconhecido. Já no macrocosmo coletivo, vemos toda a seriedade da situação do “dia do juízo”: a sociedade se esfacelando e agonizando devagar, sem que qualquer autoridade ou instituição consiga dar explicações ou soluções, ao ponto em que não há mais leis – apenas a da “selva”: é cada um por si e contra todos os outros; a barbárie e a selvageria histórica se instauram com todo o poder de uma libido que antes era reprimida; os vivos, os sobreviventes – que em princípio eram vítimas – tornam-se um perigo tão grande

ou maior uns para os outros do que os mortos-vivos. Eis o verdadeiro embate: de um lado os mortos-vivos, de outro os “vivos-mortos” (disputa que ficará mais evidente, com toques de ironia e sátira, em *Despertar dos Mortos*).

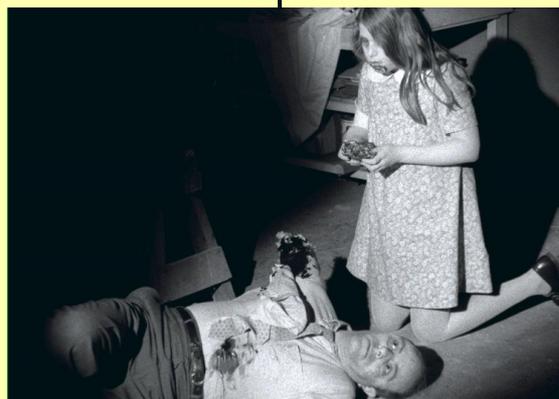
E aqui chegamos à segunda e mais importante invenção do mestre Romero: a epidemia de seus zumbis perfaz uma parábola política e social. Adaptando-a nos quatro filmes a contextos específicos (anos 60, 70, 80 e século XXI pós-11 de setembro), a mensagem continua rendendo. Muito já se falou sobre a carga alegórica dos morto-vivos de Romero, do que (e de quem) eles representam. Numa perspectiva psicológica, eles se constituem daqueles tão essenciais mas perigosos conteúdos do inconsciente que não estão integrados à consciência. Reprimidos ou abandonados como estão, esses “mortos” sempre voltam para nos “chamar a atenção”; ressentidos, nervosos e famintos (de atenção), eles vêm para nos devorar... A maneira como os zumbis agarram e devoram os corpos dos vivos tem certa conotação sexual, aqueles zumbis promovem autênticas orgias de luxúria e gula.

Logo no começo de *A Noite dos Mortos Vivos*, temos dois irmãos que vão visitar o túmulo do pai; só que eles fazem isso mais por imposição da mãe – o irmão, Johnny, demonstra clara e enfaticamente grande desprezo pelos mortos e pelas questões religiosas e sobrenaturais. Curiosamente, ele será a primeira vítima de um zumbi. George Romero explicou muito bem este começo: “The film opens with a situation that has already disintegrated to a point of

little hope, and it moves progressively toward absolute despair and ultimate tragedy.” (“O filme abre com uma situação que já se desintegrou ao ponto da pequena esperança, e caminha progressivamente para o absoluto desespero e definitiva tragédia”) A “desintegração” é tanto psíquica quanto social.

Na dimensão social, os mortos-vivos são todos os excluídos da malha capitalista. O famoso crítico Robin Wood diz que o canibalismo de *A Noite dos Mortos Vivos* “represents the ultimate in possessiveness, hence the logical end of human relations under capitalism” (“representa o mais definitivo em possessão, que é a finalidade lógica das relações humanas dentro do capitalismo”). O próprio Romero deixou bem claro quem são seus zumbis: os imigrantes do terceiro mundo, os iraquianos (e os terroristas, assim como os islâmicos como um todo), os homossexuais, as feministas, os negros, ativistas dos direitos civis, ativistas ecológicos, enfim, o Outro renegado pela burguesia norte-americana. Veja o filme com atenção e surpreenda-se muito com o conteúdo subversivo.

Ainda mais em 1968, com tudo acontecendo: Vietnã (a crítica apontou, na fotografia em preto e branco, influências dos tele-jornais de guerra, assim como na violência sanguinolenta de tripas e pedaços de corpos e nas operações de “search and destroy”); “maio de 68” em Paris, o assassinato de Martin Luther King (a discussão racial no filme de Romero é corajosa e vem no calor da luta pelos direitos civis).



