

UNIVERSIDADE DE PASSO FUNDO

Arthur Denis Ferraz

UM OLHAR SOBRE A CONDIÇÃO HUMANA:
A CRÍTICA POLÍTICA NO FILME TERRA DOS
MORTOS DE GEORGE ROMERO

Passo Fundo

2013

Arthur Denis Ferraz

UM OLHAR SOBRE A CONDIÇÃO HUMANA:
A CRÍTICA POLÍTICA NO FILME TERRA DOS
MORTOS DE GEORGE ROMERO

Monografia apresentada ao curso de Publicidade e Propaganda da Faculdade de Artes e Comunicação, da Universidade de Passo Fundo como requisito parcial para obtenção de grau de Bacharel em Publicidade e Propaganda, sob orientação do Prof. Me. Cléber Nelson Dalbosco.

Passo Fundo

2013

Arthur Denis Ferraz

Um olhar sobre a condição humana:
A crítica política no filme Terra dos Mortos de George Romero

Monografia apresentada ao curso de Publicidade e Propaganda da Faculdade de Artes e Comunicação, da Universidade de Passo Fundo como requisito parcial para obtenção de grau de Bacharel em Publicidade e Propaganda, sob orientação do Prof. Me. Cléber Nelson Dalbosco.

Aprovado em ____ de _____ de 2013.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Ms. Cléber Nelson Dalbosco - UPF

Prof. _____ - _____

Prof. _____ - _____

Dedico este trabalho à pessoa que mais me ensinou sobre as relações de poder da sociedade, tanto em vida, quanto em morte, e sem nenhum traço de autoritarismo, meu avô Celso Denis.

Agradeço ao professor Cléber Nelson Dalbosco, pelo empenho, paciência e dedicação na orientação desse trabalho e por no decorrer destes quatro anos de faculdade ter me ensinado que a genialidade das coisas não está na qualidade do espetáculo, mas em seu poder refletor.

À professora Claudia Oliveira pelos puxões de orelha e indicações para a pesquisa.

Aos meus pais pelo suporte e apoio durante toda vida acadêmica e principalmente por terem me proibido de assistir a filmes de horror quando criança. Se fosse permitido não seria tão interessante, nem teria a mesma graça.

À minha irmã por ter despertado meu interesse pelo estudo da política.

À minha namorada pela paciência, afeto e puxões de orelha, bem como pela correção deste trabalho.

A todos os amigos que juntos riram e choraram comigo dando força nas horas de desespero.

Mas o gênio, e mesmo o grande talento, provém menos de elementos intelectuais e de afinamento social superiores aos alheios, que da faculdade de os transformar, de os transportar. [...] Assim, os que produzem obras geniais não são aqueles que vivem no meio mais delicado, que têm a conversação mais brilhante, a cultura mais extensa, mas os que tiveram o poder, deixando subitamente de viver para si mesmos, de tornar a sua personalidade igual a um espelho, de tal modo que sua vida aí se reflita, por mais medíocre que aliás pudesse ser mundanamente e até, em certo sentido, intelectualmente falando, pois o gênio consiste no poder refletor e não na qualidade intrínseca do espetáculo refletido.

*Marcel Proust, À sombra das raparigas em flor.
Tradução de Mário Quintana*

RESUMO

O presente trabalho propõe-se como um confronto bibliográfico entre as ideias trazidas no referencial teórico e as possíveis metáforas com a sociedade contemporânea apresentadas no filme *Terra dos Mortos*, através de inferências, a fim de propor possíveis aproximações por vezes relacionadas à teoria de base marxista. O trabalho justifica-se devido à perda da essência crítica dos filmes de horror proposta inicialmente por Romero, visando uma percepção crítica da sociedade através do filme, considerando o cinema como ferramenta desta crítica.

Palavras-chave: Política. Sociedade de Consumo. Cinema. George Romero. Terra dos Mortos.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Sr. Kaufman.	31
Figura 2 - Big Daddy	31
Figura 3 - Riley	32
Figura 4 - Cholo	32
Figura 5 – Cena 01	39
Figura 6 – Cena 02	40
Figura 7 – Cena 02, 2	41
Figura 8 – Cena 03	42
Figura 9 – Cena 04	43
Figura 10 – Cena 05	43
Figura 11 – Cena 05, 2	44
Figura 12 – Cena 05, 3	45
Figura 13 – Cena 06	46
Figura 14 – Cena 06, 2	46
Figura 15 – Cena 07	47
Figura 16 – Cena 07, 2	48
Figura 17 – Cena 07, 3	49
Figura 18 – Cena 08	50
Figura 19 – Cena 09	51
Figura 20 – Cena 09, 2	51
Figura 21 - Cena 10	53
Figura 22 - Cena 10, 2	53
Figura 23 - Cena 11	54
Figura 24 - Cena 12	55
Figura 25 - Cena 12, 2	56
Figura 26 - Cena 12, 3	57
Figura 27 - Cena 13	58
Figura 28 - Cena 14	59
Figura 29 - Cena 14, 2	59
Figura 30 - Cena 15	61

