

A CONSTRUÇÃO DA OUTRIDADE MONSTRUOSA EM *ZUMBI: O TERRÍVEL ATAQUE DAS RÃS DO NEPAL* DE ANDRÉ VIANCO E SANTTOS

Liara Oliveira Magalhães (POSLIT/UnB)

RESUMO

O papel do monstro como criatura que denuncia os medos do seu tempo já é conhecido pelos estudiosos do tema. Dentro da contemporaneidade, o monstro faz parte da cultura pop, do imaginário coletivo e até mesmo das literaturas infantojuvenis. Este artigo se propõe a discutir o conceito de monstro, fazer uma breve conceitualização da literatura infantojuvenil, da literatura fantástica, dos seus encontros e do estado atual da literatura fantástica brasileira, enquanto analisamos a figura do monstro e da Outridade monstruosa no livro *Zumbi: O terrível ataque das rãs do Nepal* escrito por André Vianco e ilustrado por Santtos.

PALAVRAS-CHAVE: Monstro; Literatura Infantojuvenil; Zumbi; Outridade.

ABSTRACT

The role of the monster as a creature that denounces the fears of its time is already known by scholars on the subject. In contemporary times, the monster is part of pop culture, the collective imagination and even children's literature. This article aims to discuss the concept of the monster, make a brief conceptualization of children's literature, fantastic literature, its encounters and the current state of Brazilian fantastic literature and analyze the figure of the monster and the monstrous Otherness in the book *Zumbi: O terrível ataque das rãs do Nepal* by André Vianco and illustrated by Santtos.

KEYWORDS: Monster; Children's Literature; Zombie; Otherness.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

É fácil presumir que a ideia ou a figura do monstro permeia o inconsciente coletivo da humanidade desde nossos primeiros passos como sombras dos reflexos dos nossos próprios medos. Na modernidade e na contemporaneidade, a figura do monstro assumiu e continua a assumir diversas formas e, de certa maneira, continua a se entranhar em nosso subconsciente coletivo, dessa vez, porém, como peças imortais da arte e também da cultura pop.

Drácula, ao proferir as palavras cuja voz de Bela Lugosi fariam ecoar pela eternidade: “Ouça-os, os filhos da noite. Que melodia!” (STOKER, 2018, p. 61). O cenobita popularmente conhecido como Pinhead, exclamando em sua voz de prazer e dor que se confundem e se misturam em *Hellraiser* (1987), adaptação cinematográfica de *The Hellbound Heart* (1986), de Clive Barker: “Temos tantas visões para mostrar a você”. Até mesmo o monstro de Frankenstein, que de tão famoso tem seu nome, até hoje, confundido com o de seu criador. Esses e muitos outros são exemplos de monstros que habitam o imaginário e a cultura popular na contemporaneidade.

Mas afinal, o que define um monstro? Para o teórico Jeffrey Jerome Cohen, a definição é a seguinte:

O monstro nasce nessas encruzilhadas metafóricas, como a corporificação de um certo momento cultural — de uma época, de um sentimento e de um lugar. O corpo do monstro incorpora — de modo bastante literal — medo, desejo, ansiedade e fantasia (ataráxica ou incendiária), dando-lhes uma vida e uma estranha independência. O corpo monstruoso é pura cultura. Um constructo e uma projeção, o monstro existe apenas para ser lido: o monstrum é, etimologicamente, “aquele que revela”, “aquele que adverte”, um glifo em busca de um hierofante. (COHEN, 2000, p. 26-27).

É o monstro, portanto, um indicativo de seu tempo. Um *zeitgeist* personificado. A figura do monstro existe para que os medos em curso sejam justificados. É o monstro causa e causalidade em uma espécie de oroboro filosófico. Nós os criamos a partir daquilo que há de mais temeroso em curso no momento histórico da sua criação:

Qualquer pessoa que tenha familiaridade com a onda dos filmes baratos de ficção científica dos anos 50 reconhecerá na sentença anterior dois magníficos filmes do gênero: um sobre a virago radioativa do espaço exterior que mata todo homem que ela toca; o outro, uma parábola social no qual formigas gigantes (na verdade, comunistas) cavam um túnel sob Los Angeles (isto é, Hollywood) e ameaçam a paz mundial (isto é, o conservadorismo americano). Eu ligo esses dois títulos aparentemente desconectados aqui para chamar a atenção, em primeiro lugar, para as ansiedades que transformam seus sujeitos em monstros e, depois, para

expressar sintaticamente um medo ainda mais profundo: o medo de que os dois juntar-se-ão em alguma miscigenação pouco sagrada. (COHEN, 2000, p. 44).