Despertar dos Mortos

(“Dawn of The Dead”, EUA, 1978)

Se *A Noite dos Mortos Vivos* é um filme militante, *Despertar dos Mortos* (1978) é um filme de guerrilha. Muito mais carregado de conteúdo sócio-político manifesto numa forma satírica bem corrosiva. O “despertar” leva às últimas consequências o caráter apocalíptico que é a marca registrada genial das histórias de zumbis de George Romero. O filme abre com as derradeiras – e totalmente caóticas – transmissões televisivas. É uma situação que todos nós conhecemos: aqueles supostos “especialistas” debatendo o problema sem que se chegue a qualquer consenso, particularmente no que concerne às soluções.

É importante lembrar que, no primeiro filme, as redes comerciais de TV e de rádio insistiam que a população permanecesse na audiência para receber novas informações e orientações. No começo deste, os profissionais encarregados das transmissões discutem nervosamente se continuam ou não a manter na tela os endereços de abrigos comunitários, pois já se sabe que neles a situação já foi pro saco mesmo. Em “Night of the Living Dead”, a TV orientava os cidadãos a não saírem de casa em hipótese alguma; em “Dawn of the Dead”, a mensagem é de que ninguém deve ficar em casa. O caos é definitivo.

Em paralelo, testemunhamos uma invasão da polícia a um prédio habitado por pessoas do “andar de baixo”: negros, hispânicos e pobres em geral. Tal invasão não ocorre sem uma resistência armada dos habitantes. Assim, a primeira batalha no filme não é entre os mortos e os vivos. As pessoas não querem deixar os seus lares, algumas ainda abraçam parentes transformados em zumbis (uma atitude, obviamente, letal). Um dos policiais se encontra num estado totalmente histérico, atirando e matando quem quer que veja pela frente, zumbi ou não. Outros executam sumariamente – mas com grande pesar – mortos-vivos que estavam sendo mantidos presos no porão por seus entes queridos. Ligado a essa cena, há um padre que diz uma frase bíblica que dá a

dimensão da coisa toda: “When there’s no more room in Hell, the dead will walk the Earth” (“Quando não houver mais lugar no inferno, os mortos caminharão sobre a Terra”). Toda a seqüência é estonteante, é um horror que está longe de ser aquele terror gostoso e catártico das fitas de fantasia; o horror aqui é bem real, a situação está muito mais próxima da realidade de todos os dias dos telejornais.

E veja que é apenas o começo de um longo filme (142 minutos). Então, uma jornalista, seu namorado piloto e dois policiais embarcam em um helicóptero, procurando algum lugar melhor para “viver”. Com dificuldades para reabastecer a aeronave, o grupo desce sobre um shopping center e descobre que o local pode proporcionar uma subsistência segura e até confortável por um bom tempo. Instalam-se ali. Porém, eles precisam eliminar os zumbis do local e bloquear as entradas para impedir que outros venham.

Temos aqui (e também mais para a frente, quando os mortos retomarem o shopping) os melhores exemplos da arte cinematográfica de Romero: diversos planos sucessivos mostrando os mortos-vivos caminhando pelos corredores, subindo e descendo desengonçadamente as escadas rolantes, esbarrando nas prateleiras das lojas, agarrando de qualquer jeito alguns produtos, amontoando-se desesperadamente e batendo as mãos contra as

portas transparentes de outras lojas (fechadas), tudo isso ao som ambiente com aquelas melodias “de shopping”. Alguns planos dos zumbis se intercalam com planos mostrando os manequins das lojas. Isso é profundamente sarcástico. É uma sátira nervosa à sociedade de consumo capitalista.

Esses planos recebem muito destaque no filme, até no final. Isto é: George Romero quis deixar bem evidente sua mensagem. Cenas equivalentes ocorrem em *Terra dos Mortos* (quando estes invadem o condomínio fechado que é o último refúgio dos vivos). Engraçado também é ver os quatro sobreviventes que ocupam o shopping center realizando

como que sonhos de criança: saqueando à vontade as lojas e os bancos e vivendo naquele ambiente totalmente fechado e isolado como se estivessem no paraíso, parece que esquecidos de toda a catástrofe no mundo exterior. E ainda especulam os motivos de os zumbis quererem ficar dentro do shopping: parece que os mortos-vivos gostam de fazer algo, ou ficarem próximos de algo que na vida anterior deles era importante, algo de que eles gostavam e que definia suas existências.

