



**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DE PERNAMBUCO**  
**UNIDADE ACADÊMICA DE GARANHUNS**  
**CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS**

RAFAEL BARBOSA DOS SANTOS

**O ZUMBI E O DISTÓPICO: uma análise sociopolítica na trilogia**  
***Apocalypse Z***

Garanhuns – PE,  
2019

RAFAEL BARBOSA DOS SANTOS

**O ZUMBI E O DISTÓPICO: uma análise sociopolítica na trilogia**  
***Apocalypse Z***

Monografia apresentada à Banca Examinadora do Curso de Licenciatura em Letras, da Universidade Federal Rural de Pernambuco/Unidade Acadêmica de Garanhuns – UFRPE/UAG, como requisito para a obtenção do título de Licenciado em Letras.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Monaliza Rios Silva

Garanhuns – PE,

2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal Rural de Pernambuco  
Sistema Integrado de Bibliotecas  
Gerada automaticamente, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

- S237z Santos, Rafael Barbosa dos  
O zumbi e o distópico: uma análise sociopolítica na trilogia Apocalipse Z / Rafael Barbosa dos Santos. -  
2019.  
72 f.
- Orientadora: MONALIZA RIOS SILVA.  
Inclui referências.
- Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal Rural de Pernambuco,  
Licenciatura em Letras (Português e Inglês), Garanhuns, 2020.
1. Utopia. 2. Distopia. 3. Pós-apocalipse. 4. Zumbi. 5. Apocalipse Z. I. SILVA, MONALIZA RIOS, orient.  
II. Título

## FOLHA DE APROVAÇÃO

A monografia intitulada, **O Zumbi e o Distópico: uma análise sociopolítica na trilogia *Apocalypse Z***, do discente **Rafael Barbosa dos Santos**, foi apresentada e aprovada.

Aprovada em: 10/12/2019. Média Final: \_\_\_\_\_ (\_\_\_\_\_)

### BANCA EXAMINADORA

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Monaliza Rios Silva – UFRPE/UAG  
(Orientadora)

---

Prof. Dr. Suênio Stevenson Tomaz da Silva – UFCG-UAL  
(1º Examinador Externo)

---

Prof. Dr. João Batista Martins de Moraes – UFRPE/UAG  
(2º Examinador Interno)

Garanhuns – PE,

2019

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente a **Deus** e aos meus pais que sempre me motivaram e me apoiaram nessa longa jornada, em especial à minha mãe **Cecilma**, pelo apoio incondicional e por ser um exemplo para mim de determinação.

Às minhas irmãs **Rayane** e **Raely**, e à minha tia **Suelene** que me acolheu e me apoiou nessa longa jornada e por quem sou imensamente grato.

Ao **Diego Lima** e à sua família, que ao longo desses quatro anos me motivaram, apoiaram-me e nunca me deixaram desistir, minha segunda família.

À minha grande amiga **Salvia de Medeiros Souza** que me motivou e me ajudou nos bons e maus momentos.

A meus amigos, **Irla Galindo, Elizabeth Cristina, Ivaldo Monteiro, Carlos André, Fabiola Almeida, Wesley Oliveira, Erica Maria, Dândella Miranda, Renata Fernanda, Lucas Diniz, Maria Fernanda e Leidiane Raimundo, Joyce Ferreira, Kamilla Liborio**, sem o apoio de vocês eu não teria chegado até aqui.

À minha orientadora **Monaliza Rios**, por ter aceito embarcar no universo dos zumbis, sem seu apoio e ajuda este trabalho não existiria.

A todos os meus **professores** que sempre acreditaram em meu potencial.

A todos os **professores da UAG** que contribuíram para a minha formação e a ser o profissional que sou hoje.

A todos da **Escola Apolônia** em Venturosa que acreditaram em mim e me proporcionaram minha primeira experiência em sala de aula.

A todos aqueles que me apoiaram direta e indiretamente ao longo desses quatro anos. E também a todos que duvidaram e que disseram que eu nunca conseguiria, meu muito obrigado, vocês me motivaram a continuar e lutar pelo meu sonho.

“O homem que não tem olhos abertos para o misterioso passará pela vida sem ver nada.”

(Autor desconhecido)

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar o utópico/distópico na trilogia *Apocalypse Z*, de autoria de Manel Loureiro Doval (2010; 2011), a partir dos estudos de Marques (2014) e Claeys (2010). Desta forma, busca-se abranger os três romances que compõem a trilogia, analisando aspectos diferentes em cada obra. No primeiro romance, apresenta-se o utópico/distópico apocalíptico zumbi; enquanto os demais, o distópico ligado ao político-social. A presença do zumbi proporcionou, na obra, uma reflexão sobre o comportamento humano em situações caóticas, possibilitando observar que o monstruoso, na trilogia, manifesta-se em outras dimensões. A análise da trilogia contribuiu para uma melhor reflexão acerca do zumbi, distanciando-o da figura *non grata* para uma importante reflexão político-social, investigando aspectos como: o machismo, o religioso, e as organizações sociais apresentadas no *corpus*. Os estudos sobre o pós-humano possibilitaram uma nova visão sobre o personagem zumbi, pois este deixa de ser visto à margem e passa a ser entendido como símbolo importante para diversas metáforas, desde o manipulado/escravo à negação humana. É característico das distopias serem ambientadas em um cenário pós-apocalíptico, porém na trilogia analisada temos um acréscimo a este cenário: o apocalipse zumbi. Foi possível constatar que a trilogia se configura como utópica/distópica por apresentar em sua narrativa sociedades controladoras e opressivas que surgem em meio ao caos do apocalipse zumbi.

**PALAVRAS-CHAVE:** Utopia/Distopia. Pós-Apocalipse. Zumbi. Apocalipse Z.

## **ABSTRACT**

This work aims to analyze the utopian/dystopian in the Trilogy Apocalypse Z, authored by Manel Loureiro Doval (2010; 2011), from the studies of Marques (2014) and Claeys (2010). Thus, it seeks to cover the three novels that make up the trilogy, analyzing different aspects in each work. In the first novel, the utopian/dystopian apocalyptic zombie is presented; while the others, the dystopian linked to the social politician. The presence of the zombie provided, in the work, a reflection on human behavior in chaotic situations, allowing us to observe that the monstrous, in the trilogy, manifests itself in other dimensions. The analysis of the trilogy contributed to a better reflection on the zombie, distancing him from the non-grateful figure for an important political-social reflection, investigating aspects such as: machism, religious, and social organizations presented in the corpus. The studies on the posthuman allowed a new view on the zombie character, because it ceases to be seen on the sidelines and is now understood as an important symbol for various metaphors, from manipulated/slave to human denial. It is characteristic of the dystopias to be set in a post-apocalyptic setting, but in the analyzed trilogy we have an addition to this scenario: the zombie apocalypse. It was possible to see that the trilogy is configured as utopian/dystopian by presenting in its narrative controlling and oppressive societies that arise amid the chaos of the zombie apocalypse.

**KEYWORDS:** Utopia/Dystopia. Post-Apocalypse. Zombie. Apocalypse Z.



## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>8</b>
<b>SEÇÃO 2</b>	<b>AS NARRATIVAS UTÓPICAS/DISTÓPICAS</b>	<b>10</b>
<b>SEÇÃO 3</b>	<b>O UTÓPICO/DISTÓPICO NA TRILOGIA <i>APOCALIPSE Z</i></b>	<b>17</b>
<b>SEÇÃO 4</b>	<b>O MITO DO ZUMBI E SUAS METAMORFOSES: DO CARIBE ÀS DISTOPIAS APOCALÍPTICAS</b>	<b>21</b>
	<b>4.1. O Despertar dos Mortos: o zumbi de Romero</b>	<b>26</b>
	<b>4.2. O Retorno dos Mortos-Vivos: a explosão zumbi na contemporaneidade</b>	<b>29</b>
<b>SEÇÃO 5</b>	<b>DESDOBRAMENTOS ESTÉTICOS DO UTÓPICO/DISTÓPICO NA TRILOGIA <i>APOCALIPSE Z</i></b>	<b>33</b>
	<b>5.1. O Princípio do Fim: o sentimento utópico em meio ao caos</b>	<b>34</b>
	<b>5.2. Os Dias Escuros: o utópico desconstruído</b>	<b>47</b>
	<b>5.3. A Ira dos Justos: a religião como ferramenta de dominação</b>	<b>54</b>
<b>6</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>62</b>
<b>7</b>	<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>67</b>

## 1. INTRODUÇÃO

Diante do crescente aumento e da popularidade na produção de obras distópicas e utópicas no cinema e na literatura cabe uma reflexão sobre o porquê da aparição de títulos que envolvem esta temática no mercado, na contemporaneidade. Como exemplo, podemos citar: *Jogos Vorazes* (COLLINS, 2008), *Divergente* (ROTH, 2011), *The Maze Runner* (DASHNER, 2009) e *Jogador Número 1* (CLINE, 2011). Estas são apenas algumas das obras que obtiveram um maior sucesso e sendo, posteriormente, todas elas adaptadas para o cinema.

Entende-se por utopia, no pensamento filosófico, como sendo um lugar ideal de completa harmonia e felicidade entre os indivíduos. Seria um mundo ideal que se contrapõe à realidade. Na Literatura, utopia consiste em uma narrativa que descreve uma sociedade ideal, fundamentada em leis justas e instituições político-econômicas que se comprometem verdadeiramente com esta sociedade utópica. “São, obviamente, textos que constroem sistemas de vida que pareçam muito bons aos olhos dos seus escritores e dos seus admiradores.” (KOPP, 2011, p. 11).

Em oposição a este tipo de narrativa e pensamento filosófico existe também a distopia. As narrativas distópicas, diferentes da utopia, preocupam-se em narrar uma sociedade imersa no caos e sem liberdade, na qual o sistema político-econômico não se preocupa com o bem-estar da sociedade e sim com o controle e manipulação social. Embora, algumas distopias buscam retratar uma possível sociedade perfeita atingida através da manipulação social, sendo assim o caos não seria um elemento obrigatório para a narrativa distópica.

A distopia, durante o século XX “se consolidou, tomou corpo, ganhou notoriedade e se firmou como uma das marcas desse tempo” (KOPP, 2011, p.10). Durante este período surgiram as condições para a produção deste gênero. As incertezas sobre os dias futuros contribuíram para a consolidação do pensamento distópico em contraposição ao utopismo. Discorreremos mais detalhadamente tais conceitos nas seções posteriores desta pesquisa.

Com as tensões sociais e políticas cada vez mais crescentes na atualidade, tem sido necessária “a retomada das narrativas distópicas como um reflexo das

necessidades do indivíduo de encontrar respostas para o atual contexto da sociedade onde vive” (LIMA, 2018, p.12).

Contudo, este trabalho não busca apenas trabalhar a distopia sob o viés político e ideológico, mas também refletir sobre outras formas de distopias que vêm surgindo ao longo do tempo. Claeys (2010) e Marques (2014) categorizam o gênero distópico em três momentos distintos: o político e o social; o componente humano; e a negação da essência orgânica do corpo humano, ligada à evolução tecnológica.

Refletindo sobre estes três momentos distintos da distopia, busca-se analisar a Trilogia *Apocalypse Z* (2010, 2011), do autor espanhol Manel Loureiro Doval, com o intuito de refletir sobre essas novas distopias, bem como a explosão do gênero zumbi apocalíptico nos últimos anos. A presente trilogia que foi publicada originalmente nos anos de 2007 a 2009 na Espanha, apresenta características da narrativa utópica/distópica em um cenário pós-apocalíptico que remete aos três momentos distintos da narrativa distópica anteriormente citados.

A trilogia apresenta em sua narrativa o mito do zumbi em uma abordagem apocalíptica, bem como o surgimento da sociedade dos justos em meio ao apocalipse. Unindo o horror e o distópico, o autor espanhol nos permite fazer uma reflexão sobre o componente humano, as organizações sociais totalitárias presentes nas narrativas distópicas, enquanto reflexo da sociedade atual e do contexto em que foi produzido. Com base nos romances de Doval, pode ser feita também uma reflexão acerca do próprio componente humano e suas adaptações a um cenário hostil e apocalíptico.

Este trabalho se dividirá em seções que buscam responder a questões específicas para a pesquisa. Busca-se conceituar e apresentar o que é uma narrativa tanto utópica como também distópica, e suas características estéticas literárias e filosóficas. Ressaltando a existência de diferentes tipos de distopia com base nos estudos de Marques (2014), Claeys (2010) e Kopp (2011).

Posteriormente, será evidenciado como a narrativa utópica/distópica se apresenta na trilogia *Apocalypse Z* e como o autor constroi estes conceitos e estrutura tais características dentro de um universo apocalíptico zumbi. Pois um dos focos desta pesquisa é analisar a construção do cenário utópico/distópico dentro do apocalipse zumbi, considerando o gênero zumbi como um dos mais populares da atualidade.

Antes de um aprofundamento na análise das obras, será feita uma conceituação e estudo sobre o personagem zumbi e suas características estéticas, bem como sua história na Literatura e no Cinema, pois esse personagem se consolidou através do Cinema, mas não deixou de marcar presença na Literatura. Para esta seção, serão usados os estudos de Russell (2010) que conceitua e apresenta a evolução da personagem, sua história e mistérios por trás do mito do zumbi.

Por fim, na última seção, será apresentada a análise sobre os desdobramentos estéticos da narrativa utópica/distópica na trilogia em estudo. Também serão trabalhadas questões ligadas à conceitualização do apocalipse zumbi e a sobrevivência apocalíptica e, em meio ao cenário apocalíptico, como ela se apresenta nas obras, pois a sobrevivência é um fator predominante e característico para as distopias, considerando que elas se constroem em um cenário caótico e totalitário, no qual as personagens buscam sobreviver e lutar contra o estado de dominação, seja ela qual for.

## **SEÇÃO 2: AS NARRATIVAS UTÓPICAS/DISTÓPICAS**

A palavra **utopia** aparece primeiramente na obra de Thomas More, em 1516, como título de seu livro. Ele apresenta em sua narrativa, uma sociedade organizada de acordo com a razão que se encontra em uma ilha de nome Utopia, localizada no meio do oceano do novo mundo, contudo sua localização exata não é informada pelo narrador.

É importante observar que a palavra *utopia* ganhou um novo sentido, equivalendo a um sonho inalcançável ou se ligando a algo positivo. Thomas More utilizou-se do radical grego *ou-*, que significa “não”, e do radical grego *topos*, significando “lugar”, para dar origem à palavra que intitula sua obra. Sendo assim, “desde o século XVI, utopia é um não lugar ou um *nenhures*” (BECKER, 2013). Ainda também lhe é atribuído o sentido de um “bom lugar” devido ao acréscimo do prefixo

eu- na palavra (*eutopia*), no qual ambos convergem para à sua impossibilidade como sociedade histórica (Martins, 2016).

Thomas More, na referida obra, faz uma reflexão crítica da sociedade inglesa no século XVI, “ele apontou na composição social, no aspecto político e na dimensão econômica, fatores responsáveis pela falta de liberdade e diversos problemas da população” (LIMA, 2018, p. 21). More (1516) destacou cada parte da sociedade e as suas características que contribuíam para o fracasso da sociedade governada por um rei que exercia não só sua soberania, mas também controlava o seu povo.

Em oposição ao sistema político inglês, More (1516) apresenta a República de Utopia, em que o sistema social vigente presava a igualdade social como forma de atingir a felicidade pública. O princípio de igualdade tornava não necessárias inúmeras leis na ilha de Utopia. O protagonista da narrativa descreve como seria a vida em comunidade, pautada no prazer e na liberdade, em oposição à vida sem direitos e restritas do sistema político-social inglês.

Pavloski (2005) aponta que a indeterminação da sociedade ideal apresentada por More (1516) se liga diretamente ao vocábulo *Utopia*, que significa lugar nenhum. A indeterminação do espaço físico, junto às raízes semânticas do vocábulo, constitui as características principais do universo ficcional construído e a própria extensão do conceito de utopia. Pavloski afirma que

Assim, a partir da publicação e recepção da obra de Thomas More, uma extensa produção de textos filosóficos, sociológicos e literários passa a ser inserida numa perspectiva de olhar crítico sobre a realidade categorizada como utópica. Entretanto, a criação de tal rótulo pelo humanista inglês não corresponde à gênese do pensamento utópico, uma vez que a categoria acaba por romper os limites históricos de sua própria conceitualização e assimilar em seu interior obras anteriores ao século XVI, como por exemplo, *A República* de Platão (PAVLOSKI, 2005, p. 16-7).

A utopia ainda pode ser entendida como um desejo de fuga aos contextos social e histórico vivenciados, negando a realidade e almejando um possível futuro melhor (BECKER, 2013). Sendo assim, a utopia nega o que existe, a composição social vigente, e projeta como um espelho invertido um “novo mundo”, uma nova composição da sociedade. O lugar físico desta possível utopia torna-se o maior desafio para as

narrativas utópicas, cujo espaço narrativo é quase sempre projetado em um lugar futuro e desconhecido.

As narrativas utópicas, ao longo do tempo, ganham novas características e se dividem entre si. Szachi (1972) estabelece dois grandes grupos de utopias: as escapistas e as heroicas. As narrativas utópicas escapistas apresentam uma crítica contra a realidade, porém não apontam um caminho para uma possível mudança da sociedade. Não existe nelas uma ideia de renovação social e sim de fuga da realidade para um “nenhures” individual. Já na utopia heroica, a narrativa propõe uma reestruturação da sociedade visando a mudanças nos padrões políticos, morais, ideológicos e econômicos de uma sociedade.

A narrativa utópica também apresenta diferentes níveis de discurso, os quais Stieltjes (2005) os divide em: 1- nível da narrativa, onde ocorrerá a narração de como chegar à cidade utópica, bem como a descrição desta cidade; 2- nível do discurso crítico, que representa a oposição de uma realidade distópica; 3- nível do discurso justificativo, que permite a tematização das utopias justificando os dois tipos de discursos anteriores, pois “a narrativa e o discurso crítico são perfeitamente distinguíveis na maioria das utopias” (STIELTJES, 2005, p. 8).

Entre os principais elementos que tornam possíveis a caracterização da narrativa utópica, destacamos:

a viagem, que representam a fuga da realidade e a busca de refúgio no imaginário; a geometrização do espaço, uma vez que as utopias são moldadas a partir de figuras geométricas de círculos ou ângulo reto, representando a obsessão pela ordem fechada, um sistema totalitário; o insularismo, que remete ao isolamento como ferramenta de proteção ao externo, inclusive de atos como a corrupção, representados pelas regiões de ilhas ou ilhadas; a abolição da propriedade privada, que reforça a ideia de totalitarismo ao retornar às formas de comunismo primitivo ou coletivismo, promovendo a absorção da individualidade em detrimento do coletivo (LIMA, 2018, p. 24).