A Outridade presente no monstro ocidental, afinal, como poderia o monstro ser algo que não o *Outro*, cria a ideia do monstro como uma ameaça àquilo que é o, palavra que aqui emprego com toda a ironia pertinente, “natural”: o que é branco, másculo, cisheterossexual, conservador, cristão:

René Girard tem escrito sobre a real violência exercida por essas degradantes representações, vinculando as descrições que transformam as pessoas e grupos em monstros com o fenômeno do bode expiatório. Os monstros nunca são criados ex nihilo, mas por meio de um processo de fragmentação e recombinação, no qual se extraem elementos “de várias formas” (incluindo — na verdade, especialmente — grupos sociais marginalizados). (COHEN, 2000, p. 39).

Raça, identidades de gênero e sexualidades dissidentes são marcadores que a construção da figura dos monstros exhibe: o subtexto homoerótico de *Dracula*, de Bram Stoker. Os monstros indescritíveis que H. P. Lovecraft escreve, mas que ainda assim evocam suas posições racistas e xenofóbicas. A assassina Ângela, do filme *Sleepaway Camp (1983)*, sua transgeneridade e seus pais gays como justificativa pela sua psicopatia. É preciso perguntar qual nossa responsabilidade na construção e na representação do monstro, afinal os “monstros são nossos filhos” (COHEN, 2000, p. 54). Até mais do que isso:

Esses monstros nos perguntam como percebemos o mundo e nos interpelam sobre como temos representado mal aquilo que tentamos situar. Eles nos pedem para reavaliarmos nossos pressupostos culturais sobre raça, gênero, sexualidade e nossa percepção da diferença, nossa tolerância relativamente à sua expressão. Eles nos perguntam por que os criamos. (COHEN, 2000, p. 55)

Há, no entanto, representações modernas e contemporâneas de monstros que são construídas utilizando essas regras para subverterem o monstro e o que faz deles monstros. É possível encontrar representações e construções positivas de monstros no cinema, como em *Monster House (2005)* e *Hotel Transylvania (2012)*; nos quadrinhos, a Turma do Penadinho, personagens criados por Maurício de Sousa e que são representações da morte (Dona Morte), lobisomens (Lobi), vampiros (Zé Vampir), o monstro de Frankenstein (Frank), caveiras falantes (Cranícola) e o próprio Penadinho, uma representação de um fantasma.

Na literatura, os exemplos são ainda mais numerosos. Essa pesquisa analisa a construção de, possivelmente, o personagem mais comum nas histórias de monstros: os zumbis. Utilizando o livro *Zumbi: O terrível ataque das rãs do Nepal (2013)*, da série *Meus queridos monstros* (que conta também com os livros *Bruxa: Um feriado assombroso na floresta (2014)* e

Vampiro: Uma tenebrosa noite de sustos, doces e travessuras (2014), que tratam de outros dois monstros famosíssimos da cultura pop: bruxas e vampiros) de André Vianco e Santtos para discutir como estes personagens são reescritos e ressignificados para um público infantojuvenil. O primeiro livro da série será o corpus a ser analisado e discutido em sua representação infantojuvenil do zumbi. Antes disso, contudo, há a necessidade de conceitualizar a literatura infantojuvenil e a literatura fantástica.

LITERATURA INFANTOJUVENIL

Segundo a teórica e crítica literária Nelly Novaes Coelho, a literatura infantojuvenil pode ser definida como uma:

Abertura para a formação de uma nova mentalidade, além de ser um instrumento de emoções, diversão ou prazer, desempenhada pelas histórias, mitos, lendas, poemas, contos, teatro, etc., criadas pela imaginação poética, ao nível da mente infantil, que objetiva a educação integral da criança, propiciando-lhe a educação humanística e ajudando-a na formação de seu próprio estilo. (COELHO, 1991, p. 5).

É, portanto do escopo da literatura infantojuvenil a ideia de uma literatura utilitária, que não apenas entretém e insere a criança como pessoa leitora, mas que também trabalha na formação humanística dessa criança. Em uma entrevista, quando questionada sobre o papel da literatura infantojuvenil, a escritora argentina, poeta e vencedora do mais prestigiado prêmio da literatura infantojuvenil, o prêmio Hans Christian Andersen, Maria Teresa Andruetto diz:

A literatura deve provocar, e não nos dizer o que é certo ou errado. Quando ela não se torna apenas um instrumento da moral, da Educação ou de qualquer outra área da cultura, pode oferecer um espaço de liberdade para nos encontrarmos com nós mesmos. Isso vale para adultos e crianças. Quando professores e pais assumem um papel paternalista, como mediadores da leitura, eles tornam as crianças dependentes de ideias sobre o que é bom, mau ou o que deveriam aprender com um texto. É a leitura desinteressada que faz com que aprendamos. (ANDRUETTO, 2017, n.p.)

E completa, discorrendo sobre a necessidade do texto ser mais importante do que uma moral pretensa ou que busque construir algum tipo de relação pedagógica e instrutiva com o leitor:

Não sou totalmente contra contos com moral da história, se eles têm um trabalho de linguagem rico e aberto a sugestões. Contos e fábulas baseadas nesse tipo de moral sobrevivem até hoje devido à qualidade literária inquestionável. Reprovava livros que, sem essa riqueza de linguagem, constroem histórias superficiais e maniqueístas para facilitar a vida do leitor. (ANDRUEITTO, 2017, n.p.).