Se o mote de “Night” é o racismo, o mote de “Dawn” é o consumismo. Outra cena rica em ironia é a que mostra os “rednecks” (caipiras) do interior dos EUA caçando zumbis como se fosse um

esporte de fim-de-semana; todo mundo junto festejando, comendo churrasco, tomando cerveja e brincando de tiro-alvo com algum morto-vivo que eventualmente aparecesse no horizonte.

A produção de *Dawn of the Dead* é de Dario Argento, mestre italiano do suspense e do horror, que também assina a trilha sonora e a montagem para o lançamento nos cinemas italianos, que difere um tanto da original. Originalmente, o final planejado pelo diretor era mais pessimista (assim ligando-se ao primeiro): os dois únicos sobreviventes deveriam se suicidar, ao invés de escaparem no helicóptero. Curiosa essa mudança de rumo pensada por Argento. De qualquer maneira, o próprio George Romero declarou que o seu filme preferido é o terceiro da série: *Dia dos Mortos* (1985).



Dia dos Mortos

(“Day of The Dead”, EUA, 1985)

A arte do cinema de George Romero aparece nos pequenos detalhes: são rápidos momentos em que a câmera vai mostrando coisas aqui e ali, sem fixar muito nelas, apenas o suficiente para percebermos que há um homem atrás da máquina filmadora que quer que nós vejamos algo. E essa visão provoca uma reflexão. Esses planos curtos, muitas vezes em close-up, estão presentes em todos os filmes da série dos mortos-vivos.

Logo no início de *Dia dos Mortos* (1985), somos bombardeados com vários planos mostrando a cidade-fantasma totalmente deserta (imaginamos que já se tenham passado no mínimo alguns meses desde o início do apocalipse zumbi). Vemos um monte de dinheiro espalhado sendo carregado pelo vento (!), enquanto que, na porta de um banco, um crocodilo monta guarda; também jogado na rua, a primeira página de um jornal, cuja manchete é: “THE DEAD WALK!”. Já não há mais qualquer sinal da civilização que, no filme anterior (*Despertar dos Mortos* – 1978), agonizava. É o pós-apocalipse. Talvez possamos dividir os quatro primeiros filmes da série, que seguem uma ordem cronológica, de acordo com o seguinte esquema:

Noite dos Mortos Vivos: os primeiros ventos que anunciam a tempestade.

Despertar dos Mortos: o auge da tormenta, que tudo toma e tudo devasta.

Dia dos Mortos: a calma após, as imagens decadentes do que ficou para trás.

Terra dos Mortos: a reconstrução e a revolução (é o mais otimista de todos os filmes).

Lembremos que, nas duas últimas partes, a epidemia de zumbis ainda continua. Muito já se falou do filme-catástrofe. Romero criou a série(cinema)-catástrofe, nos mesmos moldes do *roman-fleuve* francês (“romance-rio”): tratam-se de obras como *A Comédia Humana*, de Balzac, que são compostas de vários

romances com enredos e personagens mais ou menos independentes e exclusivos, mas que se encadeiam dentro de uma mega-situação, um contexto que envolve a todos; o romance-rio é um grande painel desse contexto, como um rio que atravessa várias paragens, unindo-as e arastando muitas coisas de um lugar para outro... Um grande romance composto por romances menores. Assim é o cinema de Romero: um grande e único filme (com toda a dignidade da epopéia) formado por diversas partes relativamente independentes, mas com conexões muito significativas.

Voltando ao começo: a abertura de *Dia dos Mortos* é a melhor de todos os filmes, no que diz respeito à fotografia e à montagem – apesar de as aberturas de *Despertar...* e de *Terra dos Mortos* também serem bastante estimulantes. Basta citar a cabeça (completamente deformada) de um zumbi que aparece na frente da câmera (colocada em *contre-plongée* – de baixo para cima), tapando o sol, enquanto se sobrepõe ao lado o letreiro do título do filme... Essa imagem é demais!