As obras utópicas, conforme apresentado, buscam apresentar uma crítica social das sociedades de uma dada época e/ou um dado período histórico. Através da fuga da realidade, a utopia apresenta uma sociedade que se recusa a continuar no lugar em que vive e projeta um cenário utópico para a realização do seu futuro melhor. O utopista é um escritor inconformado com sua realidade, que projeta em um futuro

quase impossível, uma sociedade perfeita em que não se repitam as catástrofes vividas. O escritor, através do imaginário, cria um “nenhures” ideal para a realização de seus desejos utópicos.

No século XX, diante das “frustrações históricas e a falência de regimes socialistas e, principalmente, as guerras mundiais em 1914 e 1945” (BECKER, 2013, p. 3), a palavra distopia surge e ganha força unindo-se ao sentimento de desesperança da sociedade da época. O prefixo *anti-* ligado à palavra utopia possui a função de negação ou oposição.

Dessa forma, a distopia configura mundos reais possíveis e repletos de dificuldades e de desesperança, ou seja, uma sociedade falha se comparada à utopia (SILVA, 2019). Foi durante o período de entre guerras que o pensamento distópico passou a considerar a possível existência futura de uma sociedade pior do que a existente. Berriel (2005), sobre as distópias afirma que: “A distopia, que revela o medo da opressão totalizante, pode ser vista como o oposto especular da própria utopia” (p. 4).

Com a emergência de novas potências mundiais e a crescente disputa de poder e de territórios através das guerras, o otimismo do pensamento utópico começa a cair. Até então nunca tinha acontecido um combate desta escala envolvendo todas as grandes potências em um conflito armado. O longo período de guerras, aliado ao número gigantesco de mortes contribuiu para que a idealização de um futuro melhor fosse realmente impossível.

Os aparatos tecnológicos e as armas usadas transmitiam o medo da opressão que foi concretizado com a detonação das bombas atômicas no Japão, levando uma nação inteira à rendição e a se subjuugar ao poderio militar americano. Hobsbawn (1995) diz que “quatro dias após a explosão da primeira bomba nuclear, o fim de considerável proporção da raça humana não pareceu muito distante” (HOBSEBAWN, 1995, p. 24). Aos que sobreviveram restaram o medo e a desesperança com o futuro.

Foi durante esse período de entre guerras que a humanidade passou pelas maiores tensões sociais e políticas: a grande depressão e a quebra da Bolsa de Valores de Nova York, em 1929; a ascensão de regimes totalitários na Europa; o fim da hegemonia do capitalismo, que veio dar espaço às práticas socialistas na então URSS, para citar alguns (JACOBY, 2007). Com o fim da Segunda Guerra Mundial,

deu-se início ao período da Guerra Fria, em que as tensões se intensificaram ainda mais. Dessa forma, o fim da humanidade era visto como próximo devido às destruições e às mortes provocadas pelos conflitos (LIMA, 2018). Foi diante desse cenário que o pensamento distópico começou a crescer, contrariando o pensamento utópico, pois a distopia não pensa num futuro com uma sociedade perfeita, mas em um futuro catastrófico e sem esperanças, intensificando os problemas do presente vivido.

Foi durante esse período conturbado que a literatura se dedicou às grandes narrativas distópicas, como: *Admirável Mundo Novo* (HUXLEY, 1932), *1984* (ORWELL, 1948), *Fahrenheit 451* (BRADBURY, 1953), entre outros. Estas obras distópicas “apresentam sociedades opressoras, nas quais características do mundo moderno foram potencializadas – a produção em série e o consumo; o controle do governo e a manipulação da informação” (BECKER, 2013, p. 03).

A distopia, enquanto gênero literário, tem como propósito “a denúncia dos efeitos de poder ligados às formas discursivas” (HILÁRIO, 2013, p. 206). A mesma apresenta em sua narrativa os medos da sociedade atual a um futuro não tão distante em que se determinem estilos de vida, produção e dominação.

O medo ao longo da história da humanidade tem sido basilar para a concretização e explosão das distopias, tanto na literatura, como também no viés filosófico da palavra. Berriel (2005) aponta alguns momentos da história que contribuíram para a fundação deste gênero:

Existiram dois momentos centrais da História marcados pela intolerância, e que possivelmente forneceram os elementos fundantes da distopia; foram duas conjunções sociais frágeis, instáveis, defensivas – apesar da aparência em contrário: a Igreja Católica tridentina e o Estado soviético. Essas instituições, no seu processo afirmativo, criaram a ilusão de serem perfeitas por não poderem suportar a dissensão – o que efetivamente poderia destruí-las. A ilusão de serem formas perfeitas, utopias já realizadas, gerou, ainda que involuntariamente, o material que será formalizado na distopia (BERRIEL, 2005, p. 4).

O crescimento do gênero distópico na literatura se deu através da soma entre a ascensão das tensões envolvendo o fascismo na Europa e a Revolução Socialista na Rússia, ligadas à invasão dos conceitos e das técnicas da ficção científica, pois



elas geravam uma potencialização negativa sobre as sociedades utopistas (PAVLOSKI, 2005). O autor ainda afirma que

[...] no contexto de constante renovação técnica e, conseqüentemente, social, as distopias começam a ocupar um espaço de destaque somente no século XX, sendo a Revolução Socialista na Rússia e a ascensão do fascismo na Itália, Alemanha e Espanha apontadas como determinantes do florescimento da literatura distópica, em detrimento dos ideais utópicos. A mudança de utopia para distopia envolve precisamente a invasão do utopismo tradicional pelos conceitos e técnicas da ficção científica. Ocorre uma potencialização negativa das sociedades modelares – o que as torna repelentes por envolver a imposição da ordem à custa da liberdade – em projeções que nos forcem a enfrentar as implicações das utopias de modo mais concreto e, conseqüentemente, mais agudo (p. 63).

Antes do século XX, os pensadores e escritores, quando pensavam no futuro, facilmente imaginavam um mundo melhor e depositavam esperanças na ciência e na tecnologia a favor do surgimento e/ou criação de um futuro melhor. Mas, com o desenrolar dos conflitos armados das guerras em que a tecnologia contribui para o extermínio de milhares de pessoas de forma quase instantânea, esse pensamento utópico e positivo mudou. Kopp (2011) argumenta que

[...] foi durante o século XX que a literatura distópica se consolidou, tomou corpo, ganhou notoriedade e se firmou como uma das marcas desse tempo. Houve condições para isso, para a emersão de uma forma de pensar, imaginar e escrever sobre o futuro como um tempo no qual as coisas se tornariam piores (p. 10).

Nas distopias do século XX, os escritores buscam retratar os perigos eminentes da tecnologia que poderia ser usado a serviço do controle social. Os autores da época buscaram retratar, nas narrativas distópicas, os efeitos destrutivos e desumanizantes da tecnologia. Surge, então, o medo da tecnologia, pois acreditava-se que “o mundo acabará se reconfigurando em estados monstruosos através do engenho tecnológico” (KOPP, 2011, p. 41).

Porém, cabe ressaltar que a distopia não está só intimamente ligada ao viés sócio-político e filosófico. E é sobre essas outras vertentes da distopia que este trabalho pretende discutir, pois “a distopia nem sempre se ocupou em discutir a essência humana em si; principiou discutindo a problemática do humano inserido ao social” (MARQUES; PAREIRA, 2017, p. 121).

E foi pensando nas variações do gênero distópico que Claeys (2010) dividiu o gênero em momentos distintos. O autor posiciona a famosa tríade das distopias – Wells, Huxley e Orwell<sup>1</sup> para a categoria do segundo momento do gênero. Neste período, a ênfase do “nenhures” distópico era o cenário político e social. Configurando um outro momento do gênero, as narrativas distópicas começaram a abordar outros elementos, pois o componente humano e a reflexão de um futuro em que a humanidade não perdesse seus direitos sociais e humanos deixou de se adequar ao conceito de humano.

Foi a partir destes estudos que Marques (2014a) estabeleceu uma nova virada e/ou momento para as narrativas distópicas. Para o autor, esse novo momento deixava de focar no político e social e passa a dar atenção ao corpo transfigurado pelo capitalismo tecnológico, o que corrobora os pensamentos de Kopp (2011) sobre o medo dos escritores distópicos em relação aos avanços tecnológicos. Para Marques (2014a), os romances publicados a partir da década de 1990 quebram o pensamento das distopias clássicas e propõem discussões filosóficas e sociais relacionadas a essência orgânica do ser humano e a tecnologia. O autor ainda propõe que

Os romances que compõem o que chamo de terceira virada distópica são aqueles em que o centro do ideal utópico não está em uma forma centralizada de controle social, político e/ou cultural sobre os indivíduos, mas sim na relação entre o corpo orgânico (falho, defeituoso e imperfeito) e as promessas tecnológicas advindas do modelo capitalista pós-moderno em melhorá-lo e aperfeiçoá-lo e que, ao fazê-lo, negam a essência orgânica do ser humano (MARQUES, 2014a, p. 19).

Embora existam tantas vertentes e teorias acerca do gênero distópico, sempre se parte “do contexto em que foram elaboradas, pois intensificam os possíveis desdobramentos de características específicas da sociedade” (BECKER, 2013, p. 3), buscando o assombro ao acentuar tendências contemporâneas que venham a ameaçar a liberdade. Os escritores distópicos, por meio da literatura, provocam o leitor, levando-os a uma série de reflexões sobre a condição humana.

---

<sup>1</sup> Outro romance não explorado por Claeys, mas que pertence ao cânone das distopias é *We* (1924) do escritor russo Yevgeny Zamyatin. Embora Wells não seja considerado por alguns estudiosos como pertencente ao cânone distópico, foi pensando nos estudos de Claeys a sua aceitação neste trabalho a este grupo.

As distopias são capazes de nos fornecer elementos para analisar e pensar criticamente a contemporaneidade, em especial a segunda metade do século XX e o início do século XXI. Para Leomir Cardoso Hilário:

o romance distópico pode então ser compreendido enquanto aviso de incêndio, o qual, como todo recurso de emergência, busca chamar a atenção para que o acontecimento perigoso seja controlado, e seus efeitos, embora já em curso, sejam inibidos (HILÁRIO, 2013, p. 202).

Sendo assim, de acordo com os autores anteriormente citados, o romance distópico apresenta como características básicas de sua composição: um futuro sem esperanças e catastrófico; o controle social e/ou manipulação do humano, podendo variar quanto às suas perspectivas e ao contexto de produção. Em outras palavras, a tecnologia ou questões políticas podem ou não aparecer em diferentes níveis de intensidade dentro da narrativa distópica. Não existe uma única forma de se escrever uma distopia e ela pode estar diretamente ligada a outros gêneros da literatura, como a ficção científica (SILVA, 2018).

### SEÇÃO 3: O UTÓPICO/DISTÓPICO NA TRILOGIA APOCALIPSE Z

As narrativas distópicas sempre emergiram de um cenário de desesperança e descrença com o futuro. No início do século XXI, as narrativas distópicas tornaram a aparecer no cenário literário. Contudo, diferentes das distopias cânones, estas surgem atrelando elementos do fantástico, ficção ou até mesmo do horror em suas estruturas.

Sem deixar de trazer um alerta sobre um cenário catastrófico vindouro, estas novas distopias ganharam o gosto popular alcançando números astronômicos de vendas e de bilheterias em suas adaptações para o cinema. E a trilogia de Manel Loureiro Doval não foi diferente. Sua obra conta a transformação do cenário atual até sua total decadência em meio a um **apocalipse zumbi** nos livros: *Apocalipse Z: o princípio do fim* (2010); *Apocalipse Z: os dias escuros* (2011a); e *Apocalipse Z: a ira dos justos* (2011b).

Narrada em primeira pessoa, a trilogia espanhola conta, sob a perspectiva do protagonista, cujo nome não é citado na obra, a decadência da sociedade, pois esta

chegou ao caos em decorrência de um vírus que desencadeava o processo de transfiguração do humano ao zumbi. O romance se inicia em formato de *blog* e, com a queda das tecnologias, passa para um formato de diário até chegar ao caos total em que temos apenas a voz do protagonista.

Ambientado na Galícia, região noroeste da Espanha, o primeiro romance traz os relatos das notícias que o protagonista acompanha revelando, a pequenos passos, a queda de toda a humanidade até a chegada do futuro caótico e sem esperanças. Surgem, então, o nosso cenário distópico. Acompanhado apenas do seu fiel gato Lúculo, o protagonista vivencia seus primeiros dias do pós-apocalipse preso em sua casa: o que antes representava sua segurança agora representa sua total falta de liberdade, a mesma negada pelas narrativas distópicas.

Assim como nos estudos anteriormente citados de Marques (2014) e Claves (2010), na trilogia de Manel Loureiro Doval vemos uma combinação de vertentes diferentes da distopia, pois o autor aproveita a explosão do gênero zumbi e das distopias para dar forma ao seu romance. Diferente das demais obras distópicas, esta apresenta um futuro pós-apocalíptico zumbi, no qual um vírus e os monstros estabelecem, num primeiro momento, o controle social. Aqui vemos a tecnologia estabelecendo o mecanismo que levaria ao extermínio da humanidade, conforme Kopp (2011) já apontava em seus estudos sobre distopias.

Na trilogia *Apocalypse Z* (DOVAL, 2010; 2011a; 2011b), questões políticas se fazem presentes em toda a obra, mas é no terceiro romance que tem-se a concretização da sociedade distópica quando a sociedade dos justos aparece no romance apresentando divisões de classes ou castas (os justos e os não justos) e um governo autoritário e controlador.

O utópico também se fez presente na obra nos momentos de esperanças do protagonista em que ele buscava um lugar que houvesse perspectivas para um futuro melhor, o que lembra a utopia clássica de Thomas More (1516), pois é em uma ilha que nosso sobrevivente ao apocalipse buscava refúgio. Entretanto, a realidade e o futuro se mostravam cada vez mais sombrios e sem esperanças para com o futuro.

Em meio ao caos decorrente do avanço da epidemia, os governos adotam medidas autoritárias e militares assumem o controle das *safezones*<sup>2</sup> que de início são a utopia da humanidade, ou seja, o “nenhures” em que encontrariam esperanças de sobrevivência e de um futuro. Mas, com o caos e os zumbis tomando o controle da sociedade, as próprias áreas seguras acabam simbolizando o destino final para a humanidade.

O protagonista, de início, recusa-se a ir para as *safezones* e vê diante dos seus olhos o mundo que conhecia sendo assombrado por criaturas que simbolizam a própria morte e a alienação total, pois a perda da humanidade e da vontade própria são atingidas através da transformação pelo vírus que leva a zumbificação.

Os momentos iniciais de sua fuga de casa em busca de um lugar seguro e de sobrevivência são descritos em um cenário marítimo, lembrando a Utopia de More (1516). O seu desejo de fuga dos contextos social e histórico vivenciados (BECKER, 2013), leva-o a diversos conflitos e sempre a esperança é representada por uma ilha. Contudo, as sociedades ou vestígios de civilização encontrados na narrativa de Doval (2010, 2011a, 2011b) são sempre distópicos, pois são governos controladores e autoritários que ameaçam a liberdade do protagonista.

Os dois primeiros romances centram suas narrativas na preocupação e na busca pela sobrevivência, bem como a busca pela liberdade da opressão das hordas esmagadoras de zumbis que sucumbiram a humanidade e dos vestígios de governos autoritários. Assim, Becker (2013) aponta:

A preocupação com a sobrevivência, vale assinalar, é tendência essencial das distopias pós-apocalípticas, ou seja, narrativas em que o mundo foi desestabilizado por algum acontecimento transformador, seja uma tragédia natural, seja um apocalipse zumbi (p. 5-6).

Em suas fugas da realidade, o protagonista luta pela sua sobrevivência e pela sua própria humanidade que também é ameaçada por esse cenário macabro que o aterroriza. O cenário repleto de zumbis influencia diretamente nas relações sociais, o que faz o protagonista se questionar sobre sua liberdade e sua humanidade.

---

<sup>2</sup> As *safezones* são as zonas seguras da epidemia zumbi construídas em pontos estratégicos pelos militares com o propósito de proteger os sobreviventes. Nelas eram reunidos todos sobreviventes encontrados em um só lugar.

O espaço do protagonista, ao longo da trilogia, torna-se cada vez mais ameaçado e reduzido no seu território de liberdade, o que é característico das distopias, já que a distopia “apresenta características peculiares que englobam um regime opressor, um território delimitado e específico e a manipulação do indivíduo dentro de seu meio social” (SILVA, 2018, p. 5).

O espaço se torna um elemento importante para se observar as características distópicas dos romances de Doval (2010, 2011a, 2011b), pois funciona como algo físico que situa a narrativa e serve como parte da interação da trama e área de manipulação do possível sistema opressor (SILVA, 2018). E é em busca deste espaço/território que o protagonista realiza seu escapismo da realidade conturbada em busca de espaço que possa lhe ofertar esperança e segurança, bem como condições para sua sobrevivência. Para Pavloski (2005) “o escapismo é para a personagem mais do que um simples núcleo de felicidade, a utopia é a maneira de conservar a sanidade e a humanidade que ainda lhe restam” (p. 23).

É importante lembrar que, ao longo da trilogia, Doval (2010; 2011a; 2011b) sempre contrapõe a cidade e o campo, pois este mecanismo coloca lado a lado o ideal utópico e o distópico, sendo que o primeiro está condenado à destruição, (PAVLOSKI, 2005). As cidades, que antes representavam os pilares da organização social, agora simbolizam perigo e destruição em meio ao pós-apocalipse.

As transformações da sociedade e do mundo, que levam ao seu fim em *Apocalipse Z* (DOVAL, 2010; 2011a; 2011b) são consequências das interferências biológicas. Este último fato é outro aspecto que retoma os estudos de Kopp (2005) que afirma: “a partir dessas interferências, a natureza, como um todo, sofre mudanças que tornam a vida do homem ameaçada” (p.16). A presença da tecnologia e da ciência se faz obrigatória já que os principais opressores da sociedade no romance são frutos de um vírus criado em laboratório, que dá origem aos zumbis, fato este que remete aos medos dos escritores distópicos do cânone, pois eles temiam que a própria tecnologia levaria ao fim da humanidade.

As ameaças da tecnologia podem se manifestar em diversos campos, desde a psicologia à biogenética que possibilita um condicionamento completo do ser humano que perde sua liberdade e individualidade, o que é constatado no romance através da

figura do morto vivo que opera seguindo um único extinto, sem vontades próprias, e não é um ser pensante. Kopp ainda aponta maneiras de se estabelecer este controle:

Para isso, são empregadas técnicas diversas de intervenção: drogas, implantes, manipulação genética ou condicionamento psicológico. Nessas condições, o homem acaba perdendo a capacidade de ter a soberania sobre o seu destino. Pode se tornar, como criatura manipulada, um robô humano, um autômato, um ser completamente vigiado, um alienado desconectado com a realidade, e assim por diante (KOPP, 2005, p.16).