É inquestionável a importância de autores como Andruetto na manutenção da literatura como arte questionadora e que busca conectar leitores a visões de mundo distantes e distintas das que já possuímos. E uma literatura, mesmo infantojuvenil, que se propõe a tratar de monstros tem um papel importantíssimo em questionar seus alicerces, suas criações, seus prometheis modernos.

É importante lembrar também que, via de regra, quando tratamos de monstro estamos tratando do insólito, do terreno amplo e fértil da literatura fantástica. Mais do que apenas isso, Coelho diz que:

Em seus primórdios, a literatura foi essencialmente fantástica: na infância da humanidade, quando os fenômenos da vida natural e as causas e os princípios das coisas eram inexplicáveis pela lógica, o pensamento mágico ou mítico dominava. Ele está presente na imaginação que criou a primeira literatura: a dos mitos, lendas, sagas, cantos rituais, contos maravilhosos, etc. A essa fase mágica, e já revelando preocupação crítica com a realidade das relações humanas, correspondem as fábulas. Nestas, a imaginação representa, em figuras de animais, os vícios e as virtudes que eram característicos dos homens. Compreende-se, pois, por que essa literatura arcaica acabou se transformando em literatura infantil: a natureza mágica de sua matéria atrai espontaneamente as crianças. (COELHO, 2000, p. 52).

Como Coelho discorre Coelho (2000, p. 52) há uma espontaneidade na atração da criança pelas construções e pela natureza mágica da literatura fantástica. É na literatura fantástica na qual os monstros que se escondem debaixo da cama, os heróis mitológicos que derrotam poderosos inimigos e os contos de fada existem. É evidente que este tipo de literatura não é de consumo exclusivo de crianças, mas é óbvio e notável que grande parte do público-alvo destas narrativas são as crianças e portanto, é dentro da literatura infantojuvenil que estes contos encontram um lugar para além da literatura fantástica adulta.

Como mencionado anteriormente, a literatura infantojuvenil é uma literatura utilitária que não apenas serve a uma posição de entretenimento e de construção da criança como pessoa leitora, mas é também um tipo de literatura que discute temas importantíssimos como racismo, machismo, LGBTQIAP+fobia em uma linguagem simples e acessível às crianças, trabalhando ativamente na formação humanística destas crianças. E é utilizando os monstros, tão presentes na literatura fantástica, e sua ideia de Outridade, que se constrói uma importante ligação entre o fantástico e o infantojuvenil, usando destes monstros para, principalmente mostrar que eles não são tão monstruosos assim.

LITERATURA FANTÁSTICA

Na introdução que escreve para o livro *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida, A literatura à demanda do outro*, Evandro Nascimento (2014) diz:

Os gêneros literários não brotam nas árvores, mas resultam de convenções, que se transformam ao longo do tempo, não sendo na maior parte das vezes sequer codificadas, mas postas em prática e transformadas no corpo mesmo dos textos. Em geral, as poéticas e as estéticas são tentativas de racionalizar e formalizar as criações literárias que as precedem, sendo estas dotadas de grande complexidade. (NASCIMENTO, 2014, p. 13).

Durante o curso da história existiram diversas definições do que é o fantástico e de como ele é construído dentro da literatura. Em seu artigo *Literatura fantástica: algumas considerações teóricas* (2012), Maria Cristina Batalha debruça-se sobre diferentes vertentes teóricas do gênero, tendo sido elas elaboradas por teóricos ou escritores da literatura fantástica.

Batalha (2012) começa sua análise em Platão, que associa o que eventualmente será identificado como “fantástico” a comparações e metáforas que, remetendo ao reflexo e aos ícones, tentam captar algo que Batalha (2012, p. 483) chama de “núcleo central da imagem e da imaginação”. Situando a imagem as vezes como reflexo do real e outras vezes reflexo do imaginário, é desta maneira que Platão aborda relações entre o que é “real” e “simbólico”, segundo a autora.

Seguindo por outro caminho, Aristóteles evoca “figuras como os mortos-vivos e fantasmas; com isso, ele faz migrar o tema do ponto de vista intelectual para o emocional e o prazer que experimentamos diante da imagem do feio e do inominável” (BATALHA, 2012, p. 483). Para ilustrar, Batalha escolhe uma frase de Aristóteles que serve perfeitamente para questionar o fascínio com o estranho, o grotesco, o fantástico: “Porque experimentamos prazer em contemplar as imagens mais exatas de coisas cuja visão nos é penosa na realidade?” (ARISTÓTELES apud BOZZETTO, 2007, p. 9, trecho traduzido por Maria Cristina Batalha).