Entretanto, nesta terceira parte do épico apocalíptico de Romero, os zumbis são o de menos; é o filme em que eles menos aparecem – de fato, aparecem pouco, levando em consideração o tempo total da projeção. Aqui, o debate psicológico, político, social, enfim, a filosofia de George Romero aparece com muito mais força. Temos um grupo dividido entre militares e cientistas que ocupam um abrigo subterrâneo e estão no limite de um ataque de nervos. A tensão é fortíssima, qualquer faísca e eles se matam uns aos outros, pois

estão presos ali sabe-se lá quanto tempo, sem ter qualquer notícia de como anda o mundo exterior (além da cidade deserta próxima).

Os cientistas trabalham duro para explicar a “doença” dos zumbis, achando assim uma “cura”; ou, pelo menos, tentar condicioná-los a se “comportarem”, domesticando-os (ah, a ambição do homem iluminista!...). Vários zumbis têm que ser capturados para essas pesquisas perigosas, o que descontenta os militares, os quais buscam uma solução mais drástica, ou seja, militar.

Trocando em miúdos: de um lado se tem a arrogância estúpida de uma ciência positivista (utilitarista, triunfalista); de outro, a arrogância estúpida da mentalidade bélica. Me digam se isso não continua definindo o atual estado de coisas, em nosso mundo real? Enfim, a subversão de Romero continua; outro momento provocante: o militar regando e cuidando carinhosamente de uns pezinhos de *cannabis*...

O abrigo subterrâneo faz parte de um imenso complexo onde estão armazenados, como numa “biblioteca de Babel”, os mais variados tipos de registros e de documentos das mais variadas áreas da sociedade norte-americana, incluindo negativos de obras cinematográficas importantes. É uma espécie de arca de Noé material. É interessantíssimo o longo e carregado discurso do piloto John (Terry Alexander), em que ele recomenda à Sarah (Lori Cardille) que jamais traga os seus filhos para redescobrirem os “tesouros” enterrados. Para ele, o apocalipse zumbi é um castigo divino pelos rumos que o homem deu à própria civilização.

Essa fala longa, de muita especulação filosófica, fez-me lembrar dos filmes de Andrei Tarkovski – como Andrei Rublev e *Solaris*: só mesmo o horror absoluto ou o absolutamente inexplicável (essas duas coisas podem ainda estar ligadas) para tirar o homem da sua alienação cômoda do dia-a-dia e fazê-lo refletir sobre coisas mais sérias e mudar de atitude.

Quanto aos mortos-vivos, que, repito, são o que menos importa neste filme (menos ainda do que nos outros), aqui eles adquirem um caráter mais humano – e não só por causa da qualidade maior da maquiagem: chama a atenção as suas expressões de sofrimento. Há até um personagem zumbi (personagem central, eu digo): Bub. A importância de Bub para a mitologia dos zumbis de Romero é bem grande; a humanização dos mortos-vivos continuará e progredirá em *Terra dos Mortos* (2005). Tais coisas só encontramos nos filmes de “zumbis” de George Romero. Compreende-se o porquê de o cineasta ter *Dia dos Mortos* como seu filme preferido: das quatro partes, esta é a mais tensa e densa, em todos os aspectos que compõem o DNA do gênero criado por Romero – do qual ainda é o mestre supremo. *Dia dos Mortos* é mais do que apocalíptico: é claustrofóbico.



Terra dos Mortos

(“Land of The Dead”, EUA, 2005)

Machado de Assis é considerado o “bruxo” da Literatura Brasileira. Não obstante, a (ultra) ironia em suas narrativas e em seus personagens passou despercebida por gerações de leitores e levou de engano muitos críticos. Quando finalmente foi descoberto que ele se apropriava não só do gênero, mas de todos os vícios dos romances folhetinescos com o objetivo de desmascará-los, desmascarando também a classe social que os consumia, o nosso Machado “virou” um gênio, um “bruxo”; a sua crítica social se faz através de uma ironia, de um humour extremamente sutil.