O ponto de partida do distópico em *Apocalypse Z* (DOVAL, 2010, 2011) se configura através da preocupação das ameaças da tecnologia à humanidade, as censuras impostas durante a expansão do vírus que leva o mundo à ruína e ao controle da humanidade. A partir do romance é possível observar um posicionamento crítico em relação à fragilidade dos nossos governos em meio a uma situação caótica e que sempre culmina em governos autoritários que podem levar ao extermínio da humanidade.

Cabe destacar alguns pontos essenciais desta pesquisa, que são o desenvolvimento da narrativa através da oposição dos pensamentos utópicos e distópicos da personagem em meio ao escapismo da sociedade agora dominada por mortos vivos, bem como a crítica retratada em relação ao indivíduo sob o controle de governos que são retratados como possíveis zumbis. E a sociedade distópica que emerge no terceiro romance evidenciando que a trilogia apresenta os elementos essenciais para se concretizar como uma narrativa distópica pós-apocalíptica zumbi.

#### **SEÇÃO 4: O MITO DO ZUMBI E SUAS METAMORFOSES: DO CARIBE ÀS DISTOPIAS APOCALÍPTICAS**

Surgido nas narrativas de viagem, o zumbi se tornou um dos personagens do horror mais populares da atualidade. Sua origem, enquanto mito, é atribuída à cultura vodu haitiana. Contudo, a ideia dos mortos-vivos é impossível de determinar a origem ou período de surgimento devido a existência de mitos semelhantes em diversas culturas e períodos históricos diferentes.

Ao longo da história da humanidade, criaturas que voltam dos mortos para atormentar e atacar os vivos foram representadas de diversas formas e em diferentes culturas ao redor do mundo. O próprio *Drácula* (1897), de Bram Stoker, e o *Frankstein* (1818), de Mary Shelley, são representantes da legião dos mortos-vivos na literatura. Essas lendas sobre mortos que voltam à vida contribuem para evidenciar o medo da morte e sua total incompreensão e incerteza sobre ela (PIMENTA, 2017).

Embora o termo “zumbi” tenha sido registrado pela primeira vez no *Oxford English Dictionary*, no ano de 1819, a etimologia da palavra é incerta. Mesmo para os linguistas, não há um acordo definitivo sobre a origem da palavra.

Linguistas dizem que a raiz etimológica de “zumbi” pode ter se originado de qualquer uma das (ou todas) palavras a seguir: do francês *ombres* (sombras); do caribenho *Jumbie* (fantasma), do bôndá africano *zumbi* e do Kongo *nzambi* (espírito morto). Também pode ter vindo da palavra *zemis*, um termo usado pelos indígenas Arawak, do Haiti, para descrever a alma de um morto (RUSSELL, 2010, p. 27).

Foi com a publicação do artigo de Lafcádio Hearn, intitulado *A Terra dos que não Voltam* (1889), que a existência dos mortos-vivos passou a ser conhecida, mesmo que minimamente, no ocidente. Fascinado pela lenda haitiana dos “mortos que caminham”, Hearn (1889) pesquisou e buscou solucionar este mistério, mas não conseguiu dados suficientes sobre a lenda. Coube ao escritor William Seabrook a missão de popularizar o zumbi no ocidente. Seabrook era membro periférico da “Geração Perdida” (década de 1930) de escritores e artistas americanos.

Curioso pelas histórias dos mortos que voltam à vida, Seabrook foi para a capital vodu no Haiti em busca de informações sobre a lenda dos zumbis para escrever seu novo livro. O aventureiro acreditava no potencial da lenda para aterrorizar seus leitores. Como fruto de anos de pesquisa em sua viagem, Seabrook publicou o livro *A Ilha da Magia* (1929), e é nesta obra que o zumbi faz sua primeira aparição na literatura.

No livro, Seabrook (1929) conta suas façanhas em busca de informações sobre o mito do zumbi e o que seria um. É com base nos relatos de um fazendeiro haitiano chamado Polynice que ele conhece o que seria um zumbi de verdade. Para os haitianos os zumbis eram símbolo do medo, da desgraça e da perdição (RUSSELL, 2010). O zumbi apresentado por Seabrook (1929) deriva das práticas de vodu de feiticeiros haitianos que utilizavam-se de “poções” para reanimar o corpo e escravizá-



los. Os zumbis eram controlados por feiticeiros que lhes forçavam a trabalhar em fazendas e canaviais. O medo dos caribenhos por essa figura assustadora representa a sua angústia e desespero de não conseguir sua paz e liberdade, nem mesmo após a morte, permanecendo como escravo.

Em suas pesquisas, Seabrook (1929) relata aos caribenhos outros personagens do horror, como fantasmas, vampiros e lobisomens e é ridicularizado, pois para os haitianos, tais figuras não passam de estórias para crianças, mas relata que os zumbis, sim, eram reais. O zumbi caribenho tem sua existência atribuída ao vodu, “crença praticada por haitianos que é formada por sacerdotes, feiticeiros e entidades espirituais, acredita-se que seja possível separar o corpo da alma durante uma sessão para receber uma entidade no corpo” (PIMENTA, 2017. p. 38).

O feiticeiro responsável pela criação dos zumbis era denominado de Bocor, ele possuía a habilidade de dar vida aos cadáveres por meio de sua magia e sem a necessidade de um ritual vodu para realização deste feitiço. Por isso era tão temido pelos haitianos, porque a morte era entendida como a única libertação do trabalho forçado, “mas a ideia de que alguém poderia trazer mortos de volta à vida para servidão eterna ao feiticeiro Bocor é motivo mais que suficiente para temer e validar a habilidade de tal feiticeiro” (PIMENTA, 2017, p. 38).

No entanto, os relatos de tais práticas de feitiçaria despertaram o interesse da ciência. Logo, constataram que o feitiço se resumia ao uso de uma neurotoxina proveniente do Baiacu e alguns outros ingredientes que provocavam a paralisia e a perda da consciência que simulava a morte aparente. Após enterrado, o feiticeiro resgatava o corpo e fazia a vítima acreditar que tinha sido revivido pelo feiticeiro e assim começava a relação de servo e escravo. Ainda de acordo com Pimenta (2017):

[...] o zumbi haitiano faz a alusão ao estado de morte recebendo todos os ritos de passagem que um morto receberia, porém a pessoa que se torna zumbi está mais próxima de um escravo como aquele que trabalha nas fazendas haitianas. A sua função como zumbi é servir ao seu senhor ou mestre Bocor não tendo o poder sobre sua própria vida e controle de seus desejos (p. 38).

Com o passar do tempo, as práticas de feitiçaria do mestre Bocor passam a ser crime de acordo com o código penal haitiano, relegando o zumbi ao âmbito da sua

lenda. O zumbi, então, não era mais produto das práticas de feitiçaria, mas das práticas de escravidão que assolavam a ilha caribenha.

Os relatos do aventureiro americano pelas terras haitianas foram o suficiente para fornecer ao ocidente informações sobre a figura do zumbi e horrorizar os americanos que passaram a ter mais um monstro para temer. O conceito de Seabrook (1929) é o primeiro sobre o que seria um zumbi. Para ele, o zumbi está relacionado à magia negra, é “um cadáver humano sem alma, ainda morto, mas tirado do túmulo e mantido por feitiçaria com um semblante mecânico de vida – é um corpo que se faz andar e agir e mexer como se estivesse vivo” (SEABROOK, 1989, p. 94).

Durante o período de popularização do zumbi no ocidente, o Haiti enfrentava um clima de grande tensão política e militar, pois estava em processo de ocupação por americanos. Aproveitando-se da sede dos americanos por informações sobre a exótica ilha, devido à instabilidade do local e o interesse dos leitores na cultura local na tentativa de justificar a invasão americana, Seabrook publica seu livro (RUSSEL, 2010).

O zumbi se torna um símbolo poderoso de um mundo virado de cabeça para baixo e caótico; era um personagem que quebrava as leis da natureza e da razão e até mesmo a única certeza humana: a morte. O zumbi representava um verdadeiro personagem distópico e símbolo da época.

Embora histórias de monstros que voltam à vida não sejam novidade, o mito do zumbi caribenho era diferente, pois era “o cadáver que não apenas retorna à vida, mas é reanimado para uma morte em vida – era algo totalmente novo e diferente” (RUSSEL, 2010, p. 35). O zumbi, assim, passa a integrar os monstros na literatura de horror, uma vez que estava pronto para deixar as terras caribenhas e se popularizar no cenário do horror pelo mundo.

Inspirado no zumbi de Seabrook (1929), Victor Halperin e Edward Halperin produzem o primeiro filme com a temática zumbi: “*White Zombie*” (1932). Apesar do sucesso do zumbi na literatura com Seabrook (1929) e alguns outros escritores, “é outra mídia que firma o zumbi no ocidente, o cinema” (RUSSEL, 2010, p. 35). É creditada ao filme dos irmãos Halperin a estreia dos zumbis no cinema como monstros do século XX, pois mesmo com o sucesso de *a Ilha da Magia* (SEABROOK, 1929), o zumbi ainda era uma *persona non grata*, desconhecida. Quando o filme entrou em

cartaz, em 1932, tornou-se o primeiro encontro de muitos frequentadores do cinema com os mortos-vivos (RUSSEL, 2010).

A partir de sua estreia no cinema, o zumbi dá início à sua metamorfose como personagem de horror. Enquanto no Haiti, o zumbi simbolizava o medo da escravidão e da perda da liberdade, nos Estados Unidos simbolizava a impotência que muitos sentiam diante do mundo capitalista, tanto que o livro de Seabrook data do ano da queda da Bolsa de Valores de Nova Iorque, período conhecido como Grande Depressão (1929). O livro de Seabrook revelava o lado obscuro do trabalho capitalista, assim como o medo do controle social (RUSSEL, 2010). A partir do enredo do filme, foi possível ligar o processo de zumbificação à perda de autonomia pessoal e ao colapso da economia referente à queda da bolsa, era o monstro ideal para a época.

Mesmo com o sucesso do filme *“White Zombie”* (HALPERIN; HALPERIN, 1932), o personagem acaba ficando esquecido por um tempo, pois as grandes produtoras consideravam-no um emergente irregular. O zumbi acaba sendo levado de um desastre a outro na mão de roteiristas e escritores que não sabiam o que fazer com ele. Só existia interesse no zumbi, quando o mesmo era desvinculado de sua herança caribenha, revelando um certo preconceito com relação à cultura negra.

Após o sucesso de *“White Zombie”* (*op. cit.*) com a presença de Bella Lugosi no elenco, como feiticeiro vodu, os zumbis aparecem novamente nas telas do cinema com uma nova leitura, desta vez o filme *“A Revolta dos zumbis”* (HALPERIN, 1936) traz o zumbi ligado aos cenários das guerras. Seu enredo consistia em mostrar soldados mortos-vivos controlados por um feiticeiro, reafirmando a preocupação com o cenário caótico dos conflitos militares e a ameaça do controle mental. Mesmo fracassando na sua proposta, o filme se torna “o que seria uma das bases do gênero: o apocalipse zumbi” (RUSSEL, 2010, p. 56), pois retratava a possibilidade de um controle mental em massa, levando o filme a ser o primeiro passo para mudar a mitologia da personagem.

Nos anos 1930 e 1940, o gênero perde força, tornando-se uma opção barata que reúne terror e comédia. Russel (2010) ainda aponta que, durante aquele período, o zumbi serviu de base para discutir questões raciais, como as relações entre brancos e negros. Outro filme importante para a história do personagem é *“A Morta Viva”* (TOURNEUR, 1943) que leva a personagem (zumbi) ao cânone do cinema aclamado

pela crítica. O filme “leva o zumbi a uma figura de entropia, confusão e impotência empírica” (RUSSELL, 2010, p.75).

Estas foram as premissas básicas para a construção da mitologia do zumbi na literatura e no cinema, tornando-o um dos monstros mais populares na contemporaneidade. Entretanto, a personagem viria ainda a sofrer grandes mudanças em suas características físicas e mitológicas posteriormente nos anos 1960.

#### **4.1. O Despertar dos Mortos: o zumbi de Romero**

Com os últimos suspiros do zumbi haitiano, abre-se espaço para mais uma metamorfose do zumbi e foi durante o período da Guerra Fria, em que as ameaças nucleares (o período atômico) se faziam constantes, que o zumbi retorna de um longo período de esquecimento.

Com o desencadear da Guerra Fria, o terror alia-se à ficção científica, gênero que também contribuiu para o desenvolvimento das distopias e um novo panteão de monstros surge. Assim, surge uma nova ameaça a humanidade, a ciência, que viria posteriormente colaborar com o mito do zumbi e os apocalipses zumbis. A ameaça nuclear começa a assombrar a todos. Na introdução do livro *A Noite dos Mortos Vivos* e *A Volta dos Mortos Vivos* (RUSSO, 2010), romance baseado no filme de Romero; Russo (1968) afirma que

nos anos 1950, por causa da vaporização de Hiroshima e Nagasaki durante a Segunda Guerra Mundial, todo mundo tinha medo de bombas nucleares e energia nuclear — especialmente a energia nuclear que dava errado. A psicologia generalizada do medo estava pronta para ser explorada, e deu origem ao gênero “monstro mutante” dos filmes de terror (RUSSO, 2010, p.10).

A ficção científica, enquanto gênero, seja no cinema ou na literatura, começa cada vez mais a ganhar espaço. Invasões alienígenas, parasitas, robôs, monstros mutantes surgidos de desastres nucleares e da ciência invadiam as telas do cinema, bem como as páginas dos livros tomando o imaginário e aterrorizando a sociedade da época que vivia um período conturbado com os conflitos armados.

O terror começa a se distanciar cada vez mais do gótico e começa a surgir a ficção apocalíptica. A ameaça e o medo do controle mental começavam a se refletir nas produções da época, conforme Russel (2010) aponta:

[...] o maior terror da ficção científica não é a morte nem a destruição, mas a desumanização, um estado no qual a vida emocional é suspensa, no qual o indivíduo fica sem senso crítico. O fato de a maioria dos filmes de ficção atinge a ferida mais exposta da sociedade contemporânea: a tensão coletiva em relação à perda da identidade individual, o controle mental subliminar ou a lavagem cerebral científica/política (RUSSELL, 2010, p. 88).

Antes da chegada do zumbi de Romero (1968), outras versões do zumbi foram produzidas e que eram ligadas ao fim da humanidade em um apocalipse catastrófico, embora algumas destas histórias a personagem não transparecesse um zumbi, mas *aliens*, elas foram importantes para o desenvolvimento da obra de Romero.

Com o desenrolar dos anos 1950, as raízes haitianas do zumbi estavam em seus últimos momentos, já não cabia mais ao zumbi falar de questões raciais. A partir desse momento, mais do que nunca, o zumbi começava a dar seu passo final para sua maior metamorfose representando os perigos do avanço tecnológico e do controle mental e da total desumanização. “Esquecendo-se as conotações sobrenaturais e o vodu dos mortos-vivos, muitos filmes utilizavam a imagem do escravo zumbi como metáfora desses temores da Guerra Fria quanto à cooptação e à perda da individualidade” (RUSSELL, 2012, p. 89).

Os conceitos de apocalipse se desenvolvem e é com Richard Matheson em seu romance, *I Am Legend* (1954) que vemos a representação de uma sociedade devastada por uma praga que transforma humanos em monstros. Mesmo que suas criaturas se aproximem mais do vampiro, é possível notar sua influência para o gênero zumbi desenvolvido por Romero. Sobre o romance de Matheson, Pimenta (2017) ressalta que a representação da epidemia zumbi como sociedade, representam a sua transição: “enquanto a sociedade humana exclui os seres de sua própria espécie, os mortos-vivos recrutam independente de raça, cor ou gênero” (PIMENTA, 2017, p. 42).

É a partir desse romance que o conceito de epidemia e apocalipse aparece na literatura, evidenciando que

[...] os humanos são minorias e eles são quem oferecem ameaça aos mortos-vivos que antes posavam como monstruosidades, o homem

vive a margem, exatamente nestas histórias é que mostram o processo da desumanização, ou seja, o desaparecimento do Eu (PIMENTA, 2017, p. 42).

Reinventando o gênero e mudando definitivamente a mitologia do zumbi, em 1968 o diretor norte-americano George A. Romero lança o filme “*Night of the Living Dead*” (1968), traduzido no Brasil como “A Noite dos Mortos Vivos”. O filme se tornou o divisor de águas para o gênero, eternizando Romero como o pai dos zumbis modernos.

Saindo do Caribe para a América “atômica”, o zumbi estava pronto para deixar de vez suas raízes haitianas e sofrer sua maior metamorfose no gênero. Cansados dos roteiros previsíveis dos filmes de monstros gigantes que tinham sempre a mesma premissa, a equipe de roteiristas se desafiou a entregar algo novo ao público. Na introdução do seu livro Russo (2010) conta que

Ao desenvolver os conceitos e escrever os roteiros e os romances para A Noite dos Mortos-Vivos e A Volta dos Mortos-Vivos, nossa principal preocupação e nosso objetivo era dar aos verdadeiros fãs do terror o tipo de recompensa pela qual eles sempre esperavam, mas que raramente recebiam quando desembolsavam seu dinheiro suado no guichê do cinema ou na livraria. Esse era o princípio norteador que estávamos determinados a não violar (RUSSO, 2010, p. 9).

Com baixo orçamento e sem poder bancar efeitos especiais grandiosos, várias das suas ideias iniciais haviam sido descartadas, tais como alienígenas devoradores de carne humana. Foi no final do ano de 1967 que Romero surge com as quarenta páginas de um roteiro do que um dia viria a ser *A Noite dos Mortos Vivos*. A ideia inicial era começar o filme em um cemitério, porque as pessoas tinham medo deles e os achavam assustadores (RUSSO, 2010).

A premissa básica do filme era mostrar pessoas mortas que voltavam à vida e atacavam os vivos. Inserindo o canibalismo ao gênero, Romero modifica definitivamente o mito do zumbi, embora ele tenha se negado a chamar os monstros de zumbi. Apesar das críticas pesadas ao filme por trazer cenas de extrema violência e um banho de sangue nunca visto antes, o filme foi um sucesso, se tornando um marco para o terror e para o gênero zumbi.

O diferencial das demais histórias de zumbis, além do canibalismo, é que Romero aproxima o monstruoso ao espectador, pois o monstro passa a ser qualquer um, pode ser o próprio indivíduo, um vizinho, uma pessoa amada, desafiando nossa compreensão dos limites entre o Eu e o Outro (RUSSELL, 2010).

Juntamente com a recriação da personagem e suas características estéticas, *A Noite dos Mortos Vivos* traz o terror para a casa, para o lar e a família americana, desafiando a distinção entre os mortos e os vivos, o normal e o monstruoso, Russell (2010). O filme ainda ganhou mais duas sequências, nas quais o autor explorou questões vigentes da época, desde o consumismo ao terror e à ameaça nuclear.