Segundo Tzvetan Todorov, o fantástico pode ser definido como um gênero que se apoia:

essencialmente em uma vacilação do leitor — de um leitor que se identifica com o personagem principal— referida à natureza de um acontecimento estranho. Esta vacilação pode resolver já seja admitindo que o acontecimento pertence à realidade, já seja decidindo que este é produto da imaginação ou o resultado de

uma ilusão; em outras palavras, pode-se decidir que o acontecimento é ou não é. (TODOROV, 2004, p. 82).

Para além disso, o texto deve forçar “o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados” (TODOROV, 2004, p. 39).

Dentro dessa lógica, Todorov (2004) prossegue, afirmando que há no fantástico a possibilidade de acessar limites inacessíveis, algo que Peter Penzoldt define como é um pretexto por partes dos autores que se utilizam do sobrenatural “para descrever coisas que jamais teriam coragem de mencionar em termos realistas” (PENZOLDT, 1952, p. 146, tradução minha).

Alexander Meireles da Silva (2020), idealizador e apresentador do canal de YouTube *Fantasticursos* define a literatura fantástica como literaturas não miméticas, literaturas que abordam a realidade sobre outras perspectivas. Citando, inclusive, Cortázar (2001):

Sempre pensei que o fantástico não aparece de forma áspera ou direta, nem é cortante, mas se apresenta antes de uma maneira que poderíamos chamar de intersticial, a deslizar entre dois momentos ou dois atos no mecanismo binário típico da razão humana a fim de permitir-nos vislumbrar a possibilidade latente de uma terceira fronteira. (CORTÁZAR, 2001, p. 90).

Autores que escreveram e escrevem literatura fantástica também teceram suas considerações sobre o gênero e sobre sua conceitualização. Segundo H. P. Lovecraft:

O verdadeiro conto de horror, tem algo mais que sacrifícios secretos, ossos ensangüentados ou formas amortalhadas fazendo tinir correntes em concordância com as regras. Há que estar presente uma certa atmosfera de terror sufocante e inexplicável ante forças externas ignotas; e tem que haver uma alusão, expressa com a solenidade e seriedade adequada ao tema, à mais terrível concepção da inteligência humana — uma suspensão ou derrogação particular das imutáveis leis da Natureza, que são a nossa única defesa contra as agressões do caos e dos demônios do espaço insondado. (LOVECRAFT, 1987, p. 11)

Batalha comenta a reflexão de Lovecraft:

O que se depreende da descrição de Lovecraft é que o autor tem a percepção de que o relato fantástico tem a capacidade de promover a reatualização de medos arcaicos e de favorecer a confrontação com lugares, figuras ou qualquer outra “coisa” que escapa ao nosso entendimento como espaço “natural” de segurança; daí a angústia que suscita. (BATALHA, 2012, p. 487).

Há, somando as reflexões de Aristóteles e de Lovecraft, a subliminar impressão de que a literatura fantástica reside apenas onde o horror pode crescer. Como se a estranheza

necessária para a concepção todoroviana do fantástico fosse encontrada apenas frente ao abominável. Batalha (2012, p. 497) considera “que a categoria do “insólito” – traço comum a todo um conjunto de textos – seja adequado como modo de operacionalizar a reflexão sobre a literatura fantástica”. Um insólito definido por Flávio García Almeida como:

Assim, os eventos insólitos seriam aqueles que não são freqüentes de acontecer, são raros, pouco costumeiros, inabituais, inusuais, incomuns, anormais, contrariam o uso, os costumes, as regras e as tradições, enfim, surpreendem ou decepcionam o senso comum, às expectativas quotidianas correspondentes a dada cultura, a dado momento, a dada e específica experiencição da realidade. (ALMEIDA F. G., 2007, p. 19)

Há, portanto, uma clara dificuldade se definir aquilo que seria o fantástico e, por sua vez, a literatura fantástica, principalmente quando consideramos que, dentro dessa definição, praticamente toda a literatura tem temas que dialogam e atravessam o insólito. Contudo, há uma diferença que faz com que a literatura fantástica possa ser categorizada como tal:

A literatura insólita (fantástico, maravilhoso, realismo-maravilhoso, absurdo, estranho etc.) o é duplamente: por ser literatura e porque o insólito emerge em correlação com a realidade exterior ao texto, aquela vivida pelos seres reais, os leitores, pois há eventos narrativos que não soem acontecer no quotidiano. (ALMEIDA, 2007, p. 12)

Batalha (2012) afirma que a definição proposta por Todorov é a que permanece como ponto de referência quando se fala sobre a literatura fantástica:

Sabemos que, segundo o autor, o fantástico reside na hesitação – não resolvida – entre uma explicação racional e uma explicação sobrenatural para certos acontecimentos estranhos. Assim definido, Todorov afirma que o gênero está limitado no tempo, tendo começado com Balzac e terminado com Kafka, afastando assim toda uma produção que se desenvolveria após esse marco, genericamente denominada de “fantástico moderno”. (BATALHA, 2012, p. 18).