A subversão de gêneros e técnicas virou moda na arte moderna e define, muitas vezes, a (boa) apreciação que os críticos fazem de uma obra (literária, cinematográfica ou outras). Porém, é difícil saber de alguém que tenha subvertido um gênero de sua própria criação, caso do mestre George A. Romero. Ele inventou e continua reinventando o *zombie movie*. Ele não “desmascara” o terror, mas usa-o para comunicar também outras idéias. São fábulas adultas as fitas de Romero, que agora compõem uma tetralogia (*A noite dos mortos vivos*, *Despertar dos mortos*, *Dia dos mortos* e *Terra dos mortos*). E a mensagem ideológica é sempre comunicada nas entrelinhas, com ironia, na sutileza de um plano. Em *Despertar dos mortos*, por exemplo, temos a engraçada imagem dos zumbis esbarrando desajeitadamente nas roupas penduradas em uma loja de shopping como uma sátira ao consumismo.

Nesta *Terra dos Mortos*, enquanto os mortos-vivos invadem o edifício de luxo e começam a agarrar seus moradores, aparece um curto plano de um falso passarinho cantando em uma gaiola ali mesmo. Sentem-se aqui aquelas “meias-tintas” que os literatos atribuem à ironia de Machado de Assis, ou aquilo que Hitchcock gosta de usar e que os ingleses chamam de understatement. Nesta sequência carregada de sugestões ideológicas revolucionárias, não há como não pensar naqueles condomínios fechados auto-suficientes

cada vez mais em moda hoje em dia. Os mortos, livres, estão mais vivos que os “vivos”. Quem são os zumbis? Aqueles que H. G. Wells, na novela *A máquina do tempo* (também muito sugestiva), chama de *have-nots*, aqueles que não têm. E que, no nosso mundo “globalizado”, multiplicam-se cada vez mais.

Assim, George Romero é um grande cineasta, pois, através de meios exclusivamente cinematográficos (esses planos curtos estrategicamente colocados) transmite suas idéias pessoais.

Já fizeram muitos filmes de zumbis. Alguns, picaretagem total, como *O Despertar dos Mortos* (2004), de Zack Snyder; outros, até bons, como *Exterminio* (2003), de Danny Boyle, mas que não fazem mais do que seguir bem a cartilha do gênero. Apesar de tudo, basta ver as primeiras cenas de *Terra dos Mortos* para entender por que George Romero é o mestre. Mestre-inventor. No ambiente bucólico quase idílico de uma cidadezinha do interior dos EUA – eu digo “quase” porque a iluminação tenebrosa do anoitecer, junto do aspecto enferrujado e aruinado de todas as coisas, mostra que há algo de errado – vemos uma “banda” de zumbis “tocando” seus instrumentos no coreto da praça (o som bizarro que eles arrancam dos instrumentos é o que mais dá atmosfera e significação para a imagem), um casal de namorados (logicamente zumbis) passeando de mãos dadas, e um frentista que vai até a bomba de gasolina como se fosse abastecer algum veículo.

Este filme está repleto desses pequenos detalhes que são a marca estilística de George Romero. O início desta quarta parte da saga dos mortos vivos é tão estimulante quanto à abertura das duas fitas anteriores. Sem contar que apenas *Terra dos Mortos* nos dá um “update”, explicando o início e o andamento da tragédia (inclusive o fato de que o fenômeno é mundial), enquanto aparecem os créditos iniciais – não-interligados às primeiras imagens do próprio filme (o que também é novidade na série). De qualquer maneira, ao longo do filme inteiro, parece que

sentimos por trás das imagens – principalmente daquelas que mostram os “pequenos detalhes” – a presença viva do cineasta, seu sorriso irônico que aponta com muito fascínio e interesse certas “coisas” para nós. Reconhecemos essa marca de estilo nos diretores que se envolvem mais pessoalmente com a sua obra, naqueles artistas que são muito movidos por uma quase fixa idéia pessoal. Dentre esses, um que eu também admiro muitíssimo (tanto porque ele também é profunda e sutilmente irônico) é Jacques Tati.