Sendo assim, o zumbi de Romero estava eternizado no gênero, juntamente com a mitologia do zumbi que estava mudada definitivamente. Dessa forma, o conceito de zumbi se amplia e a zumbificação não estava mais ligada à mente, mas ao físico e ao corpóreo. E é o zumbi canibal de Romero que ainda hoje influencia as produções no gênero apocalíptico zumbi que iremos analisar nos romances de Doval (2010, 2011a, 2011b), pois sua representação de zumbi é o zumbi “romeriano”, o zumbi canibal em um cenário apocalíptico.

#### **4.2. O Retorno dos Mortos-Vivos: a explosão zumbi na contemporaneidade**

Após o zumbi “romeriano”, pouco de novo foi apresentado. O zumbi sofria a ameaça de cair no esquecimento mais uma vez. As sequências dos filmes de Romero tinham obtido o mesmo sucesso, assim como o filme italiano *Zumbi 2* (FULCI, 1979). Enquanto George A. Romero produzia seu quarto filme, os zumbis se preparavam para invadir uma nova mídia e se popularizar mundialmente de uma forma jamais vista antes, assim como descreve Russel (2010):

[...] um intrépido membro da indústria do entretenimento global estava preparando-se para resgatar o zumbi da marginalização. Determinado a repaginar o zumbi do monstro *mainstream* para ícone bacana, esse homem estava decidido a fazer fortuna com os mortos-vivos (RUSSELL, 2010, p. 203).

A renovação do gênero desta vez viria da produtora de jogos de *videogames* do Japão, Capcom. Na década de 1990, Shinji Mikami recebe a responsabilidade de

desenvolver o jogo *Biohazard* que veio a ser lançado nos Estados Unidos e Europa com o título *Resident Evil* (1996). O jogo tornou-se uma sensação da noite para o dia gerando cinco versões diferentes nos anos seguintes competindo com os maiores jogos do mercado na época, alcançando o objetivo da empresa de conseguir lançar um jogo de prestígio, consolidando sua reputação entre os proprietários do novo console da *Sony*.

Em um prefácio de *Resident Evil: the book* (PERRY, 1998), Mikami explica que a maior atração do jogo era o medo, ele queria tornar o jogo tão assustador quanto possível. Com esse objetivo em mente, ele e seu time de *designers* focaram em um monstro particular do terror, o morto-vivo, baseado nas obras de Romero e Fulci.

O enredo do jogo consistia basicamente em uma epidemia zumbi desencadeada por um vírus nomeado de T-vírus, desenvolvido pela indústria farmacêutica *Umbrella Corporation*. O vírus vazado em laboratório provoca a reanimação dos mortos que se levantam em busca de carne humana. A história desse jogo inicia-se contando que uma equipe dos STARS (*Special Tactics and Rescue Squad*) é enviada à cidade fictícia *Raccoon City* para investigar uma série de assassinatos, porém não retornam e uma nova equipe é enviada, a qual os personagens Jill Valentine e Chris Redfield fazem parte e que o jogador passa a controlar seus avatares.

O sucesso do jogo desencadeou o desenvolvimento de vários outros jogos de estilo semelhante. Russell (2010) aponta que *Resident Evil* estabelece sozinho o modelo de um novo gênero de *videogames*, o *Survival Horror*. Mikami, através de um projeto sem grandes pretensões, acaba estabelecendo uma grande influência no desenvolvimento do gênero zumbi e constituindo uma importante ligação entre as duas mídias.

Curiosamente a relação entre filmes de zumbi e esses videogames se provou estranhamente recíproca. Assim como *Resident Evil* pegou o fracassado gênero de zumbi e lhe deu vida nova ao transferir os enredos apocalípticos arquetípicos de Romero do cinema para a sala de estar. O próprio filme zumbi descobriu uma nova perspectiva de vida (RUSSELL, 2010, p. 205).

Filmes baseados nos jogos também foram produzidos, assim como livros e Histórias em Quadrinhos (HQs). Mikami abriu espaço para um novo universo no



gênero. As empresas cinematográficas começaram a investir cada vez mais no gênero, sendo *Resident Evil* o primeiro filme do gênero com um grande orçamento e de grande sucesso de bilheteria, que rendeu seis filmes protagonizados pela atriz, Milla Jovovich.

O gênero apocalíptico zumbi continuou se transformando ao longo dos anos, ganhando cada vez mais características próprias e se reinventando nas mãos dos mais diversos escritores e diretores. Atualmente, já é comum ouvir a expressão “literatura zumbi” para se referir aos livros que abordam o gênero. Assim como no seu surgimento, o gênero reflete nossos medos na atualidade. “Em certa medida, *Resident Evil* reconstrói o “zumbi moderno” ao inserir novos elementos que salientam a ideia do contágio” (FILHO; SUPPIA, 2011, p. 281).

Os medos em relação ao perigo da manipulação genética e da propagação de novas doenças de laboratório são refletidos no gênero. O próprio medo da vulnerabilidade de ataques terroristas pode ser observado nas obras, isso devido à influência de títulos específicos do gênero como salientam Filho e Suppia:

O tema evoluiu de tal forma na cultura popular, sofrendo novas reconstruções, que hoje traz consigo não apenas a carga do medo ancestral da morte, mas igualmente os temores contemporâneos relacionados à manipulação genética e aos ideais de epidemia e extinção da espécie humana, em muito expandidos pela série *Resident Evil* (FILHO; SUPPIA, 2011, p. 282).

O zumbi de Mikami é semelhante ao de Romero, porém Mikami insere elementos inovadores que passam a ser imitados. Torna-se quase um padrão na atualidade um vírus desencadear a ressurreição dos mortos e o apocalipse zumbi. Os zumbis se tornam cada vez mais fortes e ágeis se distanciando cada vez mais de sua origem haitiana. Essa explosão e nova visão do zumbi por contágio viral constrói o que Russell (2010) chama de efeito *Resident Evil*.

Escritores de grande reputação como Stephen King também se aventuraram no gênero. *Celular* (2006) de autoria dele explora a personagem ainda ligada à ideia de controle mental, mas sem deixar de lado as características do zumbi de Romero, o canibalismo. Outro grande título vindo das HQs e que causou a explosão do gênero zumbi recentemente é *The Walking Dead* (KIRKMAN, 2003), escrita por Robert Kirkman e ilustrada por Tony Moore e Charlie Adlard. A estória retrata a luta pela

sobrevivência de um pequeno grupo liderado por Rick Grimes em meio a um apocalipse zumbi. Adaptada para série de TV em 2010, tornou-se a série mais assistida no mundo todo, quebrando recordes de audiência. O mundo estava uma vez mais fascinado pelos zumbis que invadiam as telas. *The Walking Dead* também ganhou livros com estórias exclusivas, em 2011.

O universo literário do gênero ganhou inúmeros títulos no decorrer das últimas décadas, sendo alguns dos mais importantes, *Celular* (KING, 2007); *Guerra Mundial Z* (BROOKS, 2010); *Guia de Sobrevivência a Zumbis* (BROOKS, 2006); *Can You Survive the Zombie Apocalypse?* (BRALLIER, 2011); *Day by Day Armageddon* (BOURNE, 2009); *Apocalypse Z* (DOVAI, 2010, 2011a, 2011b) e alguns de autores brasileiros como: *Terra Morta* (TOY, 2011), *Apocalypse Zumbi: os primeiros anos* (CALLARI, 2011), *Elevador 16* (OLIVEIRA, 2014) e *As Crônicas dos Mortos* (OLIVEIRA, 2014, 2018).

Embora muito tenha sido renovado e reinventado no gênero o zumbi ainda enfrenta grandes desafios, pois o zumbi não possui uma herança literária e sem o poder da história de apoio, tornou-se uma figura desamparada, visto por uma grande maioria como um vilão de segunda categoria (RUSSELL, 2010). É um monstro cuja significância cultural não foi resguardada por séculos de popularidade.

Para Russell (2010), o zumbi não passava de uma múmia em roupas casuais, sem vida amorosa e com grande apetite. Era um monstro sem grande complexibilidade. O autor também considera que os monstros são máquinas de significado, que possibilita refletir sobre as características de momentos históricos distintos. “Os monstros que dominam qualquer cultura ou período particular oferece um vislumbre pouco usual dos medos e tensões que caracterizam o momento histórico” (RUSSELL, 2010, p.18).

Nascido em meio a uma grande variedade de tensões culturais – do imperialismo norte-americano aos conflitos raciais no país, dos temores do desemprego na Depressão à paranoia de lavagens cerebrais da Guerra Fria, do ataque aos direitos civis e políticos pós-1960 ao terror corpóreo da era da aids – o zumbi tornou-se, como veremos, um potente símbolo do apocalipse. É um monstro cuja aparição sempre ameaça desafiar a fé da humanidade num universo ordenado (RUSSELL, 2010, p. 19).

Passando por grandes transformações, o zumbi veio a significar algo muito mais complexo que o medo da morte. Sua mera existência evidencia a possibilidade de um mundo virado de cabeça para baixo e sem esperanças, onde a morte vira a vida e a vida, morte. Contudo, tais metamorfoses contribuíram para construir o mais moderno dos monstros na visão que entendemos atualmente. Apesar de suas variações, desde práticas de feitiçarias em sua origem, punição divina ou infecção viral. Para Miranda (2015), “o zumbi é o indivíduo privado de sua capacidade intelectual, cujo único intento é se alimentar enquanto transforma os outros em seres iguais a ele” (p.14).

Considerando as discussões de Russell (2010), pode-se observar a ligação do zumbi com as distopias, pois o próprio personagem reflete um mundo onde as esperanças foram perdidas, um mundo onde tudo virou de cabeça para baixo. Manel Loureiro Doval aproveita da personagem e das características do zumbi de Romero, e de influências do zumbi de Mikami para construir seu romance, refletindo questões sobre o Eu e as relações humanas em meio a um cenário caótico. Veremos na próxima seção os desdobramentos estéticos de seus romances, bem como a construção da personagem zumbi e suas relações e influências com a distopia.

<b>SEÇÃO</b>	<b>5:</b>	<b><i>DESDOBRAMENTOS</i></b>	<b><i>ESTÉTICOS</i></b>	<b><i>DO</i></b>
<b><i>UTÓPICO/DISTÓPICO NA TRILOGIA APOCALIPSE Z</i></b>				

Diferente das demais obras distópicas, a trilogia de Doval (2010, 2011a, 2011b) não tem seu foco principal na estética distópica ou utópica. O que se pretende aqui é analisar as características deste gênero, anteriormente citadas, presentes na obra do escritor espanhol, a fim de constatar a estética utópica/distópica em uma narrativa

apocalíptica zumbi, ou seja, encontrar elementos utópicos/distópicos e discutir suas relações com a teoria apresentada.

Assim como os estudos de Marques (2014) apresentam, as narrativas distópicas podem se configurar em mais de um gênero, seja ele ficção científica ou uma ficção distópica, estes dois gêneros vêm se aproximando a mais de um século. “Devido a relação tecnológica entre indivíduo e a própria tecnologia, pode-se dizer que a ficção científica serve a distopia, porém, não está ligada a mesma, sendo facultativa nas principais narrativas distópicas” (SILVA, 2018, p.30).

Na trilogia **Apocalypse Z**, o utópico/distópico anda lado a lado com a ficção científica, pois os zumbis são frutos da manipulação genética e personagens emergentes do gênero. Ainda com base nos estudos de Marques (2014), pretende-se analisar os romances de Doval (2010, 2011) com base nas discussões apresentadas sobre o que Marques (2014a) configura como terceira virada distópica, que seriam os romances distópicos produzidos a partir da metade do século XX e início do século XXI. O autor ainda afirma que:

[...] a terceira virada distópica na literatura não é aquela onde o centro da utopia está em uma forma centralizada de controle político, social e/ou cultural sobre os indivíduos, mas, sim, em um corpo distópico, pós-humano, que é o resultado da vida pós-moderna e dos avanços tecnológicos (MARQUES, 2014b, p.262).

Tal virada distópica é relacionada à ascensão das utopias feministas nos anos 1960 e 1970. Contudo, esta dificuldade de conceituação se dá pela dificuldade de se conceituar o que é ser humano. A complexibilidade de se ver como um humano é abordada nos romances de Manel Loureiro Doval, pois os personagens estão sempre em conflito interno sobre sua própria humanidade ao realizar ações desumanas para sobreviver.

### 5.1. O Princípio do Fim: o sentimento utópico em meio ao caos

O primeiro livro da trilogia surge originalmente em 2007 na Espanha em formato de *blog* e devido ao grande sucesso é adaptado em formato de livro ganhando mais dois romances posteriormente que formam a trilogia. Foi traduzida e publicada no Brasil, em 2010. O enredo do primeiro romance consiste em narrar em primeira

pessoa o dia a dia de um advogado que acompanha as notícias sobre uma estranha doença que tem origem na remota região do Cáucaso, sendo esta a que levaria ao extermínio da humanidade e da sociedade tal qual ele conhecia.

Em um primeiro momento, o autor retrata as tensões políticas nas regiões correspondentes às ex-repúblicas soviéticas, devido a ataques rebeldes (terroristas) a instalações de pesquisa do período da Guerra Fria. Vale ressaltar que “a Revolução Comunista na Rússia e a ascensão do fascismo na Itália, Alemanha e Espanha apontadas como determinantes do florescimento da literatura distópica em detrimento dos ideais utópicos” (HILÁRIO, 2005, p. 63). Percebe-se que o autor recorreu a uma região, onde até hoje se temem o surgimento de novos conflitos a nível mundial, pois o medo referente às tensões políticas e militares desta região são recorrentes na atualidade; é exatamente esse medo que o autor explora para construir seu romance, trazendo uma aproximação do leitor com o real.

De acordo com Lima (2018), as produções distópicas contemporâneas apresentaram um aumento após o atentado de 11 de setembro de 2001. Essa preocupação em relação aos ataques terroristas se fez presente no primeiro momento da narrativa, explorando os medos reais como chave desencadeadora de um evento catastrófico que leva ao fim da sociedade. A autora ainda diz que

O público jovem adulto que consome essas narrativas, associa a luta contra os governos totalitários e a rebelião presentes na ficção com a sociedade real em que está inserido e seus problemas. Dessa forma, as obras podem promover o desenvolvimento de uma consciência crítica acerca das situações vivenciadas e sua comparação com as mazelas e consequências de um futuro que não deseja para si (LIMA, 2018, p. 16).

Doval (2010) além do medo ao terrorismo, usa também o medo das armas nucleares. Trechos como “Só o que nos faltava era outro 11-M, só que com bombas nucleares. (p.11)” e “Na Antena 3 dizem que é possível que as forças rebeldes que assaltaram a base fossem da Chechênia e que quisessem se apoderar de produtos químicos ou nucleares armazenados nos laboratórios” (DOVAL, 2010, p.11-13) se fazem constantes nos primeiros relatos do protagonista, reiterando o discurso distópico de segunda virada apontado por Claeys (2010) e Marques (2014a) que representa os medos e anseios da sociedade, de forma que se permita avaliar um possível futuro com base na situação político-social real de nossa sociedade (BERRIEL, 2005).

Com o desenrolar da trama, o protagonista alimenta seu *blog* com seus anseios e temores em relação aos acontecimentos na pequena região remota do Cáucaso. No cânone literário, as sociedades distópicas tendem a manipular as informações com o intuito de controlar a sociedade, assim como acontece na obra de Orwell (1948). Doval (2010) também deixa está característica em evidência em seu romance, pois após a liberação do agente patogênico que começa a ameaçar a humanidade, os governos bloqueiam e manipulam as informações com o intuito de promover o controle social evitando um pânico generalizado. Como pode ser observado nos trechos abaixo.

O governo Putin continua fechando o país; depois das fronteiras, é a vez da informação. [...] Continuam passando na televisão imagens do Daguestão. Segundo as últimas notícias (as poucas que há, dado ao bloqueio de informação), as autoridades russas começaram a evacuar a população.

[...] Ao que parece, no assalto às instalações russas os rebeldes chechenos teriam liberado acidentalmente algum tipo de agente químico armazenado ali (DOVAL, 2010, p.13-5).

O diferencial é que aqui se sabe abertamente sobre o bloqueio de informações, mas não sobre a manipulação. Observa-se neste primeiro momento do romance que as informações, em sua maioria, são obtidas através de noticiários de *TV*; lembrando as teletelas do romance distópico de Orwell (1948). E mesmo as obtidas pela *internet* e seus relatos em seu *blog*, de certa forma ainda fazem parte de uma “tela”. O nosso protagonista se mostra desde o início inconformado com a ausência de informações. Enquanto os acontecimentos macabros referentes a doença passam despercebidos por outras pessoas, o protagonista busca por respostas e teme o pior, sendo o pessimismo uma marca da narrativa distópica (HILÁRIO, 2013).

O vírus continua se alastrando e devastando o território russo, além de já se encontrar em outras regiões do mundo. Mais uma vez a manipulação e controle social das narrativas distópicas em meio a um cenário sem esperanças se torna evidente, pois em meio ao caos na Rússia, o protagonista nos revela que;

A lei marcial parece não ter servido de nada e o caos está se espalhando por todo o país. Como era previsível, o apagão da internet ordenado por Putin foi inútil, pois muitos servidores russos estão situados em outros países, de modo que a informação sobre o que está acontecendo lá chega pela rede (DOVAL, 2010, p.20).

Este trecho permite uma reflexão sobre a realidade e o constante controle da *internet*, espionagem, *fakenews* etc, assim como aponta Hilário (2013). Apesar de serem os governos os responsáveis pela manipulação da informação, eles próprios são alvos da praga que levará ao fim da humanidade, vez que não estão ilesos a nova forma de controle: o controle viral. O criador se torna alvo da criatura.

Em meio ao caos surgem os “pregadores do fim do mundo” que anunciam o apocalipse. O sentimento de desesperança com o futuro toma conta do protagonista, pois o que estava acontecendo fora do seu país chega finalmente à Espanha. A sociedade restante que sofria com o controle das informações, agora sofre com a ausência dela. O pânico generalizado ajuda a construir o cenário distópico, aliado às forças militares que tentam se organizar para salvar o que ainda resta da sociedade, obviamente por meios totalitários e controladores.

O protagonista, juntamente com seu gato, Lúculo, por mero instinto se isolam em sua casa, ficando longe das zonas seguras e/ou quentes. Este instinto acaba gerando sua salvação em meio ao caos. Com a lei marcial decretada por toda parte, a violência e o pânico se espalham, é o que o protagonista chama de “princípio do fim” fazendo uma referência ao próprio subtítulo do livro. Enfim, Doval (2010) começa a nos apresentar o cenário apocalíptico zumbi em seu romance. De acordo com Kopp (2011), nas narrativas apocalípticas distópicas, primeiramente, o mundo é retratado num pós-acidente ou ataque que reduzem os humanos a uma quantidade pequena, e diante desse cenário se constrói uma situação de juízo final.