Quando se pensa em literatura fantástica hoje, via de regra pensa-se em obras como O Senhor dos Anéis, de J. R. R. Tolkien, As Crônicas de Nárnia, de C. S. Lewis ou A Guerra dos Tronos, de George R. R. Martin. Obras de ficção científica são, erroneamente, consideradas à parte da literatura fantástica, como se apenas a *fantasia* fosse literatura fantástica, criando assim uma grande confusão entre os termos. Fantasia e ficção científica estão *dentro* da concepção de literatura fantástica e embora tenham temas, cenários e muitas vezes referências diferentes, em seu cerne está a mesma característica: o insólito.

Insólito este que surge como uma maneira estilística de representar a realidade de modo direto, mesmo que construindo-a em cima de metáforas. É a literatura fantástica que

nunca se distanciou de discutir o social de forma crítica, naturalizando o Outro e trazendo uma estranheza para aquilo que deveria ser o comum.

Obras como *A mão esquerda da escuridão*, de Ursula K. Le Guin e sua discussão sobre papéis e performances de gênero, bem como *Duna* de Frank Herbert e sua crítica ao imperialismo são exemplos de obras que utilizam o fantástico e o insólito para tratar de temas sociais pertinentes. Temas que muitas vezes são ignorados pela dita literatura canônica e tratados como temas “identitários” e muitas vezes excêntricos, sendo empurrados para o campo de uma “literatura menor”.

No Brasil, teóricos como Murilo Garcia Gabrielli consideram que, em um sentido estrito, a literatura brasileira teve apenas dois representantes da literatura fantástica: Murilo Rubião e José J. Veiga. Gabrielli (2002) diz que há um espaço estreito para a literatura fantástica florescer na literatura brasileira, ao contrário do que aconteceu em outros países da América Latina, justificando esse espaço estreito com uma predileção “à observação e à documentalidade, oriundas de uma fase de afirmação nacional empreendida por nossos românticos” (GABRIELLI, 2002, p. 32)

Karla Menezes Lopes Niels, por outro lado, discorre em seu artigo *Fantástico à brasileira: o gênero fantástico no Brasil* (2014) sobre como alguns estudiosos consideram *Macário* e os contos de *Noite na taverna*, ambos de Álvares de Azevedo como obras que inauguram a produção fantástica brasileira. Niels (2014) cita também o conto *As formigas*, de Lygia Fagundes Telles e autores como Franklin Távora, Fagundes Varela, Machado de Assis, Aluizio Azevedo, Lima Barreto, Coelho Neto, Humberto de Campos, Carlos Drummond de Andrade, Lygia Fagundes Telles e Sérgio Sant’Anna como autores que escreveram obras fantásticas, embora não tenham dedicado toda sua carreira ao gênero.

Embora Niels tenha oferecido uma visão mais ampla sobre a produção brasileira da literatura fantástica, os dois teóricos concordam em um ponto importantíssimo: a produção de literatura fantástica brasileira é mesmo diminuta, ficando escondida atrás de gêneros muito mais explorados e difundidos entre quem escreve e quem lê. Um panorama que “hoje muda com a produção contemporânea que, ao reinventar os temas do fantástico, às vezes explorando áreas específicas dele, produzem um fluxo profícuo e contínuo de literatura de cunho fantástico” (NIELS, 2014, 194).

Atualmente, a produção de literatura fantástica é mais proeminente e mais difundida. Editoras como a Cartola, Corvus, Delphi, Andarilho, Literalize, Wish e Dame Blanche e iniciativas como a Revista Mafagafo se dedicam à publicação de literatura fantástica

contemporânea, para citar apenas algumas das dezenas de editoras que as redes sociais, a fidelidade dos leitores de literatura fantástica e ferramentas como o crowdfunding permitam que existam.

A literatura fantástica, hoje, no Brasil, tornou-se extremamente visível, mesmo que longe de um mainstream mercadológico. As redes sociais como o *Twitter* e o *Instagram* de editoras que publicam literatura fantástica crescem exponencialmente na mesma proporção em que essas editoras se dedicam a publicar tanto autores que aos poucos se consagram como grandes nomes da literatura fantástica brasileira quanto autores ainda iniciantes, nas inúmeras coletâneas e antologias temáticas que essas editoras organizam, editam e publicam.

ZUMBI: O TERRÍVEL ATAQUE DAS RÃS DO NEPAL

Primeiro livro da trilogia escrita por André Vianco e ilustrada por Santtos, *Zumbi: O terrível ataque das rãs do Nepal* foi lançado em 2013. O livro, uma curta narrativa de menos de cinquenta páginas, conta a história de Pedro, um garoto que acaba tornando-se um zumbi após o ataque de rãs do Nepal que sua escola estava estudando. Consumido pela solidão de uma condição que tinha dificuldades de aceitar, Pedro encontra em Bia, sua colega de escola que também foi transformada em zumbi um conforto e uma companheira. Porém, antes de conseguir revelar seus sentimentos para Bia, ambos são perseguidos por caçadores de zumbi e, em seu derradeiro momento, Pedro acorda e percebe que tudo aquilo não passou de um sonho.