Vinte anos depois de ter feito seu último filme de zumbi, e depois de incontáveis epígonos, homenagens e picaretagens diversas, George Romero realiza *Land of the Dead* para mostrar que ainda está vivo e ainda é o mestre – deixando bem claro também por que ele é o mestre. O caráter humano dos mortos vivos, já esboçado em *Dia dos Mortos*, aqui adquire sua maior força. É incrível a figura do “Big Daddy” – o frentista que, como um autêntico líder político, conchama os seus companheiros e os guia rumo à “revolução”, ou seja, à invasão do condomínio fechado onde os vivos acreditam viver em plena segurança, como se nada de mais estivesse acontecendo lá fora. Os zumbis já aprenderam até mesmo a se comunicarem entre si de modo rudimentar (apesar de, no filme anterior, o zumbi Bub chegar pronunciar uma sentença completa: “Olá, tia Alicia!”).

O conteúdo político subversivo – marca registrada de Romero – continua: chamam muito a atenção as imagens

do “Big Daddy”, desesperado, tentando libertar seus camaradas da ilusão das “sky flowers” (os zumbis também são massa de manipulação da “indústria cultural”). Os gritos de conchamação e de revolta de “Big Daddy” – principalmente quando ele vê seus correligionários sendo mortos – são surpreendentes. Do lado dos vivos, há um personagem que corresponde exatamente – em termos políticos – ao “Big Daddy”: trata-se de Mulligan, o “agitador”, que prega nas ruas da “periferia” contra os abusos e desmandos da “high society” (os poucos felizardos que vivem num arranha-céu ultra protegido e com todos os confortos da “antiga” civilização).

Mas as melhores cenas são as da invasão deste condomínio fechado, ou condomínio-clubes, pelos mortos-vivos: George Romero filma cada imagem com gosto. O espectador sente isso. É a verdadeira revolução. A forte ironia do bruxo Romero está centrada nesses pequenos detalhes.

Para encerrar, um fato curioso. O zumbi que aparece, de modo bem destacado, usando jaqueta de couro e parecendo um motoqueiro “easy rider”, é Tom Savini, que também apareceu no mesmo figurino – mas como vivo – em *Despertar dos Mortos* (ele era um dos motoqueiros vândalos que invadem o shopping center). Savini é o maquiador de *Noite dos Mortos Vivos* e dirigiu o seu remake, em 1990.



Diário dos Mortos

(“Diary of The Dead”, EUA, 2007)

Se o cinema é um campo de batalha, como diz Samuel Fuller, George A. Romero é um dos grandes generais. Ou melhor, um soldado raso, voluntarioso e intrépido, um guerrilheiro. Seus filmes continuam subversivos, insistindo em velhos ideais que se recusam a envelhecer. Ainda mais que, quanto mais as coisas mudam, mais elas continuam as mesmas. Mas talvez eu esteja exagerando. Talvez *Diary Of The Dead* (EUA, 2007) seja apenas um caça-níquel. Mesmo assim, o filme é um caça-níquel de muito melhor qualidade e integridade artística do que muitas outras “independentes” por aí.

O cinema ideológico do mestre Romero é bem simples, no fundo. Mas, a cada filme, o inventor das fitas “de zumbi” sabe se reinventar, sabe promover variações novas e estimulantes de um mesmo tema básico que, nas mãos de qualquer outro diretor, já teria se esgotado há muito tempo, longe no entanto de atingir o ápice do seu potencial de fabulação. Neste “spin off” de *A Noite dos Mortos Vivos* (1968), a astúcia do cineasta se aproveita da filmagem “amadora” que é uma das grandes tendências do cinema contemporâneo. O amadorismo aqui não é apenas um princípio estético, mas um recurso de fabulação narrativa, quero dizer, seguindo a linha iniciada pela *Bruxa de Blair* (1999) e que produziu dois frutos interessantíssimos: *Cloverfield* (2008) e *Rec* (2007), este último também um filme de zumbi.

A mitologia dos mortos que andam e comem a carne dos vivos está em todo lugar hoje em dia. E, por mais que sejam interessantes algumas produções, Romero sempre reaparece e mostra quem é o criador e mestre. Se, no meio de tantas porcarias, tinha surgido algo interessante como *Extermínio* (2002), veio Romero e fez *A Terra dos Mortos* (2005), melhor ainda, obra não apenas de mestre, mas de gênio inventor. Então, apareceu o espanhol *Rec*, que trouxe para o gênero a estética e o princípio de fabulação da “câmera na mão” (o filme que nada mais é do que a filmagem

“documental” dos acontecimentos captados por alguém, sem qualquer “decupagem”). Mas eis que surge Romero com o seu “diário” dos mortos e bate de lavada, vencendo a partida, por mais que o adversário tivesse valor e tenha feito uma boa luta.