Com a certeza de um futuro sem esperanças cada vez mais evidente, a manipulação das informações já não se faz mais necessária. O pouco que sobrou dos governos alerta para o futuro catastrófico vindouro. A ideia do apocalipse começa a ser apresentada ligando os acontecimentos a punição divina, recorrendo ao religioso como meio de justificar a desordem e o caos.

Não sou católico praticante, mas os acontecimentos das últimas vinte e quatro horas parecem um castigo divino por algum gigantesco pecado coletivo da raça humana. Ou um enorme monumento à sua estupidez, dependendo do ponto de vista (DOVAL, 2010, p.44).

Neste trecho, são apresentados dois elementos estéticos distintos, o primeiro é a referência ao apocalipse cristão. Miranda (2015) realiza um estudo que relaciona

o apocalipse zumbi ao bíblico, usando próprio texto bíblico como base. Ele diz que o fim do mundo será um evento onde todos vivenciarão e apenas os escolhidos sobreviverão, sendo estes uma minoria, assim como acontece em *Apocalipse Z* (2010), pois poucos sobrevivem à grande pandemia.

Outro ponto a ser analisado no trecho acima é o fato de que a própria humanidade provoca o seu “Dia Z”. Sendo o vírus uma criação humana proveniente dos avanços tecnológicos usados com fins de combate em guerras, a própria tecnologia humana provocaria o seu fim. Isto evidencia o que é apontado por Kopp (2011). Ele afirma que a tecnologia seria a responsável por retirar a liberdade e a individualidade humana, e posteriormente causaria sua extinção. A dependência por tecnologia também se torna presente no romance, pois com a queda da sociedade, a tecnologia também entra em colapso aos poucos, “enquanto isso, liguei o rádio para ouvir as notícias (parece que nestes dias ninguém pode viver longe de um rádio ou de uma tevê)” (DOVAL, 2010, p. 35). O momento que marca essa transição da dependência tecnológica é quando o protagonista passa a registrar seu dia a dia em um diário.

Preso em sua casa, o protagonista enfim vivencia concretamente a ideia do apocalipse zumbi, pois o mesmo vê com seus próprios olhos a marcha lenta dos mortos de sua janela, confirmando o seu futuro distópico/apocalíptico zumbi:

No início, há dois dias, mal havia referências a eles, mas agora parecem estar aumentando. Estou me referindo aos incidentes protagonizados por, como dizem os militares na rádio frequência “essas coisas (DOVAL,2010, p. 52).

No trecho acima, o protagonista cita a expressão utilizada pelos militares para se referir aos infectados que agora já não são mais vistos como humanos. O indivíduo infectado perde sua humanidade, perde sua capacidade de pensar e de tomar decisões, segue apenas o instinto primitivo e agressivo deixado pelo vírus. A tecnologia e a ciência enfim exercem controle sobre o humano, “o homem acaba perdendo a capacidade de ter a soberania sobre o seu destino” (KOPP, 2011, p.16).

Nos primeiros dias isolados em sua casa, o jovem advogado sofre com a ausência de contato com outros humanos. Estar sozinho torna-se um tormento: “Estava havia quase 24 horas seguidas trancado em casa, andando de um lado para



outro feito um animal enjaulado. Precisava fazer alguma coisa. Precisava sair. Precisava ver. Precisava saber” (DOVAL, 2010, p.58). Assim como o próprio autor propõe, o ser humano é um ser sociável por natureza. Silva (2018) afirma que quando se delimita o espaço e força o indivíduo a acreditar que fora daquele local só encontrará desordem, este condicionamento os mantém padronizados, sob controle nas narrativas distópicas.

O sentimento de solidão é quebrado ao encontrar com seu vizinho Miguel. Ele também se recusou a ir para as áreas seguras. Trazendo de volta o sentimento de esperança, sendo rapidamente quebrado quando o personagem macabro da ficção se torna real, o zumbi. Vejamos em: “por incrível que possa parecer, agora já se admite abertamente por todos os lados que os infectados são cadáveres que, de alguma maneira, voltaram à vida” (DOVAL, 2010, p. 64); e em: “Merda. Posso vê-los da janela. São dezenas, centenas, milhares deles. Estão por todos os lados. Que Deus me ajude” (DOVAL, 2010, p. 65), percebemos, com isso, o início da segunda parte do romance: a busca por um lugar seguro em meio ao caos distópico em um apocalipse zumbi.

Miranda (2015) conceitua o apocalipse zumbi como um cenário hipotético na literatura apocalíptica, a expressão refere-se a uma infestação de zumbis que resulta em uma pandemia mundial que levará toda a sociedade ao colapso. A origem das criaturas pode ser vinda de diversos meios ou indefinida. Doval (2010) utiliza um vírus como ferramenta de desencadeamento do apocalipse.

O conceito, nascido na década de 1960, ganhou grande popularidade ao longo dos anos, servindo de tema para incontáveis filmes, livros, histórias em quadrinhos, videogames e outras obras de variadas mídias. (...) há até mesmo os que acreditam na concretização de tal cenário, e preparam-se para sua suposta chegada, a chegada do Dia -Z (MIRANDA, 2015, p. 21).

Nos primeiros dias em meio ao apocalipse os desafios pela sobrevivência se fazem constantes. Embora tecnologia e a ciência tenham sido os motivadores do colapso da sociedade, é com armas (símbolos de guerra e conflitos) que o advogado (profissão revelada pelo protagonista no início da trilogia), ainda sem o nome mencionado, busca segurança e meios de sobrevivência. O isolamento em sua casa que antes era um problema agora torna-se um meio de segurança, sua primeira utopia, o “nenhures” que o isola do caos distópico.

Com a sorte ao seu lado, o protagonista se aventura fora dos muros de sua segurança para conseguir meios de sobrevivência e consegue uma mochila militar que era carregada por um zumbi. Esta mochila vem a se tornar um símbolo de sua resistência. Através dessa “aventura” fora da casa o protagonista se reconfigura e começa a se adaptar ao novo cenário hostil. “O ser humano é imensamente complexo. Se me houvessem dito há menos de um mês que eu seria capaz de fazer o que fiz ontem à tarde, eu teria rolado de rir. Mas consegui. Ainda estou vivo” (DOVAL, 2010, p.73). Silva (2019) diz que “para sobreviver num cenário devastado e insustentável, mostra-se necessária uma reconfiguração do corpo humano, a fim de facilitar seu processo de adaptação à nova realidade” (p. 94).

Nesse momento, reunir recursos para sair em busca de um lugar seguro, no qual a civilização ainda exista se torna seu objetivo principal. Miguel, vizinho do advogado, acaba sendo mordido e transformado em um dos não mortos (essa é a expressão usada por ele para se referir aos zumbis) o que leva o protagonista a ter que matá-lo, revelando a crueldade e o horror de um mundo distópico apocalíptico zumbi, no qual qualquer um pode ser o monstro. Suas ações levam a uma crise de identificação do sobrevivente, pois por sobrevivência ele acaba tomando decisões consideradas desumanas, o mesmo começa a não se reconhecer como humano, o “Eu” começa a ser modificado, o instinto de sobrevivência primitivo se sobressai.

Com a redução de seus mantimentos para sobreviver, sem aparatos tecnológicos, sua última reserva de energia chegando ao fim (o protagonista instala antes do apocalipse painéis de energia solar em sua casa) leva nosso protagonista a iniciar seu deslocamento para um novo lugar que permita sua sobrevivência. O desejo de fuga do contexto social, negando o que se vive é típico para o pensamento utópico Becker (2013).

O escapismo do protagonista em direção a um novo possível lugar seguro, alimentado apenas por seu desejo utópico, negando o presente e almejando um futuro possível. O mesmo se configura como uma utopia escapista que não visa a solução, apenas a fuga: “o pensamento utópico quer libertar os homens das suas angústias, porém tem medo de enfrentar a história, razão pela qual as utopias se fecham no presente ou voltam ao passado” (STIELTJES, 2005, p.3).

Porém, antes de deixar para trás sua casa, eu seu primeiro “nenhures” seguro, o advogado percebe que o presente já não é mais o mesmo, o apocalipse retorna a sociedade na história em um século, existe uma regressão do espaço da narrativa:

Assim, pois, imagino que o país inteiro está às escuras ou prestes a ficar nas próximas horas. A empresa de abastecimento tinha um plano de contingência caso uma central ou duas falhassem, mas a falha de todas quase ao mesmo tempo deve significar o colapso total do sistema. De repente, mandaram-nos de volta para o século XIX. Só que cercados de cadáveres ambulantes e lutando para sobreviver. Que panorama mais fodido (DOVAL, 2010, p. 79).

Esse sentimento de regressão temporário, devido à ausência de tecnologia, se repete em outros momentos, evidenciando que se enxerga o passado em meio ao caos. Lima (2018) comenta que o insularismo nas utopias/distopias funcionam como uma ferramenta de proteção ao externo. Seu isolamento em sua casa chega ao fim. Vestindo seu Neoprene, símbolo de sua resistência à realidade distópica e a sua própria proteção ao externo, ele parte com Lúculo, seu fiel gato persa em seu deslocamento em meio ao mundo repleto de mortos em busca de um “nenhures” onde a sociedade ainda funcione e lutando por sua vida, como explica Silva (2019): “Lutar pela vida é uma característica imanente ao humano desde os seus primórdios, e a literatura de qualquer nacionalidade certamente reflete esse fato” (p.207). O “nenhures” individual já não mais o satisfaz, deseja um coletivo.

Em sua jornada, atravessando a cidade repleta de mortos rumo ao porto, ele observa as mudanças no espaço que conhecia, em um misto de medo e surpresa, observa que a natureza começa a retomar seu espaço em meio ao urbano. O romance se aproxima ao máximo do real, evitando construções estrambólicas em que carros são quase indestrutíveis e que os recursos são facilmente encontrados como mostrados em diversas obras do gênero. Contudo, o foco aqui é observar o sentimento utópico da personagem em seu deslocamento para longe do meio urbano na esperança de encontrar um lugar seguro e pessoas com quem possa interagir.

Ao chegar ao porto, o advogado encontra tudo vazio e com sinais de uma batalha intensa, não havia mais barcos atracados, o barco do seu vizinho, o seu e os demais já haviam sido levados. A desesperança com o futuro o ameaça. Porém, o corinto aparece, seu próximo nenhures utópico. O barco havia sido deixado para trás por estar preso a rochas, cabendo a ele resolver o problema e partir em sua viagem

marítima. Relembrando a utopia de More (1516), temos um viajante em meio ao mar em busca de uma sociedade que negue o caos do presente, conforme Becker (2013) apontava em sua visão sobre as utopias.

Referências à viagem, à um lugar indeterminado e às ilhas, nos lembram a utopia clássica. Contudo, seu sentimento utópico se reforça ao ouvir uma transmissão de rádio em que as ilhas Canarias estariam a salvo do apocalipse.

A boa é que eu estava mexendo no rádio UHF, pulando de uma estação a outra, como venho fazendo há vários dias sem captar transmissão alguma, quando de repente peguei um sinal. E fraco, cheio de estática e com interferências, mas é uma voz humana, disso não tenho a menor dúvida. Quando a captei, dei um pulo de alegria e abracei Lúculo tão forte que ele passou o dia todo olhando para mim com um olhar acusador. Parece algum tipo de emissora militar, transmitindo informes breves de notícias e recomendações. Pelo visto, as ilhas Canárias ainda estão aguentando e o governo e a família real se refugiaram lá (DOVAL, 2010, p. 87).

O trecho acima confirma o desejo utópico de fugir do real, do presente e de projeção de um futuro de esperanças, ligando a utopia e distopia em um mesmo patamar, as distopias contemporâneas revelam uma “forma híbrida entre utopia e distopia” (ATWOOD, 2011, p. 66 *apud* MARQUES, 2014b, p. 258). Silva (2019) afirma que:

Esse olhar de Atwood para um futuro com várias possibilidades remete, em certa medida, ao neologismo que ela cunhou para referir-se à sua ficção especulativa, a saber: “ustopia”. O termo, que sugere a mistura e coexistência da utopia e da distopia, direciona-nos a um entendimento da trilogia MaddAddam nesse sentido. (p.40)

Em sua jornada em busca de um lugar seguro. Stieltjes (2005) diz que o pensamento utópico não se limita a uma organização social, mas ao sentimento de segurança e liberdade também.

O protagonista sofre um acidente em alto mar o lembrando que os não mortos não são sua única ameaça. Em um mundo onde não existe mais ciência nem tecnologia, um simples acidente pode o levar a morte, revelando o quão caótico e surreal é o seu presente distópico. Contudo, suas buscas por um lugar seguro são frustradas. Ao chegar ao porto de vigo ele se depara com um cenário de destruição, ruas inteiras marcadas por destruição, o porto é apresentado pelo autor como um

cemitério. O sentimento utópico de um lugar melhor começa a deixar de existir. Neste momento entramos no terceiro momento da narrativa, o *Zaren Kibish* entra em cena.

O navio cargueiro ainda era tripulado por sobreviventes, deixando-se levar pelo calor do momento de encontrar pessoas vivas acaba subindo ao navio e nele encontra o capitão Ushakov. Sem saber que caía em uma armadilha, o advogado fica sabendo da história por traz do fim da zona segura de vigo e de como os tripulantes do Zaren sobreviveram, os mesmos não eram espanhóis, eram estrangeiros e seu capitão era ucraniano. Neste ponto do romance, Doval (2010) começa a trabalhar o componente humano em sua narrativa revelando que os humanos se transfiguraram em meio ao caos. Marques (2014b) afirma que as distopias contemporâneas tendem a explorar o elemento corpóreo.

Ushakov nega sua realidade e se entrega ao desejo de cumprir sua missão, seu trabalho como soldado, um desejo pessoal seu. “o corpo que se entrega ao desejo acaba sendo transfigurado por ele” (MARQUES, 2014b, p. 266). O humanismo começa a se modificar influenciado pelo ambiente hostil, o mesmo usa Lúculo como refém e obriga o pobre advogado a se lançar em uma vigo repleta de monstros para pegar um “pacote” para ele. Mesmo alertado pelo advogado sobre a inexistência de qualquer vestígio de sociedade, Ushakov se nega a acreditar fugindo da realidade e do presente. A coexistência entre humanos parece já não fazer mais parte deste mundo, pois os humanos excluem uns aos outros, corroborando com o que Pimenta (2017) aponta sobre o comportamento humano em meio ao apocalipse zumbi representado nas narrativas do gênero.

Com o objetivo de resgatar seu gato das mãos de Ushakov, o advogado parte em sua “aventura” na cidade repleta de zumbis que oprimiram a sociedade a pequenos grupos isolados. Vale ressaltar que Lúculo é sua última ligação com a sua humanidade. Foi ele que o ajudou em diversos momentos a não se entregar, até mesmo antes do apocalipse quando perdeu sua esposa em um acidente relatado no início do romance. O trecho abaixo exemplifica essa sua ligação com o Lúculo:

Verdade seja dita, ele está aguentando como um campeão. E, realmente, agradeço a ele por isso. E a única companhia que tenho há quase um mês, e se não fosse por ele, com todas essas coisas pululando por todos os lados, acho que agora estaria bem perto de perder a cabeça (DOVAL, 2010, p. 131).

De volta ao cenário distópico, o advogado juntamente com um pequeno grupo segue em sua missão para encontrar o pacote de Ushakov. Aqui o romance retorna aos aspectos de sobrevivência em meio ao caos, sendo o primeiro dilema a ausência de espaço ou território para que possam ficar, pois ficam presos em uma pequena loja. Silva (2018) escreve sobre a importância do espaço limitado para a construção das narrativas distópicas, pois contribuem para o fortalecimento do pensamento distópico enquanto controle e sufocamento das esperanças.

Sua “aventura” de exploração resultou em um amigo, Victor Printcheko, um baixinho ucraniano e ex-soldado. Em meio a seu isolamento na loja o sentimentalismo se revela no protagonista por meio de lembranças ao mundo antigo:

Esgotado, encostei em uma parede observando aquele monte disforme de macarrão para sopa no chão. Inevitavelmente, lembrei-me de minha mãe e da sopa que ela preparava para mim nos dias de chuva. A lembrança foi intensa e muito dolorosa. A angústia, mantida escondida em algum canto da minha cabeça, liberou-se como uma torrente incontrolável e comecei a chorar silenciosamente, com grossas lágrimas correndo pelas faces (DOVAL, 2010, p.209).

O trecho revela que o “eu” interno do protagonista está em constante conflito, e que não se adaptará totalmente ao novo mundo, ainda não havia passado pelo processo total de desumanização. Em sua passagem por Vigo, o advogado permanece utilizando seu Neoprene, que para ele transmite o sentimento de segurança, mas também simboliza que ele precisa se submeter ao caos vigente e enfrentar os não mortos.

Após conseguir resgatar o pacote, sendo ele e Viktor os únicos sobreviventes da jornada, ele se vinga do capitão ao arquitetar um plano juntamente com seu novo amigo e resgata Lúculo. Ainda no porto de Vigo, o advogado presencia a transformação de humano para zumbi:

De alguma maneira obscura, desconhecida e execrável, todo seu corpo estava voltando à vida. E digo seu corpo porque Waqar, sua essência, a alma, seu espírito ou como quer que se chame, já havia voado para muito longe. Dentro daquele corpo habitava apenas um monstro (DOVAL, 2010, p. 220).

Doval (2010) utiliza a figura do zumbi para representar o processo de desumanização e de apagamento do eu, pois ao se transformar em zumbi, perde sua identidade e capacidade de tomar decisões, torna-se um fantoche que segue apenas um único instinto. A maioria zumbi simboliza uma importante metáfora para as massas manipuladas a seguirem um único estilo de vida, seja ele qual for.

As narrativas apocalípticas contemporânea costumam representar aspectos referentes à ecocrítica, conforme Silva (2019). No romance as menções a natureza que retoma seu lugar de direito e corrói o cenário urbano mostrando sua via e apagando as marcas da civilização humana. Permitindo uma reflexão do leitor sobre as ações humanas sobre a natureza e o próprio humano em meio ao natural.

Saindo de Vigo, o romance passa por seu último arco, o hospital do meixoeiro. Levados até lá após Víktor se ferir gravemente perdendo alguns dedos, os dois sobreviventes se veem presos em um hospital repleto de zumbis e enfrentam mais uma vez a problemática da ausência de medicamentos disponíveis. A regressão temporal referente a perda de tecnologias afeta cada vez mais suas vidas. Contudo, o Hospital acaba se tornando símbolo de esperança e de um novo “nenhures” de isolamento utópico ao exterior.

Em sua fuga dos mortos dentro do hospital, o advogado encontra mais duas sobreviventes, Lucia e a irmã Cecilia. As duas mulheres esperavam por ajuda do exterior enquanto viviam no subsolo do hospital isoladas do caos no exterior. Os dois amigos passam a residir junto com as duas moças, e o que simbolizava de início ao fim, já que estavam presos e cercados por não mortos, torna-se o paraíso utópico para os sobreviventes.