Segundo Elói Martins Senhoras, “O termo zumbi representa um arquétipo presente no imaginário coletivo, caracterizado por um conjunto de imagens negativas sobre o inumano e a ação coletiva humana em determinados contextos de surtos” (SENHORAS, 2020, p. 30). Primeiramente, é preciso dizer que existem diversas origens para o termo zumbi. Senhoras continua sua análise afirmando que:

As distintas concepções cognitivas sobre a crença zumbi são oriundas na curta e média duração de três grandes matrizes – africana (nzumbi), haitiana (zonbi) e estadunidense (zombie) – sendo que nas duas primeiras há uma concepção cosmológica presente no folclore, de feitiço religioso para o controle do corpo ou para reanimação de mortos (apud WARNER-LEWIS, 2018), em contraposição à última que evolui ao longo do tempo por meio de diferentes concepções artísticas da cultura popular, se distanciando de uma concepção religiosa para uma perspectiva crescentemente influenciada pelos principalmente pelos gêneros da ficção científica e do terror e normalmente ligada a ciência, guerra e surtos pandêmicos (apud BOLUK; LENZ, 2011). (SENHORAS, 2020, p. 30).

Muito embora no cinema o zumbi tenha sido representado primeiramente como um morto-vivo que é escravizado por um mestre por meio da magia, como vemos em *White Zombie* (1932), a concepção que utilizaremos para esta análise é a última e mais recente delas: a de matriz estadunidense.

O zumbi estadunidense, ou *zombie*, é um monstro criado por acontecimentos científicos, radiações vindas do espaço, guerras biológicas ou diferentes pandemias. Como monstro, assume seu papel de exacerbar e discutir os medos e males de sua época. O mais bem-sucedido filme a transformar a figura do zumbi em um objeto da cultura pop é o clássico em preto e branco dirigido por George A. Romero: *Night of the Living Dead* (1968).

Como nos mostra Fernando S. Vugman, o filme de Romero “ênfatiza a ausência de uma explicação mágica, ou mesmo de qualquer explicação para o aparecimento dos zumbis” (VUGMAN, 2016, p.46). Removendo a vontade do mestre que o comandava, Romero:

elimina a relação entre o zumbi e qualquer propósito ou finalidade, mas, ao mesmo tempo, dota-o de uma vontade incontível e sempre agressiva e destruidora. Um ser que se apresenta simultaneamente como uma força da natureza como um ser sobrenatural. Um ser movido apenas pelo desejo de consumir, mas que nada ganha com este consumo. Uma criatura que se orienta sempre como massa, como multidão. Um monstro cuja aparência é a de alguém que “morreu em vida”, ou seja, que se move como os vivos, mas cuja superfície exhibe uma destruição mais profunda, interior, uma corrupção da própria alma, da própria vontade. (VUGMAN, 2016, p. 46).

Essa característica fez com que os zumbis de Romero fossem considerados uma crítica ao consumismo desenfreado que já no fim dos anos 60 era uma realidade sólida e estável estadunidense. Não apenas isso, mas qualquer massificação de pensamento ou ação é até hoje muitas vezes denominada com uma “zumbificação”, herança da crítica ao consumismo que o filme de Romero traz e que sua sequência, *Dawn of the Dead* (1978) escancara, passando-se dentro de um shopping center.

Os zumbis criados por Vianco não dividem o subtexto da obsessão consumista com os zumbis de Romero. Se algo, os zumbis escritos por Vianco estão massificados apenas pelos seus receios de aprovação e sua solidão.

O conto começa com Pedro, o personagem principal, dormindo e sonhando. Em seu sonho, Aderbal, seu professor, conseguiu algumas rãs do Nepal com um amigo que trabalhava no zoológico. A premissa parece lembrar outros filmes de zumbis no qual o agente que transforma as pessoas em mortos-vivos é primeiro transmitido para um humano via um animal exótico, como o macaco-rato-da-sumatra, causa da epidemia zumbi no clássico trash *Braindead* (1992), dirigido por Peter Jackson.

Porém, dessa vez, a culpa é dividida com o professor Aderbal. Após um acidente fazer com que as rãs escapassem, elas entram em contato com restos de experimentos científicos que o professor fazia. As rãs mudaram de cor e tornaram-se agressivas. Foi nessa hora que Pedro, bem como outros de seus colegas, foram mordidos pelos anfíbios, que logo escaparam para toda a cidade.

Ao voltar para casa, Pedro percebe que sua família inteira sumiu. Temendo que eles tivessem sido atacados pelas rãs, o garoto decide fazer uma investigação. É quando, ao tentar se arrumar para sair de casa, olha-se no espelho e percebe que, inconfundivelmente, tornara-se um zumbi. Ao contrário dos zumbis de Romero e dos de tantos outros filmes, Pedro não perdeu sua consciência nem sua agência sobre seus atos. Apenas Pedro, contudo, visto que para os outros habitantes da cidade a habitual caminhada de braços erguidos atrás de cérebro tornou-se seu novo normal.