Figura 31 - Cena 15, 2	61
Figura 32 - Cena 16	62
Figura 33 - Cena 16, 2	63
Figura 34 - Cena 16, 3	63

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. A NOITE	12
1.1. Poder, Política e Estado	12
1.2. Sociedade de Consumo	23
2. O DESPERTAR	25
2.1. Cinema, horror e cerebração	25
3. O DIA	30
3.1. Personagens	30
3.2. Enredo	33
3.3. A Terra	37
3.3.1. Cena 01 – Fingindo viver	39
3.3.2. Cena 02 - Flores no cemitério	40
3.3.3. Cena 03 – Um bom Kentucky vale US\$ 1.500,00	41
3.3.4. Cena 04 – Por hoje é só	42
3.3.5. Cena 05 – A vida continua em Fidler’s Green	43
3.3.6. Cena 06 – Estamos todos presos	45
3.3.7. Cena 07 – Não tinha ninguém aqui hoje cedo	47
3.3.8. Cena 08 – Uma extravagância	49
3.3.9. Cena 09 – Não negociamos com terroristas	51
3.3.10. Cena 10 – Outras opções	52
3.3.11. Cena 11 – Temos que fazer o que é preciso	54
3.3.12. Cena 12 – Tente parecer amigável	55
3.3.13. Cena 13 – Como a outra metade vive	58
3.3.14. Cena 14 – Qualquer fato incomum	58
3.3.15. Cena 15 – Não têm o direito	60

3.3.16. Cena 16 – Um lugar para ir	62
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	65
REFERÊNCIAS	67

INTRODUÇÃO

No ano de 1968 surge nos cinemas o filme que involuntariamente redefine um gênero. Para muitos, a criação do diretor e roteirista George Andrew Romero, *A noite dos mortos-vivos*, foi o filme de horror que definiu um novo padrão para o gênero na segunda metade do século XX, colocando em pauta questões como racismo, distúrbios civis, colapso do núcleo familiar e o medo das massas, pela primeira vez, um filme de horror refletiu o sentimento de preocupação que permeava a sociedade da época.

Percebe-se então a necessidade de compreender a crítica político-social presente em todo o trabalho do diretor, já que Romero, através de sua linguagem e estilo próprios, trata os zumbis como uma metáfora e, a partir desta, permite entender a sociedade contemporânea através de uma análise da condição humana.

Com o passar do tempo os filmes do gênero perderam a essência crítica proposta inicialmente por Romero e tornaram-se meramente produtos de entretenimento, demonstrado pelo crescente número de títulos como *The Walking Dead*, *Resident Evil* e *Meu namorado é um Zumbi*. Assim, no decorrer deste trabalho buscou-se possibilitar a compreensão do campo do sub-texto cinematográfico através de um confronto bibliográfico entre as ideias apresentadas no referencial teórico e as possíveis metáforas trazidas pelo filme *Terra dos Mortos*, também do diretor George Romero, por meio de inferências do autor.

Sendo o objeto de estudo desta pesquisa a última parte de uma saga - criada por Romero - conhecida como a *tetralogia dos mortos*, iniciada em 1968 com o filme *A Noite dos Mortos-vivos*, seguida por *O Despertar dos Mortos* (1978), *O Dia dos Mortos* (1985) e finalmente por *Terra dos Mortos* (2005), os capítulos deste trabalho carregam títulos relacionados ao trabalho do diretor, especificamente a saga dos mortos.

Para um melhor entendimento do assunto, no primeiro capítulo, apresenta-se uma breve definição das formas de poder, dos conceitos de política, do enfoque liberal e do enfoque marxista, bem como da sociedade de consumo. O segundo capítulo dedica-se a apresentar o cinema de horror, além de caracterizar o momento histórico em que Romero ganha relevância no cenário cinematográfico mundial com sua produção. O enredo do filme, os principais personagens e a metodologia são apresentados no terceiro capítulo, juntamente com as possíveis metáforas trazidas pelo filme.

1. A NOITE

Diversas mudanças sociais ocorreram na história desde que o homem deixou de ser nômade e passou a viver em comunidade. Se no princípio, conforme Áurea Petersen (1988), a sociedade regia-se por normas morais, com o tempo fez-se necessária a criação de um aparato político para administrar e fazer cumprir novas leis na sociedade. Este capítulo visa conceituar alguns pontos e definições sobre política e a sociedade de consumo para que se possa compreender melhor o objeto de estudo desta pesquisa.

1.1. Poder, Política e Estado

“O termo política vem do grego *pólis*, significando a arte de governar a cidade” (LAGO, 1996, p. 139). A concepção de Benjamin Lago parte do princípio de que os gregos antigos estavam organizados em cidades-Estado, logo, política associava-se a governo em nível de Estado. Porém, o próprio autor faz uma ressalva, uma vez que “num enfoque mais moderno, sabemos que a política não se dá apenas no nível do Estado, estando presente em todos os níveis da vida social” (1996, p. 140).