Doval (2010) ainda toca na adaptação e evolução, ao citar o processo de evolução das espécies relacionado à sobrevivência. Conforme pode ser visto no trecho abaixo:

O princípio darwiniano da sobrevivência parece estar funcionando. Pouco a pouco, vão ficando só os que são mais duros, mais rápidos ou mais filhos da mãe (ou os que têm tido mais sorte, segundo observação ácida de Prit). O fato é que cada vez estou mais convencido de que vamos sair dessa vivos. O simples fato de circular a toda velocidade por uma zona cheia desses seres teria me paralisado de terror há alguns meses, mas, agora, simplesmente me parece um ato cotidiano (DOVAL, 2010, p. 253).

Silva (2019) diz que: “No plano da ficção, revisar a ideia do humano parece ser inevitável no contexto do pós-apocalipse” (p.204). O autor aqui permite que seja feita uma reflexão sobre a capacidade humana de se adaptar e evoluir nos mais diversos territórios sejam eles hostis ou não. O autor, no romance, ainda reflete sobre a pouca existência de sobreviventes mulheres, considerando a possibilidade de que para as mulheres a sobrevivência seria ainda mais difícil.

O transumanismo se revela ao retratar o zumbi como nova espécie dominante, o sucessor dos humanos e que dominam a terra. Segundo Marques (2014a), tanto o transumanismo como o pós-humanismo almejam substituir o humano por uma versão que prolongue a vida e que não esteja sujeito a limitações: “Não hesitam, não dormem, não descansam, não tem medo, nada os detém. Até onde eu sei, só têm um desejo: pegar todos aqueles que não são como eles.” (DOVAL, 2010, p. 303). O zumbi figura como esse substituto a espécie humana como uma versão transfigurada e entregue a um único desejo.

Marques (2014a) define o transumanismo como corrente de pensamento filosófico em que a humanidade seria capaz de evoluir a si mesma através da tecnologia através do seu próprio desejo, se opondo ao humanismo que atribui a evolução humana ao divino. Outra corrente oposta ao humanismo é o pós-humano em que se acredita que outros seres possam substituir e/ou compartilhar de uma mesma racionalidade.

Por fim, o romance finaliza com mais um deslocamento, agora do pequeno grupo de sobreviventes, em busca de um novo lugar seguro. O desejo de sobrevivência os mantém ligados à sua humanidade. Eles são obrigados a deixarem o hospital, seu paraíso utópico, devido a um incêndio florestal que abate a região. Os desastres naturais agora simbolizam uma ameaça real à sobrevivência.

Deixando para trás a Numância, o sentimento utópico se reacende ao partirem em sua viagem a um “nenhures”, agora as ilhas Canárias. Para chegar a este destino, o grupo depende das habilidades de Víktor como piloto de helicóptero, porém antes de partirem, o narrador e protagonista confirma a soberania de uma nova raça:

Definitivamente, o velho mundo dos homens havia acabado. O novo mundo, o mundo dos não mortos, o Mundo Cadáver havia chegado para ocupar seu lugar, eliminando pouco a pouco os rastros de nossa presença sobre a face da Terra. Sentia-me como se fôssemos os



últimos sobreviventes de nossa raça. Era aterrador (DOVAL, 2010, p.360).

O romance finaliza com o sentimento de esperança de encontrar um lugar seguro. Diferente das utopias clássicas, o sentimento utópico na obra de Doval se manifesta para um futuro e não necessariamente no presente, pois as personagens lutam por um futuro melhor. Já o distópico se configura no presente, pois o cenário caótico do pós-apolítico se revela a todo momento. Contudo, embora a segurança possa ser algo irreal, este pensamento utópico se faz presente na obra em meio ao caos.

## **5.2. Os Dias Escuros: o utópico desconstruído**

Em seu segundo romance, Doval (2011a) já não mais explora o sentimento utópico com tanta intensidade, pelo contrário, ele o desconstrói em sua narrativa apresentando uma sociedade cuja decadência se revela aos poucos para o leitor.

A trama de seu segundo livro narra a chegada dos sobreviventes às ilhas Canárias, lugar que deveria representar sua salvação e liberdade do caos apocalíptico, porém uma outra realidade se mostra aos sobreviventes. A narrativa agora mistura dois narradores, sendo um a voz de nosso protagonista (ainda sem nome) em primeira pessoa e um outro que narra as façanhas de outros personagens, em especial, Lucia. Este segundo narrador é observador e marca um segundo foco narrativo no livro, a troca de narradores é marcada na troca de capítulo com a descrição de qual cenário a trama está se desenrolando, seja na ilha ou fora dela.

Após conseguirem recuperar o helicóptero, no final do primeiro livro, os sobreviventes traçaram um plano para chegar as ilhas Canárias que consistia em levar junto ao helicóptero combustível para reabastecer durante a viagem. Tendo êxito em seu plano, eles chegam às ilhas Canárias, porém são surpreendidos com a presença de zumbis na ilha, despertando o medo de já não existir mais lugares seguros. Quando parecia já não ter mais esperanças são resgatados por uma equipe militar e levados para uma área quarentena em alto mar. Sem saber o que acontecia na ilha, os

sobreviventes são separados e em um incidente a irmã Cecilia acaba ferida gravemente. Ao sair da zona de quarentena, o advogado fica sabendo do que acontecia na ilha e como o que sobrou da humanidade resistia, porém com receio de que ainda estavam escondendo algo.

A trama se desenvolve quando o protagonista precisa sair em uma missão, juntamente com Víktor, para Madri em busca de suprimentos médicos e é separado de Lúcia com quem desenvolveu um romance. Enquanto os dois amigos lutavam por suas vidas e para cumprir sua missão, Lúcia é envolvida em um grande conflito no hospital da ilha, pois o agressor de irmã Cecilia decide eliminar as testemunhas de seu crime, com isso um conflito entre grupos rivais se desenrola. Ao voltarem para a ilha, Víktor e o advogado descobrem que a ilha passava por uma crise e sua amada Lúcia está sendo procurada acusada injustamente, resultando na fuga de nossos sobreviventes das ilhas canárias em um barco.

Com base nesse enredo, o utopismo desenvolvido no primeiro romance é desconstruído e transformado em uma distopia. Agora a ameaça não é mais os mortos, mas os próprios humanos. As utopias despertam um desejo de fuga de sua realidade e projetam um lugar de esperança em um espaço indeterminado, Becker (2013) e com esse desejo de fuga os sobreviventes se deslocam de seu ambiente social de origem para um lugar que acreditam ser sua esperança e liberdade do caos de onde vivem. Contudo, quando chegam em solo nas ilhas Canárias percebem que a liberdade que acreditavam existir naquele lugar não é possível. Antes de chegarem à ilha é possível notar uma observação do autor a um futuro onde a poluição das fábricas e automóveis não existisse:

A primeira coisa que chamava a atenção era a luz. A atmosfera estava clara de uma forma incomum, quase transparente. Levando em conta que já há meses as fábricas tinham parado de funcionar e que não havia trânsito poluindo o ambiente, entendia-se um pouco melhor. De qualquer maneira, aquele ar límpido tinha um quê de irreal e fantástico. Não fosse pelo permanente cheiro de carne podre, lixo e restos orgânicos que exalava por todos os lados, quase poderíamos pensar que estávamos em um território virgem de cinco mil anos atrás. Um breve olhar nos "presuntos" que passeavam por todos os lados logo estilhaçava essa ilusão. As estradas, por sua vez, estavam totalmente intransitáveis. A cada poucos quilômetros, as retas pretas de asfalto viam-se pontuadas por restos de veículos ou, às vezes, monstruosas colisões múltiplas que as obstruíam completamente. Em duas ocasiões, inclusive, vimos alguns viadutos desabados ou estradas totalmente cobertas por deslizamentos de terra. Um trecho

especialmente inclinado da estrada que ligava Porto a Lisboa se transformara em uma espumosa e selvagem correnteza ao longo de alguns quilômetros, nos quais as águas provenientes de uma represa transbordada corriam livremente, criando ondas de espuma que se quebravam contra as carcaças de veículos, que, por sua vez, se transformavam em surpreendentes recifes. A natureza pouco a pouco ia reclamando seu terreno. As orgulhosas construções humanas, suas assombrosas e às vezes quase incríveis façanhas de engenharia civil estavam sendo lentamente devoradas pelo mato, água, terra e o que fosse que Deus quisesse pôr em seu caminho (DOVAL, 2011a, p. 21-22).

O autor, neste trecho, constrói uma crítica embasada nos danos ambientais pelo avanço tecnológico e pela humanidade ter tomado o espaço que pertence à natureza. Ele projeta em sua narrativa a ideia de como seria o mundo sem a interferência humana na natureza.

Diferente das demais narrativas do gênero zumbi, Doval (2011a) apresenta a visão de um zumbi na história, permitindo ao leitor a experiência nova de como os zumbis se sentiam ou se ainda restava algo de humano neles. A transição de narrador no romance, desperta a curiosidade e tensão no leitor, pois temos dois focos narrativos se entrelaçando no romance e que são cortadas nos momentos de grande tensão da narrativa.

A zona de quarentena era em um navio chamado de Galícia, simbolizando um retorno à sua origem e despertando o sentimento de segurança aos sobreviventes. A música após anos reapareceu para ele e, como citado na obra, um lugar com música era um lugar seguro. Isto fortalecia seu sentimento utópico.

Em solo Canário, os sobreviventes passam a observar a nova organização social vigente na ilha. O autor constrói uma sociedade dividida por status, ou seja, a sua profissão, formação profissional e experiência em combate determinaria qual *status* lhe seria atribuído. Aqueles que desempenhavam funções importantes para a sobrevivência da humanidade, como engenheiros e médicos, recebiam privilégios e faziam parte da elite na ilha. “Até que a autoridade competente tome uma decisão sobre vocês e seus *status*, quanto menos souberem, melhor – concluiu, lacônico” (DOVAL, 2011a, p.170).

Graças às habilidades de soldado e de piloto de Víktor, eles conseguem benefícios na ilha. Esse sistema de divisão por *status* relembra as distopias de

segunda virada definidas por Claeys (2010), nas quais a sociedade era dividida em castas. Com a ruína do sistema, problemas graves começam a surgir, o número pequeno de mulheres entre os sobreviventes gerou vários casos de violência sexual na ilha. A escassez de comida, combustível e medicamentos transforma a escala de valores. A moeda de troca no mercado negro de maior valor já não era mais joias, e sim combustível e remédios.

A capitã Alicia Pons, responsável pela zona de quarentena, é quem explica como o sistema caiu. Resumindo, a descrença de que um fenômeno desta natureza fosse real levou os governos a não tomarem medidas que impedissem o apocalipse. Depois do deslize de 11 de Setembro e das inexistentes armas de destruição em massa no Iraque, a veracidade dos informes de inteligência da CIA estavam em xeque. De modo que, quando alguém pôs em cima da mesa um informe falando de mortos que se levantavam dos túmulos e atacavam os vivos, como em um filme B, ninguém levou muito a sério. Perderam-se semanas que foram vitais (DOVAL, 2011a, p.95).

As narrativas distópicas ao longo da história “intensificam os possíveis desdobramentos de características específicas da sociedade” (BECKER, 2013, p.3), elas serviam como um alerta a um futuro não tão distante. A descrença dos governos no romance resultou no futuro catastrófico alertado anteriormente, que agora é o presente relatado na obra.

A narrativa distópica não se configura, deste modo, apenas como visão futurista ou ficção, mas também como uma previsão a qual é preciso combater no presente. Ela busca fazer soar o alarme que consiste em avisar que se as forças opressoras que compõem o presente continuarem vencendo, nosso futuro se direcionará à catástrofe e barbárie (HILÁRIO, 2013, p.206 - 207).

As medidas não adequadas tomadas pelos governos, bem como a manipulação e alteração das informações resultou no cenário apocalíptico, a distopia configura um cenário desesperançado com o intuito de alerta aos demais. Na obra epidemias reais são relatadas, sendo a mais brutal a do ebola. Pode-se assim afirmar que o romance de Doval provoca uma reflexão sobre a realidade e as ameaças de doenças virais no cotidiano, as quais se os nossos líderes não tomarem decisões para controlar a situação poderiam resultar em um futuro catastrófico. Basta lembrar a epidemia de gripe suína a qual o mundo vivenciou recentemente.

A manipulação e ocultação das informações foi tão alto que os sobreviventes só descobrem o nome do vírus que causa a zumbificação no segundo livro. O TSJ foi

o responsável pelo apocalipse zumbi. O medo da ciência desencadear o fim do mundo representado nas distopias clássicas é concretizado na obra de Doval (2011a):

Os especialistas acham que a base do Tsj-Daguestão foi uma cepa do vírus do ebola profundamente modificada, à qual acrescentaram parte da carga genética de outros vírus, alguns parcialmente modificados para dotá-los de características próprias — ela fez uma pausa. — Na opinião de alguns especialistas do Centro de Controle de Doenças de Atlanta, é obra de um verdadeiro gênio em sua área (p. 98-99).

Em sua tese, Kopp (2011) defende que o poder tecnológico é representado nas distopias contemporâneas como mecanismo de destruição humana: “são predominantemente extrapolações daquilo que os escritores sentem que são efeitos destrutivos e desumanizantes da tecnologia e das mudanças tecnológicas” (FOGG, 1975, p. 67 *apud* KOPP, 2011, p.15).

Os desastres provenientes de tecnologia humana para desenvolvimento de energia também são descritos por Doval (2011a), pois grande parte da Argentina e do Brasil é afetada pela explosão de um reator nuclear, tornando a vida humana impossível: “[...] por conta do desenvolvimento e do aperfeiçoamento das formas de geração de energia, o homem conta, cada vez mais, com recursos poderosos que possuem, na mesma intensidade, a capacidade de manter a vida e de destruí-la” (KOPP, 2011, p. 15).

O sentimento utópico do protagonista é transfigurado em medo. O próprio “nenhures” projetado por ele como um possível paraíso revela-se para ele como apenas mais um ambiente hostil e controlador. O utópico se transforma em distópico, assim como mencionado anteriormente, ambos andam lado a lado.

O suposto paraíso que as Canárias eram em minha mente, o sonho dourado que eu me permitirá viver ao longo de tantos obscuros meses estava se revelando, pouco a pouco, um lugar pobre e desesperado, um lugar sitiado, onde a subsistência não era nada fácil (DOVAL, 2011a, p.115).

A ilha é governada por militares e cientistas que agora exercem seu controle sobre os demais, aqueles que não seguem as regras sofrem graves punições. Fogg (1975) que este é um tema recorrente nas distopias:

[...] precisamente o medo de isso vir a acontecer na sociedade moderna e o controle direto dessa sociedade do futuro acabar nas

mãos de uma elite de cientistas-técnicos que definirão as regras a partir de suas próprias normas de eficiência e produção (FOGG, 1975, p. 69).

O ambiente da ilha se mostra um cenário de regressão com pouca tecnologia disponível se assemelhando à Idade Média.

As distopias de segunda virada retratavam uma sociedade controlada e manipulada, em que seus líderes atribuíam tarefas e/ou atividades exclusivas para as diferentes castas de sua organização social. Este fenômeno distópico é notada na narrativa de Doval (2011a), pois a organização social vigente na ilha dividia os sobreviventes de acordo com seus *status*. Os que possuíam conhecimentos necessários para a sobrevivência recebiam um *status* elevado, como engenheiros, médicos e os demais; soldados e pilotos também se enquadravam nos *status* altos, os demais eram forçados a trabalhar na agricultura, pois não possuíam conhecimentos que interessassem à elite dominante.

A maioria dos residentes daquele edifício era composta por gente que, como Prit e eu, havia sido classificada como "Pessoal Auxiliar da Armada", acompanhados de suas respectivas famílias. A maior parte deles era de mecânicos, engenheiros, técnicos de manutenção, eletricitas... havia até um veterinário dois andares abaixo. Todos eles tinham conhecimentos essenciais para a sobrevivência da comunidade nesse novo mundo. Era por isso que eram tão importantes (DOVAL, 2011a, p. 127).

Lucia não possuía nenhum conhecimento considerado importante, nem muito menos experiência de combate em território "apache", mas por manter um *status* de relacionamento com os outros dois conseguiu tal privilégio, evitando o trabalho forçado, como é evidenciado no trecho: "Assim, pode cuidar de sua mãe e, de quebra, evita as brigadas de Agricultura Obrigatória" (DOVAL, 2011a, p.146).

Além do sistema divisório por *status*, a ilha também possuía um sistema de delatores oficiais que ajudavam o governo a manter a ilha sob controle. As distopias de segunda virada contava com esse elemento em suas narrativas, ele representava o controle da sociedade através de espões que ajudavam a mantê-la sob seu domínio. Esse elemento pode ser observado no romance de Doval (2011a) em:

Uma das primeiras coisas que Lucia descobrira quando chegara à ilha tinha sido a enorme quantidade de "vigilantes" que pululavam por todos os lados. Na semana anterior, um de seus vizinhos, um engenheiro agrícola que trabalhava em uma das granjas de cultivo

intensivo da região norte da ilha, comentara que a sra. Rosário era, na realidade, uma delatora oficial, e que seu cargo lhe havia sido outorgado, diretamente pelas autoridades, para manter sob controle aquele edifício. Como na antiga Alemanha Oriental, cada edifício, cada bairro, cada região tinha seus responsáveis pelo controle (p. 144).

As pessoas pegas pelos delatores eram levadas misteriosamente pelos militares, seu destino ou o que acontecia com eles não é descrito. Tais delatores assim como nas distopias clássicas podem ser qualquer um, até mesmo um vizinho.

Ao se separarem, Lucia fica na ilha, Viktor e o advogado partem em sua missão à Madri. O que não esperavam é que se envolvessem em um conflito de grupos rivais da ilha. Durante o ataque de Basílio ao hospital, Lucia descobre que a ilha vive uma guerra civil entre *Froilos* e a república. A monarquia espanhola sofreu um golpe tendo seus líderes assassinados, a república assumiu controle de uma parte da ilha e os *Froilos* seguiam a monarquia liderada por uma criança que era manipulada pelos seus líderes.

Em Madri, a missão também foi alvo dos *Froilos* que a sabotaram. Doval (2011a) associa a república aos comunistas: “Essa criança é o rei da Espanha! O representante do governo legítimo! Só um traidor ou um comunista poderia pensar em instaurar uma República pelas costas do povo! — Pauli esbravejou, com a voz quase tremendo” (p.273).