Solitário e sem conseguir conversar com alguém sem que as pessoas fugissem assustadas e enojadas com sua presença, Pedro desabafa:

TALVEZ eles não quisessem um filho comedor de cérebros por perto e de agora em diante eu teria que me virar sozinho, fazer a lição de casa sem ajuda de ninguém, me virar para preparar o jantar, arrumar a mochila antes de ir para a escola. Não ia mais sentir o cheirinho gostoso da mamãe e nem o cafuné que ela muitas vezes fazia no final do dia. Não ia mais jogar bola com o papai e nem nadar na piscina do clube. De repente, eu me senti o menino zumbi mais solitário da face da Terra. (VIANCO; SANTTOS, 2013, posição 167).

Aqui podem ser feitas diversas comparações do estado de dúvida, medo e solidão de Pedro com o que experimentam crianças que se descobrem LGBTQIAP+ ainda na infância. Há também uma evidente comparação com o racismo que crianças negras sofrem e com o bullying e a falta de cuidados adequados que crianças neurodivergentes também recebem. Pedro, embora branco, sem indicativos de neurodivergência ou de pertencer a uma identidade de gênero ou sexualidade divergente é funciona como um veículo, um receptáculo para transmitir essas possibilidades sem nunca, de fato, sê-las. Essa construção, embora presente no subtexto está apenas aí, no subtexto: na superfície, Pedro é apenas um adolescente que está sozinho, perdido e encurralado por ser diferente. Aqui mora uma fraqueza e um triunfo da obra de Vianco: ao mesmo tempo que não estabelece uma categoria de minoria a Pedro, deixa aberta possibilidades de identificação para crianças e adolescentes que pertencem a qualquer minoria perseguida e marginalizada.

Ao encontrar com Bia e finalmente, conseguir se reunir com alguém que também tinha virado zumbi, também tinha mantido sua consciência e mais, também tinha ciência da sua

condição de morto-vivo e da solidão que carregaria por isso, Pedro encontra propósito e felicidade. Mesmo que não-duradoura, atrapalhada pelos caçadores de zumbis que em momento algum tinham interesse em saber se Pedro e Bia eram pessoas, ainda que zumbis (outra nada sutil referência a LGBTQIAP+fóbicos, racistas ou capacitistas que excluem, atacam e negam a existência a quem é minimamente diferente).

Pedro, que nunca havia sido diferente antes, encontra em Bia, que também era diferente, uma igualdade que só ela podia dar. Uma suposta condição de normalidade que lhes era negada. Infelizmente o conto não se aprofunda nessas discussões. Alguns poderão dizer que é um conto infantil e essas questões devem ser trabalhadas mais tarde. A estes, digo que se no conto há indícios o suficiente para que Pedro tenha uma *sexualidade*, tendo interesse romântico em Bia e o desejo de “Contar a ela que eu a achava a menina mais gatinha da escola e que, mesmo sendo agora menino-zumbi, eu queria que ela fosse minha namorada” (VIANCO; SANTTOS, 2013, posição 180), há também espaço para tratar das sexualidades ditas dissidentes, da questão racial ou até mesmo da questão capacitista.

No fim, Pedro acorda e suas reflexões sobre solidão e lugar no mundo se esvaem conforme a manhã se firma e o sonho vai sendo apagado em sua mente. A reconstrução do mito e a ressignificação da figura monstruosa do zumbi como uma figura trágica, de solidão, abandono e rejeição deixa de ser o foco da narrativa e aos poucos, perde-se a oportunidade de aprofundar a discussão nessas questões, principalmente depois de Pedro acordar do grande sonho que era a transformação em zumbi e perceber as condições que sua simples existência como Outro impôs sobre ele e sobre sua visão de mundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como disse Maria Teresa Andruetto, já citada neste artigo, “a literatura deve provocar” (ANDRUE'TTO, 2017, n.p.). Mesmo a literatura infantil tem o papel de fugir dos fáceis maniqueísmos das histórias de moral e bons costumes e apresentar problemas e soluções que desafiem o leitor, mesmo que esse leitor seja uma criança. O primeiro livro da série de André Vianco e Santtos, *Zumbi: O terrível ataque das rãs do Nepal*, ensaia uma reflexão mais profunda sobre solidão, principalmente daqueles que são diferentes ou que se sentem diferentes, mas sem nunca chegar a discutir, de fato, o impacto dessas diferenças.

Ainda assim, os textos representam novas interpretações de monstros que têm um histórico de aparições em filmes, quadrinhos e literatura como monstruosos e distantes de

sua humanidade, representando novas visões dessas construções. Visões nas quais suas Outridades são discutidas, mesmo que em subtextos: a visão de zumbi solitário e consciente da sua solidão e de condição de zumbi e o paralelo que pode se traçar com relação a incontáveis pessoas pertencentes a grupos minoritários e que se sentem da mesma maneira que Pedro se sentiu: solitário, abandonado e caçado, é uma interessante adição na mitologia de um monstro que por muito tempo representou puro instinto assassino e aqui reflete sobre sua existência e sobre sua condição de Outro frente a normalidade que o caça e o destrói, mesmo em sonho.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Flavio García. “O ‘insólito’ na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários”. In: _____ (org.). **A banalização do insólito: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007. p.11-22. Disponível em <http://www.dialogarts.uerj.br/avulsos/livro_insolito.pdf>. Acesso em 13 jun. 2022.