O ultra-realismo da filmagem amadora, inconsciente, sem decupagem, aproveita-se aqui de citações à estética dos “reality shows”, do uso de câmeras de telefones celulares, e de plataformas online de vídeo como Youtube, Instagram ou TikTok, sem contar as velhas imagens de TV captadas por cinegrafistas amadores. Há um diálogo entre os personagens que expressa exatamente o espírito do filme: fala-se das pessoas normais com suas câmeras caseiras no meio de grandes catástrofes, compelidas a mostrar sua visão pessoal das coisas. O filme tem várias sacadas assim. Entretanto, no meio da estética “amadora”, percebemos a arte cinematográfica muito bem pensada de Romero. Por exemplo, na bem sacada profundidade de campo logo no começo do filme, que mostra o primeiro ataque zumbi com uma surpresa digna mesmo desse primeiro ataque, surpresa que impressiona muito o espectador, graças a tal profundidade de campo, da maneira como ela foi construída ali.

Mas vamos lá. Qual é o grande diferencial dos filmes de zumbi de Romero, e que se faz muito presente também neste “Diário dos Mortos”? Vamos começar pela ironia. São hilários aqui o Amish surdo, confundido com zumbi, o palhaço de festa infantil – efetivamente zumbi – e principalmente a incrível ironia de uma cena perto do final, que retoma outra cena, do começo do filme. Outro elemento tipicamente romeriano é o comentário social, crítico, subversivo e contracultural: de novo aparece aqui a questão racial dos EUA, com os negros aproveitando a oportunidade do apocalipse zumbi para finalmente “assumir” o poder; milícias brancas de saqueadores; caipiras que brincam de tiro ao alvo com zumbis; execuções sumárias; questões de família (em cenas bem fortes, nas quais entra a questão dos limites psicológicos das pessoas em situações de limites sociais).

Mas o principal neste filme, a respeito dos fatos sociais, é o poder da imagem audiovisual, de mostrar ou inventar a realidade, revelar ou esconder, muito graças ao trabalho discursivo da edição / montagem de vídeo, que é o verdadeiro caráter da linguagem cinematográfica, de acordo com a melhor tradição do cinema ideológico, que é a de Eisenstein e cia. A fábula / parábola social de Romero é bem explícita e

didática: discute-se aqui o poder da mídia que “constrói” os fatos, orientando com isso a visão e a opinião do público. Mais uma alfinetada na política norte-americana pós-11/09. De resto, Romero é um revolucionário da velha guarda: sua fábula-apocalipse da “morte da morte” (parece Saramago isso), no fundo, não é nenhuma tragédia. É uma história de esperança (!). Pode acreditar. Os zumbis de Romero encarnam a marcha revolucionária que ameaçou, mas não chegou, lá nos anos 60. Mas o cineasta não perde as esperanças.



Ilha dos Mortos

(“Survival of The Dead”, EUA, 2009)

Durante o século XIX, havia um costume sinistro: algumas famílias tiravam fotografias dos seus mortos, pouco após a hora derradeira, vestidos como costumavam se vestir e colocados em posições bem cotidianas, como se estivessem vivos e “posando”. Tais retratos eram emoldurados e expostos junto à mobília do lar. O procedimento era aplicado a parentes de todas as idades, inclusive crianças. Pois bem. George A. Romero demonstra, mais uma vez, a agudeza do seu pensamento colocado nos filmes, ao incorporar uma referência imagética e dramática a tal hábito em seu mais novo capítulo da saga dos mortos-vivos: *Ilha dos Mortos* (“Survival of the Dead”, EUA, 2009).

As questões familiares sempre estiveram presentes nas histórias de zumbis do diretor, desde o seminal *A Noite dos Mortos-Vivos* (“Night of the Living Dead”, 1968). O drama de se ter os entes mais queridos transformados em carniças antropófagas, e o que fazer em relação a isso – leia-se: matar ou ser morto –, comparece em todos os 6 filmes da cinessérie. Mas o que realmente interessa não é tanto a fantasia em si – que pode soar até um pouco ridícula –, perto do significado alegórico que os “mortos” de Romero sempre tiveram. Os zumbis não passam de pretextos para discutir as relações entre afeto e memória que permeiam, acorrentam e tensionam todas as estruturas familiares.