No hospital das ilhas Canárias enquanto fugia do ataque de Basílio, Lúcia descobre o “Zoo”, instalação de pesquisa que continha “não mortos” para pesquisa e, por isso, ela é acusada de traidora e aliada dos *Froilos*. Isso corrobora para constatar a presença da manipulação da verdade presente em narrativas distópicas. Como resultado, ao voltarem da missão em Madri, Víktor e o advogado encontram um clima de guerra na ilha e ao desobedecerem a regra de quarentena tornam-se procurados pela república também, destruindo definitivamente a segurança utópica que se esperava encontrar na ilha; a sociedade que encontraram era uma distopia que manipulava e controlava seus cidadãos tentando sobreviver.

O segundo romance de Manel Loureiro Doval foca principalmente em representar em como se organizavam, e o que restou das sociedades humanas, evidenciando a transformação do comportamento humano e sua fragilidade em meio

ao caos e em ambientes hostis. Neste segundo momento da trilogia, observa-se a predominância de características das distopias de segunda virada defendidas por Claeys (2010), pois trata de questões de controle e dominação, bem como a manipulação, deixando de lado o componente corpóreo explorado no primeiro livro. Em os dias escuros, Doval (2011a) destrói o sentimento utópico das personagens revelando a não existência de um lugar seguro, o futuro que os aguardava era caótico. O escritor espanhol finaliza, essa segunda parte, com o mistério sobre o que aconteceu com os sobreviventes, pois o barco no qual fugiram foi encontrado por outros sobreviventes, destruído.

### **5.3. A Ira dos Justos: a religião como ferramenta de dominação**

Chegando a mais de mil páginas escritas contando os dias de sobrevivências em meio ao apocalipse zumbi, Manel Loureiro Doval fecha sua trilogia, apresentando uma trama inesperada e diferente das demais narrativas apocalípticas zumbis vistas anteriormente. Em seu terceiro romance, Doval (2011b) deixa o zumbi a margem e problematiza ainda mais as relações humanas e o desenvolvimento das sociedades sobreviventes ao apocalipse. Ele ainda busca solucionar o problema do zumbi dando uma esperança a sobrevivência da humanidade.

O romance tem início com o resgate do advogado, Lucia, Lúculo e Víktor em meio a uma tempestade em alto-mar por um navio petroleiro suspeito que “covenientemente” aparece para salvar os heróis. A bordo do navio, o clima de insegurança e suspeita ronda as mentes dos sobreviventes, pois já não conseguiam mais confiar nos demais. O navio que buscava petróleo na costa africana revela usar métodos desumanos para alcançar seus objetivos. É partindo deste ponto que Doval (2011b) constrói os elementos distópicos que compõem sua narrativa.

O navio *Itchaca* era composto em sua maioria por brancos que se auto nomeavam de *Army of Christ* da república cristã de *Gulfport*, e por negros e mexicanos aos quais os brancos nomeavam de *Hilotas*. Doval (2011b) problematiza as tensões raciais, construindo uma sociedade de supremacia branca que domina os denominados *hilotas* como pode ser observado no trecho abaixo:



São hilotas, gente de classe inferior, e além do mais todos eles são uns pecadores. Com seu esforço e sua vida, estão expiando seus pecados e conquistando um lugar na mesa do Senhor. Agora mesmo, os que caíram estão sentados no banquete infinito oferecido por nosso Senhor Jesus Cristo, muito maior e melhor que esta simples refeição (DOVAL, 2011b, p. 59).

O autor explora o campo religioso apresentando o reverendo Greene como profeta que previu o caos. Com a ajuda de milicianos e o prefeito de Gulfport, o reverendo fortificou a cidade, sendo esta apresentada pelo próprio reverendo como único local em que a humanidade sobreviveu ao caos, manipulando os moradores de acordo com sua crença religiosa e filosofia racista.

O nome *hilotas* é explicado no romance com origem na organização social espartana que se dividia em castas, como é explicado no trecho abaixo.

Os espartanos viviam cercados de inimigos que queriam vê-los mortos a todo custo, assim como acontece conosco hoje em dia. Por isso, para sobreviver, criaram uma casta, e os chamaram de hilotas, que se encarregavam de cultivar seus campos, cuidar de seu gado e lhes fornecer todas as coisas materiais que necessitavam para que eles, os espartanos, pudessem dedicar-se única e exclusivamente a defender suas muralhas. Nós fazemos o mesmo aqui, e justamente por isso temos nossos hilotas (DOVAL, 2011b, p. 128-129).

A sociedade criada pelo reverendo pode ser considerada como distópica pela crítica literária, pois se trata de uma sociedade que se divide em castas e que seu líder controla e manipula a sociedade através de discursos religiosos e da força bruta, reprimindo qualquer direito de liberdade ou de opinião. Esta mesma sociedade se enquadraria no que Pareira e Marques (2014) definem como sendo a segunda virada distópica referente “a famosa tríade do lugar de textos fundadores para a categoria de segundo momento do gênero, um período no qual a ênfase do não-lugar distópico era o cenário político e social” (p.121).

A confirmação de manipulação pela fé e controle da verdade se confirma no trecho:

Então... se não eram os únicos... Não, isso era impossível. Ele era o Profeta. Ele era o salvador dos Justos. Todo o mundo em Gulfport acreditava e respeitava aquela ideia, que ele havia repetido sem parar ao longo de seus sermões diários. E essa convicção era o que fazia que ninguém discutisse seu papel de líder da comunidade. Se as pessoas de Gulfport soubessem que havia mais lugares assim,

alguém poderia pensar que sua salvação não dependia apenas da intervenção divina por meio do reverendo (DOVAL, 2011b, p. 126).

Ao saber da existência de outras sociedades funcionando, o reverendo trata de controlar a verdade para se manter no poder e controlar a todos. O velho reverendo acreditava loucamente que sua cidade seria a Nova Jerusalém e que apenas os brancos de raça ariana seriam salvos e que os demais serviam apenas como instrumentos para sua sobrevivência. Doval (2011b) traz uma crítica ao racismo como também aos ideais racistas que são negados por seus protagonistas, pois consideravam aquela sociedade podre e decadente.

A sociedade vive hoje grandes momentos de tensão racial e religiosa, nos quais grupos terroristas ligados a doutrinas extremistas religiosas tentam espalhar o caos e impor suas crenças. As distopias “partindo do contexto em que foram elaboradas, intensificam os possíveis desdobramentos de características específicas da sociedade” (BECKER, 2013, p.3). Doval (2011b) intensifica problemas reais em seu romance para a construção da sociedade distópica.

O terceiro romance, assim como o segundo, apresenta uma alternância de narradores para dar conta dos diversos pontos explorados no romance. Enquanto os sobreviventes se deslocam para a costa dos Estados Unidos, revela-se que a Coreia do Norte foi a única nação que sobreviveu ao caos, por adotar uma ditadura extrema que atirava primeiro e perguntava depois. Porém, os coreanos isolados em meio ao caos não conseguem se manter e dependem de uma missão para salvar sua nação de morrer em meio a fome e aos não mortos. Torna-se interessante observar as escolhas do autor a países que adotam regimes totalitários para explorar em seu romance, pois revela ser uma crítica a esses regimes que se assemelham a um distopismo real e presente.

Os coreanos no romance seguiam uma ideologia denominada *Juche*, própria do partido comunista da Coreia do Norte, sendo está uma versão extrema, paranoica e xenófoba do marxismo. Eles se dirigem à Gulfport com o intuito de se apoderar do local para então seguir com o propósito de dominar o mundo. É importante ressaltar aqui as ligações com a constante disputa entre os dois países na atualidade, reforçando o que Becker (2013) afirma sobre a intensificação de características da sociedade real nas narrativas distópicas.

O machismo, principalmente ligado a questões religiosas é outro elemento explorado na narrativa. Lucia sofre com a nova sociedade por sempre ser tratada como inferior por ser mulher. O religioso em seu lado negativo é intensificado e explorado ao máximo para revelar os horrores e o quão podre e doente é a sociedade erguida pelo reverendo:

Cuidado com o que diz, mocinha. Seria uma pena ter que dar uma surra em uma garotinha tão encantadora como você. Você é mulher, e evidentemente não sabe o que diz, mas os homens responsáveis por você deveriam mantê-la mais educada, se me permite a observação (DOVAL, 2011b, p.97).

O trecho acima aponta para o pensamento machista existente na sociedade da república cristã e é a primeira crítica do autor para essa ideologia. Pois tanto Lucia quanto os demais sobreviventes demonstram sua inconformidade e revolta com esta forma de pensar. Todavia, eles se mantêm quietos e observando a situação em prol de sua sobrevivência.

Em diversos outros pontos do romance, o machismo é explorado, principalmente utilizando o texto bíblico para justificar tais atos:

É melhor que aprenda a controlá-la o quanto antes, caro amigo. "Porque não permito que a mulher ensine, nem que exerça domínio sobre o homem; ela deve estar em silêncio", Timóteo, 2:11 — recitou de cor o reverendo Greene, acariciando sua Bíblia. — O próprio Senhor nos aponta qual é o lugar das mulheres. São mães e esposas, mas não têm capacidade para dar opinião, nem para tomar decisões. Seu cérebro não foi feito para pensar, como é evidente (DOVAL, 2011b, p. 130).

As distopias clássicas tinham como base o uso de protagonistas do sexo masculino, observando este fator, Lima (2018) diz que na tríade clássica “todas trazem como protagonistas personagens do sexo masculino” (p.77). É apenas nas distopias contemporâneas que esse padrão é quebrado apresentando personagens do sexo feminino como responsáveis por lutar contra o sistema. Doval (2011b) reflete sobre a ausência de mulheres em sua própria narrativa, pois mesmo com a presença de Lucia, ela não desempenha um papel importante na narrativa, além de desenvolver o romance com o protagonista. Infelizmente, o autor não consegue desenvolver bem a personagem, pois tanto no livro anterior, como neste, a personagem feminina continua sendo frágil e alvo dos vilões sem participar ou desenvolver uma ação considerada

heroica, pois é Lucia que acaba gerando um conflito enorme para que o protagonista solucione:

Não se tratava apenas de uma sociedade racista que reduzia as mulheres ao mero papel de enfeite. Era a sensação de que sua opinião não era levada em conta. Desde que haviam se conhecido, todas as decisões importantes tinham sido tomadas por *ele* ou por Víktor Pritchenco (DOVAL, 2011b, p.161).

O trecho acima reflete sobre a posição da mulher no romance, no qual ela é representada como não tendo poder para tomar decisões importantes, negando a participação da mulher como figura importante para o romance, bem como para a construção da sociedade. Se analisarmos afundo, apenas a doutora responsável pela zona de quarentena de Tenerife é que desempenhou um papel de líder ou de maior destaque na trilogia. Mesmo entre *hilotas*, o papel da mulher fica restrito a tarefas domésticas, sendo poucas que desempenham a função de soldados. Existe uma ideologia machista dominante na região de *Gulfport*, independentemente de qual casta seja.

A crítica ao machismo foi um tema relevante e bem discutido pelo autor para a construção do seu romance, bem como para representar as relações sociais em uma sociedade distópica. Percebe-se uma crítica maior com relação ao texto bíblico utilizado de maneira isolada e parcial, favorecendo apenas os ideais e opiniões defendidos pelo reverendo Greene. Em contraposição à esta visão, cabe a Lucia lutar por sua liberdade e direito à opinião, ao qual “aparentemente”, mesmo em seu grupo não se fazia válida totalmente, já que ela alega que sua opinião não era levada em consideração. Mostra-se no romance uma protagonista feminista querendo quebrar o tabu de mera mulher indefesa para a mulher que luta por seus direitos. Cabe ressaltar uma relação com as distopias feministas dos anos 60 e 70 que colaboraram para a mudança do gênero e elevando o papel da mulher neste tipo de narrativa literária.

Outro elemento abordado no terceiro romance de Doval (2011b) é o preconceito racial, e em seu grau maior o nazismo escancarado exposto pela guarda pessoal do reverendo Greene. A cidade Branca, era composta apenas por brancos que correspondiam e aceitavam os ideais arianos. Aqueles que não concordassem com seu método social eram expulsos ou mortos pela guarda verde. A ideologia racista ou nazista fica evidente desde o primeiro encontro no Navio, mas sem opções

para sua sobrevivência se veem obrigados a conviverem em uma sociedade tão desumana:

Aqueles sujeitos armados, de bracelete verde, eram da Nação Ariana. Os supremacistas brancos do fundo do poço social da América. A Nação Ariana, um grupo racista que fazia a Ku Klux Klan parecer o Clube da Tolerância. Estavam envolvidos em extorsão, narcotráfico, assassinatos e tráfico de armas. Nem uma única cadeia do sistema prisional federal americano se livrava de seu grupo da Nação Ariana. E em Gulfport eram a lei. Aquilo estava cada vez pior (DOVAL, 2011b, p. 100).

Nesta citação observa-se que existe uma inversão social na república cristã de *Gulfport*, na qual antigos criminosos tornam-se a lei. Tal decisão foi tomada pelo reverendo ao libertar estes criminosos com o intuito de manipulá-los oferecendo poder para dominar e executar suas vontades, ou seja, estabelecer uma supremacia branca. O reverendo usa da psicologia para manipular e controlar a todos, de acordo com as situações em que se encontra. Ele se faz acreditar ser um profeta que prevê os acontecimentos ruins ao sentir dores em seu joelho.

O reverendo, (em um retorno ao seu passado pois a narrativa deste romance mistura além de vários narradores, o tempo entre passado e presente) revela ter vindo de uma família agressiva. Isto pode contribuir para o seu possível trauma, ele mesmo encontra na fé uma saída para encontrar sentido em sua vida. Fugindo do caos do apocalipse, ele se aproveita do desespero e vulnerabilidade das pessoas, devido a situação caótica, para promover discursos que ludibriam os demais. As coincidências de suas previsões levam todos a acreditar em suas teorias de líder e profeta. Nem mesmo a terrível nação ariana saiu ilesa de sua manipulação discursiva.

Como mencionado antes, a existência de outras comunidades ameaçava a credibilidade do velho reverendo, e isto contribui para suas decisões de manipular a verdade para proteger a estabilidade de sua sociedade nazista. A nação ariana encontra um líder que concorda com seus ideais e isto torna possível o desenvolvimento de criação de sua utopia, pois, para eles, a sociedade perfeita seria aquela que possuíssem apenas brancos. Já para o reverendo, os impuros com a marca do diabo seriam os zumbis, negros, e demais estrangeiros que não fossem brancos.

O comportamento humano e suas mudanças são continuamente exploradas na narrativa, pois a agressividade, preconceito, e a desumanização se faz constante nas ações das personagens. O cenário caótico abala a mente humana forçando-a a se adaptar à nova realidade. Embora a maioria dos brancos concorde com o modelo social estabelecido, existem os justos que discordam e de modo discreto e/ou às sombras ajudam os *hilotas* por discordarem das decisões de Greene.

— Já não teve doses suficientes de sangue, morte e destruição? Não está cansada de dormir todas as noites com um olho aberto, de passar frio, medo e penúria? Não está farta de andar fugindo constantemente de um lugar para outro há dois anos? Não vê que este é um lugar bom e seguro para viver? Estão nos oferecendo sua hospitalidade, e você cospe em seus olhos, caralho! A que preço, essa hospitalidade? — Ao preço de viver em uma espécie de pequena África do Sul do apartheid? (DOVAL, 2011b, p.139).

É construída, pelo autor, uma comparação de um regime da sociedade vigente no presente com um que já existiu no passado, o apartheid. O regime de segregação racial estabelece uma ligação com elementos característicos de uma sociedade distópica. Pelo fato de os *hilotas* viverem em um sistema de escravidão e exclusão, eles são separados dos brancos e vivem em um bairro chamado de gueto ou *Bluefont*, isolados por um muro e cercas de arame farpado, que lembra o muro de Berlim.

As duas margens do braço d'água estavam cercadas por um alto muro de cimento coberto de arame farpado. Na ponte, ao lado de uma placa enferrujada coberta de buracos de bala que dizia: "Bem-vindos a Bluefont!", erguia-se uma enorme torre de aço com holofotes na parte superior, que recordava uma barbacã medieval. Isso nos faz refletir sobre (DOVAL, 2011b, p.132).

É possível observar, além do apartheid, uma semelhança com a divisão entre senzala e casa grande do sistema de escravidão durante o período de colonização. Com base nestas observações pode-se perceber que Doval (2011b) retoma em seu romance questões raciais discutidas nas primeiras produções do gênero zumbi. Mais uma vez o zumbi serve como referência para retornar a discutir questões raciais ligadas a escravidão e que eles são manipulados por um mestre, isso já tinha sido observado por Russel (2010).

Considerando que Greene possui um remédio que controla e contém a zumbificação e a usa para subornar e/ou controlar os *hilotas* que estão infectados com o TSJ. É importante destacar também a ligação do religioso ao cenário apocalíptico zumbi, porém desta vez a cristã e não a vodu. O mesmo remédio (cladoxpan) que possibilita um controle ao envelhecimento para quem o toma. Percebe-se aqui uma característica do transumanismo, onde ele é entendido como um ideal que “[...] almeja prolongar a vida humana através da tecnologia” (MARQUES, 2014b, p.266).

O reverendo Greene almeja prolongar sua vida, se comparando a personagens bíblicos que tiveram uma vida longa, e todos os infectados que tomavam o remédio também se beneficiam deste fenômeno.

O advogado acaba por descobrir que o reverendo planeja um extermínio dos *hilotas*. Nesse processo, ele é capturado e infectado com o TSJ, e posteriormente levado a uma estação de trem que o levaria à expulsão da cidade juntamente com os *hilotas* para um destino de morte. Mas uma vez, Doval (2011b) explora uma referência ao nazismo para a construção de seu romance final da trilogia.

Em cada grupo, um dos homens segurava uma pequena matilha de pastores-alemães de aspecto selvagem, que latiam enlouquecidos. Se não fosse tão horrivelmente assustador, eu teria tido vontade de rir. Aquilo era como uma cópia barata da estação de Auschwitz, só que sem uniformes da SS. Eu me perguntei se algum daqueles filhos da mãe teria ciência do sinistro paralelismo. Imaginei que não (DOVAL, 2011b, p. 267).

O próprio protagonista nota o paralelismo existente entre os dois sistemas sociais. A república cristã se revela cada vez mais uma versão bizarra da Alemanha nazista do que a Nova Jerusalém ao qual o reverendo afirmava ser. Essa expulsão também é comparada a expulsão de Adão e Eva do paraíso, reiterando as referências bíblicas usadas pelo autor como base em sua sociedade distópica para justificar os atos desumanos.

A transfiguração humana também compõe o terceiro romance: “O Apocalipse havia me modificado. Eu me perguntava se todas essas mudanças eram boas. E se durariam para sempre” (DOVAL, 2011b, p.153). O cenário hostil e apocalíptico possibilitou tal mudança, o componente humano mostra-se constante nas narrativas

apocalípticas zumbi através das mudanças comportamentais e psicológicas das personagens e seu processo de adaptação para sobrevivência.