ANDRUETTO, Maria Teresa. **Livro não precisa ter uma moral**. [Entrevista concedida a] Bruna Escaleira e Lívia Perozim. Nova Escola, nº 300. 13 mar. 2017. Disponível em: <<https://novaescola.org.br/conteudo/8758/livro-nao-precisa-ter-uma-moral>>. Acesso em: 22 out. 2022.

AZEVEDO, Álvares de. **Macário**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

AZEVEDO, Álvares de. **Noite na taverna**. Umarizal: Universidade da Amazônia, 2016.

BARKER, Clive. **The Hellbound Heart**. Chicago: Dark Harvest, 1986.

BATALHA, M. C. **Literatura fantástica**: algumas considerações teóricas. Letras & Letras, v. 28, n. 2, 2013. Disponível em: <<https://seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/view/25877>>. Acesso em: 22 ago. 2022.

BOZZETTO, Roger. Réflexions sur le statut des textes à effets de fantastique, in SIMÕES, Maria João (Org.), **O fantástico**. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2007.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura infantil**: Teoria, Análise, Didática. São Paulo: Editora Moderna, 2000.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu (Org. e Trad.). **Pedagogia dos monstros**: os prazeres e perigos da confusão de fronteiras. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

CORTÁZAR, Julio. **Obra crítica, volume 3**. Org: SOSNOWSKI, Saúl. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

GABRIELLI, Murilo Garcia. **O lugar do fantástico na literatura brasileira**. Itinerários, Araraquara, n.19, p.25-33,2002. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/index.php/itinerarios/article/view/2652/2337>> Acesso em 13 jun. 2022

HERBERT, Frank. **Duna**. Tradução de Maria do Carmo Zanini. São Paulo: Aleph, 2017.

LE GUIN, Ursula K. **A mão esquerda da escuridão**. Tradução de Susana L. de Alexandria. Aleph, 2019.

LEWIS, C. S. **As crônicas de Nárnia**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

LOVECRAFT, H. P. **O horror sobrenatural na literatura**. Tradução de João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Francisco Alves. 1987.

MARTIN, George R. R. **A Guerra dos Tronos: as crônicas de gelo e fogo**. Tradução Jorge Candeias. São Paulo: Leya, 2010.

NASCIMENTO, Evandro. "Introdução: A literatura à demanda do outro". In: DERRIDA, Jacques. **Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida**. Tradução de Marieide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

NIELS, Karla Menezes Lopes. **Fantástico à brasileira: O gênero fantástico no Brasil**. Anais do V Seminário dos Alunos dos Programas de Pós-Graduação do Instituto de Letras, Estudos de Literatura, UFF, n. 1, 2014.

PENZOLDT, P. **The Supernatural in Fiction**. Londres, Peter Nevill. 1952.

SENHORAS, E. M. A PANDEMIA DO NOVO CORONAVÍRUS NO CONTEXTO DA CULTURA POP ZUMBI. **Boletim de Conjuntura (BOCA)**, Boa Vista, v. 1, n. 3, p. 30–33, 2020. Disponível em: <<https://revista.ioles.com.br/boca/index.php/revista/article/view/162>> Acesso em: 26 ago. 2022.

SILVA, Alexander Meireles. **LITERATURA FANTÁSTICA: O que é e o que não é**. YouTube, 28 jun. 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SzFVGxYC6BQ>>. Acesso em 12 jun. 2022.

STOKER, Bram. **Drácula**. Tradução de Márcia Heloisa. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2018.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

TOLKIEN, J. R. R. **O Senhor dos Anéis**. Tradução de Lenita Maria Rímoli e Almiro Pisetta. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

VIANCO, André; SANTTOS. **Bruxa**: Um feriado assombroso na floresta Rio de Janeiro: Rocco Pequenos Leitores, 2014.

VIANCO, André; SANTTOS. **Zumbi**: O terrível ataque das rãs do Nepal. Rio de Janeiro: Rocco Pequenos Leitores, 2013.

VIANCO, André; SANTTOS. **Vampiro**: Uma tenebrosa noite de sustos, doces e travessuras. Rio de Janeiro: Rocco Pequenos Leitores, 2014.

VUGMAN, Fernando S. O zumbi nas telas: breve história de uma metáfora. **REBECA - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, São Paulo v. 2 n. 2, 2013: REBECA 4. Disponível em: <<https://rebeca.emnuvens.com.br/1/article/view/312>.> Acesso em: 26 ago. 2022.