É por este caos que devemos aportar à *Ilha dos Mortos*, na qual o roteirista-cineasta-produtor desenvolve a temática das relações “de sangue” ao seu ponto mais alto, se comparado aos filmes anteriores. Para George A. Romero – principalmente na cena dos retratos dos falecidos a caráter –, a memória dos mortos é algo que não conseguimos simplesmente apartar de nós, da presença quase física de nossa consciência cotidiana. A memória é algo que irremediavelmente voltará para nos morder a carne, refestelar-se em nosso sangue, sugar-nos a vida. Eis a função simbólica dos zumbis de Romero. Faz-se dramaticamente

expressiva em três ou quatro cenas deste filme – pelo menos.

Os mortos aqui já não são os excluídos da ordem social (como em *Terra dos Mortos* – “Land of the Dead”, 2005), nem os consumidores dentro dessa mesma ordem (*Despertar dos Mortos* – “Dawn of the Dead”, 1978; conforme o poeta José Paulo Paes diria: consumidoídos). No final das contas, a ironia do diretor também se faz muito presente no fato de, nesta fita, o maior número de mortes “matadas” acontecer pelo fato de os vivos atirarem uns nos outros, movidos por suas eternas rixas. A violência sanguinolenta das mortes causadas pelos ataques zumbis são bastante anêmicas perto da agressividade psicológica e moral dos que ainda respiram.

A narrativa já começa com uma grande ironia: vemos o sargento de um grupo da guarda nacional (que se tornaram bandoleiros de estrada) falar que o maior problema pós-despertar dos mortos são os assassinatos e suicídios. Falar em homicídio (mesmo o de vivo contra vivo) numa epidemia zumbi tem tanto significado quanto julgar alguém por homicídio dentro de uma guerra (há que lembrar a também alegoria do juízo final que é o *Apocalypse Now* de Coppola). Também é irônico o possível subtexto vegetariano

que Romero destila desta vez: os seus zumbis não atacam animais (não mesmo?).

O comentário social também se faz presente na fábula distópica que *Ilha dos Mortos* apresenta (versão rural da distopia urbana que víamos em *Terra dos Mortos*). A tal ilha e sua natureza exuberante configuram-se muito ironicamente (é o tom central em todo o discurso de Romero) como um espaço anti-idílico por excelência. Não há lugar para a nostalgia e para o naifromânticos nos contos de Romero. A figura hedionda dos cadáveres ambulantes em plena decomposição infecta e polui, irremediavelmente, todo e qualquer cenário de possível escape. Não obstante, os sobreviventes não abandonam jamais a demanda.

Mas a maior mácula da ilha não são os mortos-vivos. E sim, os vivos-mortos. Estes são representados pelos dois latifundiários que (mal) dividem o pequeno território insular. O’Flynn e Muldoon são os grandes representantes da “Améria profunda”; na verdade, encarnam quaisquer resquícios putrefatos de sociedades tradicionais e patriarcais que ainda sobrevivem, à moda zumbi, no mundo contemporâneo. Desse modo, a ilha, longe de se apresentar como uma novíssima “Shangri-Lá”, está mais para um descabido e risível entrave arcaico-

colonial numa civilização moribunda.

Agora, o melhor de tudo é que o Romero artista sabe que cinema é discurso, que se realiza segundo convenções de gênero, as quais, por sua vez, dialogam com as condições sociais em que se produzem os filmes, ou que emprestam a estes os temas. Assim, qual a maneira mais adequada de se mostrar, dramaticamente, os conflitos entre a família O’Flynn e a família Muldoon que não seja acionando os elementos constitutivos do western? Eis a mais recente sacada de George Andrew Romero: fazer um faroeste zumbi; o seu próprio “Gunfight at ‘Zombie’ Corral” (lembramos o clássico *Sem Lei e Sem Alma* – “Gunfight at O.K. Corral”, 1957, de John Sturges). apenas veja a incrível sequência final deste *Ilha dos Mortos*.