No final da trama, o romance explora o confronto civil entre grupos diferentes pela dominância e luta pelos seus ideais. É chegada a hora dos justos derrubarem o reverendo do poder. As distopias clássicas geralmente não finalizam com o sentimento de esperança, contudo, as contemporâneas modificam essas características, pois assim como alguns títulos mais famosos, *Apocalypse Z* propõe uma revolução dos dominados contra o sistema. Durante o confronto, perdas são inevitáveis, mas, não é mostrado no romance qual foi o futuro dos *hilotas* ou de *Gulfport* e com um avanço temporal da narrativa os protagonistas retornam ao seu lar na *Galícia*. O sentimento utópico de esperança retorna à narrativa, pois os zumbis começam a desaparecer naturalmente, a própria natureza se encarrega de destruí-los. O romance finaliza com o sentimento de esperança, mas sem deixar de afirmar que a sociedade nunca mais será a mesma e por fim revelando o nome do protagonista.

Doval (2011b) finaliza sua trilogia discutindo novamente questões políticas e sociais, estabelecendo ligações com a história da humanidade e deixando um alerta para o terror das ideologias extremistas caso estabeleçam seu poder. Evidentemente, o apocalipse e os zumbis foram essenciais para que o reverendo estabelecesse seu domínio, evidência de que cenários caóticos podem possibilitar o surgimento de sociedades distópicas.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Analisamos a trilogia *Apocalypse Z*, na qual foi possível observar características utópicas/distópicas em sua composição. Cabe ressaltar que o monstro central da trilogia seria o próprio homem e não os zumbis. O humano revela ser o componente



principal da narrativa focando em questões sociais e como o humano se porta em meio ao caos apocalíptico.

As distopias, ao longo do tempo, serviram como um meio de análise da sociedade, bem como uma forma de aviso de um futuro não tão distante. O escritor de narrativas distópicas busca, através de sua obra, alertar a sociedade de um possível problema social e político e na trilogia *Apocalypse Z* não se fez diferente. O texto literário permite que o leitor realize uma reflexão sobre sua própria realidade e as distopias não fogem deste papel:

Deste modo, para a teoria crítica, onde a intenção primordial é fornecer um diagnóstico do presente capaz de identificar as forças que compõem a atualidade e bloqueiam a emancipação e a liberdade, a obra literária é capaz de produzir efeitos de análise acerca das mutações sociais e suas incidências sobre o campo da subjetividade, da política e da ética (HILÁRIO, 2013, p. 202).

Através da trilogia analisada foi possível constatar diversos elementos distópicos e utópicos que compõem sua narrativa. Considerando os estudos de Marques (2014) e Claeys (2010) que categorizam o gênero distópico em três momentos distintos, e os dividem de acordo com as temáticas abordadas na obra, foi possível observar elementos das duas últimas viradas distópicas no corpus de pesquisa, a qual a segunda virada distópica que corresponde ao social e político marcou uma maior intensidade na narrativa de Doval (2010, 2011a, 2011b).

Foi possível perceber inúmeras questões políticas e sociais abordadas nos romances. O primeiro romance tem seu foco voltado na apresentação do apocalipse e na construção do zumbi enquanto monstro, mas sem deixar de tocar no social e no humano. O utopismo se faz presente em escala maior no primeiro romance do que nos demais. O segundo romance apresentou seu foco principal na discussão política de um governo dividido entre dois modelos políticos diferentes que resultaram em um confronto. Manel Loureiro Doval evidencia a fragilidade dos governos em meio ao caos e à fragilidade da tecnologia e seus riscos, assim como a dependência humana da tecnologia para sua sobrevivência no dia a dia, deixando assim uma crítica ao estilo de vida atual que depende cada vez mais da tecnologia para realizar tarefas simples.

O segundo livro também explora o humano e suas mudanças comportamentais em meio ao pós-apocalíptico. A desumanização se torna evidente não só para os

zumbis, mas para os demais que se deixam levar por atitudes violentas e desumanas com a justificativa da sobrevivência em alguns casos e em outros apenas por mera crueldade. A narrativa zumbi costuma explorar a fragilidade da mente humana e suas mudanças em situações de tensão e risco. O segundo livro ainda aborda os modelos sociais que surgem no pós-apocalíptico e a desconstrução do sentimento e visão utópica, pois cada vez mais um lugar seguro se torna inalcançável, demonstrando a importância do espaço físico e sua limitação para a construção das distopias e sua influência no sentimento de ausência de liberdade que emerge nestas ocasiões.

É no primeiro livro que se faz mais presente a presença do elemento utópico, pois o desejo de fuga e de esperança de encontrar um lugar ideal para sobrevivência é mais evidente no princípio do fim. Conforme o distópico se revela, o processo de desumanização acontece e com ele a perda das esperanças de um futuro melhor. Cada vez mais o mundo e sua sociedade sobrevivente se revelava mais hostil e distópica. Para o primeiro romance, o elemento distópico observado foi o de terceira virada o qual o elemento corpóreo é falho, defeituoso e nega a essência humana (MARQUES, 2014b) se revelam como uma ameaça em forma de zumbis. O monstro nega tudo que foi um dia e passa a exercer apenas um desejo.

O tema da sobrevivência é mais explorado no primeiro romance também, pois é neste que o autor aborda as dificuldades de sobreviver em um ambiente hostil bem como para conseguir alimentos, combustível, água entre outras coisas necessárias para a sobrevivência.

O zumbi fulgura no primeiro momento apenas como ameaça central e dominante sobre os demais. Já no terceiro romance pode-se observar que o autor buscou o político, o social e religioso como elementos centrais de sua narrativa para a construção de um cenário distópico em que os zumbis eram a ameaça mínima, os reduzindo a vilões secundários. As distopias sempre serviram como um alerta para um acontecimento perigoso em um futuro próximo (HILÁRIO, 2013). Entretanto, o que foi possível analisar em seu terceiro romance é que Doval (2011b) nos alerta não sobre apenas um futuro próximo, mas sobre a possível repetição de um passado sombrio (nazismo) no futuro.

A partir da leitura de sua obra é notado o quanto ela se reflete no presente, pois cada vez mais discursos racistas, machistas e preconceituosos (principalmente

ligados a discursos religiosos) se fazem presentes no dia a dia. Se observarmos o cenário político mundial atual, notaremos a presença de líderes mundiais que chegaram ao poder através de discursos extremistas e preconceituosos. Ameaças terroristas motivadas por questões religiosas, o racismo se escancarando cada vez mais na sociedade, a homofobia, entre vários outros possibilitam essa aproximação da obra de Doval (2011b) com o real.

Questões como o machismo também se refletem em nossa atualidade e nos alertam para uma possível regressão, onde as mulheres não podem exercer papéis de grande importância. É diante desse cenário que as narrativas distópicas apresentam um crescimento, porque se nota cada vez mais a ameaça da chegada de um governo controlador. Sistemas como o nazismo, apartheid e a escravatura já existiram no passado causando traumas históricos para diversos povos, e a partir da leitura de seus romances, o leitor pode refletir sobre como seria e sobre a possibilidade de tais sistemas retornarem no futuro.

Ainda que o distopismo na trilogia tenha sido maior, o utopismo se fez presente evidenciando que estes dois gêneros andam lado a lado, pois “as distopias literárias mantem o espírito utópico vivo, ainda que em sua modalidade transgressora.” (MARQUES, 2014a, p.27). Para entender o utopismo na trilogia *Apocalipse Z* foi necessário observar o elemento corporal, sendo este importante para os novos modelos utópicos. Marques (2014) diz que

[...] o gênero distópico talvez seja aquele mais sensível as mudanças culturais causadas pela crescente dependência física e cultural aos elementos tecnológicos criados pelo capitalismo tardio, as quais impactam direta e profundamente na essência do que entendemos por humano e humanismo (MARQUES, 2014a, p.27).

Sobre a literatura distópica contemporânea observa-se uma reinvenção do gênero, já que a clássica apresenta uma estrutura que não cabe no contemporâneo, mas vale ressaltar que

[...] há uma reinvenção dentro das próprias características que retomam fundamentos básicos da distopia e ao mesmo tempo reconfiguram outras características. A dualidade “Protagonista versus Antagonista” é uma dessas características reformuladas, mas não perdida (SILVA, 2018, p. 91).

Embora as obras da atualidade apresentem mudanças para se alinhar ao público ao qual se destina, elas mantiveram as características principais da distopia, e ao contrário do que se pensava a crítica, reacenderam o interesse do público pelo cânone das distopias e incentivam a continuação do gênero no mercado. “A Literatura Distópica consegue manter-se, e principalmente, reinventar-se, sem que perca sua essência” (SILVA, 2018, p.92).

É através deste processo de reinvenção do gênero ligados a outros como a ficção científica, que foi possível integrar o mito do zumbi para compor uma narrativa distópica apocalíptica zumbi. O zumbi deixa de lado a figura de mera múmia maltrapilha para figurar em um gênero de importante reflexão político-social.

O zumbi na obra de Doval carrega sobre si uma série de informações e metáforas que contribuem para a complexibilidade da obra, pois simbolizam desde o monstro ao manipulado e a perda do “Eu”, a desumanização. Na literatura, “os zumbis deixam de ser mero entretenimento. Apontam para uma instancia de terror que faz parte da política sobre a vida e por isso interessam a todos nós” (OLIVEIRA, 2012, p. 16).

Ao explorar um cenário apocalíptico, a figura do zumbi funciona como um apoio importante para desenvolver questões ligadas a sobrevivência e ao medo em situações extremas. Nas últimas décadas, “o personagem zumbi ganhou destaque, tornando-se uma metáfora muito potente para explicitar aquilo que não se queria ver, ou seja, a situação indigente daqueles cujas vidas estão por um fio, desqualificados social e politicamente” (OLIVEIRA, 2012, p. 14). Assim como as utopias e distopias, o zumbi sofreu mudanças e evoluiu para se adaptar ao público e época, mas sem perder sua essência. Embora em seu início tenha sido visto com preconceito e deixado à margem pela crítica, conseguiu mostrar seu valor construindo hoje uma cultura zumbi, pois o personagem zumbi circula por diversos campos e mídias, influencia e desperta cada vez mais o interesse das pessoas neste personagem tão macabro e assustador que possibilita um campo vasto de reflexão sobre o humano e suas ações em meio ao caos.

## 7. REFERÊNCIAS

- A MORTA viva. Direção de Jacques Tourneur. EUA: RKO Pictures, 1943. (69 mim.). Coloração Preto e Branco.
- A NOITE dos mortos vivos. Direção de George A. Romero. EUA: Image TenSee, 1968. (96 min.) Coloração Preto e Branco.
- A REVOLTA dos mortos. Direção de Victor Halperin. EUA: Universal Studios, 1936. (66 mim.). coloração Preto e Branco.
- BECKER, Caroline Valada. **Distopia, alegoria e redescoberta dos sentidos: o ser humano em meio ao caos.** PUCRS, 2013. Disponível em: < <http://migre.me/l1wKV>>. Acesso em: 23 jul. 2019.
- BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. **Utopia, distopia e história.** Revista Morus – Utopia e Renascimento. n. 2, p. 4-10, 2005. Disponível em <[http://www.unicamp.br/~berriel/arquivos/berriel\\_prod\\_3.pdf](http://www.unicamp.br/~berriel/arquivos/berriel_prod_3.pdf)> Acesso em: 23 jul. 2019.
- BRADBURY, Ray. **Fahrenheit 451.** Rio de Janeiro: Globo, 2003
- BRALLIER, Max. **Can You Survive the Zombie Apocalypse?.** Nova York: Gallery Books, 2011.
- BOUNER, J.L. **Day By Day Armageddon.** Nova York: Pocket Books, 2009.
- BROOKS, Max. **Guerra Mundial Z: uma história oral da guerra dos Zumbis.** Trad. Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Guia de sobrevivência a zumbis: proteção total contra os mortos.** Trad. Armando Orlando e Gabriela Fróes. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- CALLARI, Alexandre. **Apocalipse Zumbi: os primeiros anos.** São Paulo: Évora, 2011.
- CLAEYS, Gregory. **The origins of dystopia: Wells, Huxley and Orwell.** In: CLAEYS, Gregory (Ed.). *The Cambridge Companion to Utopian Literature.* Cambridge: Cambridge University Press, 2010. p. 107-131.
- CLINE, Ernest. **Jogador Número 1.** Rio de Janeiro: Leya, 2001.
- COLLINS, Suzanne. **Jogos Vorazes.** Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2010.
- DASHNER, James. **Maze Runner: Correr ou morrer.** São Paulo: V&R Editoras, 2009.
- DOVAL, Manel Loureiro, **Apocalipse Z: O Princípio do Fim.** São Paulo: Planeta, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Apocalipse Z: Os Dias Escuros.** São Paulo: Planeta, 2011a.
- \_\_\_\_\_. **Apocalipse Z: A Ira dos Justos.** São Paulo: Planeta, 2011b.
- REIS FILHO, Lúcio; SUPPIA, Alfredo. **Dos cânones sagrados às alegorias profanas: a laicização do zumbi no cinema.** Mneme: Revista de Humanidades, UFRN, Natal – 11 (29), jan/jul 2011.
- FOGG, Walter L. **Technology and dystopia.** In: RICHTER, Peyton E. (Ed.), *Utopia/dystopia?* Cambridge: Schenkman, 1975, pp. 57-73.

HEARN, Lafcadio. **The Country of the Comers back**. Republicado em Peter Haining, ed. Pp. 54 – 70. 1889.

HILÁRIO, Leomir. **Teoria crítica e literatura: a distopia como ferramenta de análise radical da modernidade**. Anuário de Literatura, Florianópolis, v. 18, n.2, p. 201-2015, 2013. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.5007/2175-7917.2013v18n2p201>>. Acesso em: 21 nov. 2019.

HOBBSAWM, Eric. **Era dos Extremos: o breve século XX**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUXLEY, Aldous. **Admirável Mundo Novo**. São Paulo: Globo, 2003.

JACOBY, Russel. **Imagem Imperfeita: pensamento utópico para uma época antiutópica**. São Paulo: Civilização Brasileira, 2007.

KING, Stephen. **Celular**. Trad. Fabiano Morais. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

KIRKMAN, Robert e MOORE, Tony. **The Walking Dead**. Califórnia: Image Comics, Inc, 2003.

KOPP, Rudinei. **Comunicação e mídia da literatura distópica de meados do século 20: Zamiatin, Huxley, Orwell, Vonnegut e Bradbury**. 2011. 278 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

LIMA, Juliana Sousa. **Caminhos em ruínas: a distopia de Jogos Vorazes como diagnóstico do tempo**. 2018. 276 f. Dissertação (Mestrado em Mídia e Cotidiano) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018.

MARQUES, Eduardo Marks de. **Da centralidade política à centralidade do corpo transumano: movimentos da terceira virada distópica na literatura**. Anuário de Literatura, cidade, Florianópolis, vol. 19, No. 1, p. 10-29, 2014.

MARQUES, Eduardo Marks de. **Corpos Transfigurados: a sociologia do corpo pós-humano e as distopias contemporâneas**. In: II Congresso Internacional Vertentes do Insólito Ficcional, 2., 2014. Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro, Dialogarts, 2014, p.257 – 269.

MARQUES, Eduardo Marks de; PAREIRA, Ânderson Martins. **A justa posição do pós-humano e do transumano no gênero distopia: uma análise das trilógias Divergente e a 5ª onda**. Florianópolis, vo 70, N. 2, p. 119-127, 2017.

MARTINS, Ana Claudia Aymoré. **Cartografia de lugares imaginários: a insularidade nas utopias**. Anais do III Colóquio Literatura & Utopia: Morus 500 anos, Maceió, vol. 3. No. 1, p. 13-26, 2016.

MATHESON, Richard. **I Am Legend**. New York: Gold Medal Books, 1954.

MIRANDA, Vinícius. **O Dia – Z: a Bíblia e o Apocalipse Zumbi**. Lisboa: Chiado Editora, 2015.

MORE, Thomas. **Utopia**. Trad. Anah de Melo Franco. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2004.

OLIVEIRA, André. **O Zumbi Como Personagem Midiático: desdobramentos Políticos**. 2012. 115 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.

OLIVEIRA, Rodrigo de. **As crônicas dos mortos: elevador 16**. Barueri: Faro Editorial, 2014.

\_\_\_\_\_. **As crônicas dos Mortos: o vale dos Mortos**. Barueri: Faro editorial, 2014.

ORWELL, George. **1984**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PAVLOSKI, Evanir. **A distopia do indivíduo sob controle**. 2005. 274 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005.

PERRY, S.D. **Residente Evil 1: a conspiração Umbrella**. Trad. Gustavo Hitzschky. Rio de Janeiro: Benvirá, 2017.

PIMENTA, Raul Dias. **Entre fronteiras: tico, Realismo mágico e Slipstream. O zumbi que se alimenta dos gêneros**. 2017. 106 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Universidade Federal de Goiás, Campus Catalão, Catalão (GO), 2017.

**RESIDENT EVIL**. Desenvolvido e lançado pela Capcom, CD-ROM para PC, 1996.

ROTH, Veronica. **Divergente**. Rio de Janeiro, Rocco, 2012.

RUSSELL, Jamie. **Zumbis: O Livro dos Mortos**. Trad. Érico Assis, Marcelo Andreani de Almeida. São Paulo: Leya, 2010.

RUSSO, John. **A noite dos mortos vivos e a volta dos mortos vivos**. Trad. Lucas Magdiel. Rio de Janeiro: Darkside, 2010.

SEABROOK, William B. **A Ilha da Magia: fatos e ficção**. Tradução de Lauro S. Blandy. Hemus, s/d.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein**. Trad. Bruno Gambarotto. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

SILVA, Suênio Stevenson Tomaz. **Apocalipse, Sobrevivência e pós-humano: uma narrativa ecocrítica da trilogia Maddaddam, de Margaret Atwood**. 2019. 225 f. Tese (Doutorado em Literatura e Interculturalidade) – Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2019.

SILVA, Tábata da Cruz. **Identidade, Território e manipulação: a estrutura da narrativa distópica e suas relações de controle social**. 2018. 106 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Literatura) – Universidade Federal do rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

STILTJES, Cláudio. **A ironia em a utopia de Thomas More ideologia e história**. 2005. 279 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

STOKER, Bram. **Drácula**. São Paulo: Editora Landmark, 2014.

SZACHI, Jerzy. **As Utopias ou a Felicidade Imaginada**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

TOY, Tiago. **Terra morta: a fuga**. São Paulo: Draco, 2011.

WHITE Zombie. Direção de Victor Halperin e Edward Halperin. EUA: Universal Studios, 1932. (69 min.) Coloração Preto e Branco.

ZAMIATIN, Eugene. **Nós**. São Paulo: Alfa-Omega, 2004.

ZUMBI 2. Direção de Lucio Fulci. Itália: The Walter Reader Organization, 1979. (91min.).