Norberto Bobbio traz que “o conceito de Política, entendida como forma de atividade ou de práxis humana, está estreitamente ligado ao de poder” (2000, p. 160). Desta forma, pode-se dizer que política é na verdade a ciência do poder, sendo também, fundamentalmente, um “processo pelo qual os vários grupos de interesse e de ideias diferentes, chegam às decisões que governam a sociedade” (LAGO, 1996, p. 142).

O poder do homem, segundo Thomas Hobbes, “consiste nos meios de que presentemente dispõe para obter qualquer visível bem futuro” (HOBBS, 2003, p. 33), ou seja, na imposição de uma vontade, sendo assim, pode-se entender, conforme Bobbio, que o poder é “definido como a relação entre dois sujeitos, na qual um impõe ao outro a própria vontade, determinando-o seu, malgrado comportamento” (2000, p. 161). O autor coloca ainda que existem diversas formas de poder do homem sobre o homem, sendo o poder político apenas uma delas.

Na tipologia das formas de poder, Bobbio (2000) destaca três principais, sendo que na tradição clássica, fundamentada no pensamento de Aristóteles¹, considera as seguintes formas: o poder paterno, o poder despótico e o poder político. Nesta linha de pensamento “vislumbra-se uma distinção com base no interesse daquele em favor do qual é exercido o poder” (BOBBIO, 2000, p. 161). Porém, o critério que acabou prevalecendo para a distinção das formas clássicas de poder foi o do princípio de legitimação, formulado por John Locke.

Segundo Locke “o fundamento do poder paterno é a natureza, do poder despótico o castigo por um delito cometido, do poder civil o consenso” (LOCKE *apud* BOBBIO, 2000, p. 161). Sobre a interpretação de Locke, percebe-se que uma vez que o poder político se caracterize pelo consenso dos interesses entre governantes e governados, este se torna um “caráter distintivo não de qualquer governo, mas apenas do bom governo” (2000, p. 161), como nas teorias idealistas, tal interpretação conota não a relação da política enquanto tal, mas como deveria ser.

Em contrapartida à visão idealista, surge a visão realista na tipologia moderna, em que as formas de poder são classificadas como: poder econômico, poder ideológico e poder político. Seguindo esta visão, na qual o sujeito ativo se serve “da relação para condicionar o comportamento do sujeito passivo” (2000, p. 162) o poder econômico funda-se na posse de bens em uma situação de escassez “para induzir aqueles que não os possuem a ter uma certa conduta” (2000, p. 162). Por sua vez, o poder ideológico fundamenta-se na

[...] influência que as idéias formuladas de um determinado modo, emitidas em determinadas circunstâncias, por uma pessoa investida de uma determinada autoridade, difundidas através de determinados procedimentos, têm sobre a conduta dos consociados [...] (BOBBIO, 2000, p.162).

Assim, o poder ideológico fundamenta-se em ideias sugeridas a outrem de forma a moldar opiniões sobre determinados assuntos. Já o poder político se vale da aplicação da força física, sendo “o poder coativo no sentido mais estrito da palavra” (2000, p. 163).

Conforme o autor, estas três formas de poder instituem uma sociedade desigual, dividida entre ricos e pobres, eruditos e ignorantes, fortes e fracos e “genericamente, entre

¹ Bobbio considera o livro *Política*, de Aristóteles, como o primeiro tratado sobre a natureza, funções e divisão do Estado, além das várias formas de Governo, desta forma utiliza-se da tipologia do autor. Porém, no que se refere à distinção das formas de poder, Bobbio parte do princípio de legitimação fundamentado em Locke.

superiores e inferiores” (BOBBIO, 2000, p. 163). Desta forma, “o poder político propriamente dito é o poder organizado de uma classe para opressão de outra” (MARX *apud* MAGALHÃES, 2011, p. 55).

Segundo Bobbio, o poder político em uma sociedade de desiguais é o poder supremo, uma vez que a força é o instrumento decisivo para impor uma vontade, sendo assim, no enfoque realista o momento principal é o poder econômico, sendo que o poder ideológico e o poder político refletem a estrutura das relações de produção.

Mas mesmo que a possibilidade do poder político de recorrer à força seja o elemento que o distingue das outras formas de poder, este não se define exclusivamente por isto,

O que caracteriza o poder político é a exclusividade do uso da força em relação a todos os grupos que agem em um determinado contexto social, exclusividade que é o resultado de um processo que se desenvolve, em toda sociedade organizada, na direção da monopolização da posse e do uso dos meios com os quais é possível exercer a coação física. (BOBBIO, 2000, p.164)

Ainda de acordo com Bobbio (2000), essa exclusividade toma forma quando da passagem do Estado de natureza para o Estado civil, em que os indivíduos renunciam ao direito de usar a própria força para depositá-la nas mãos de um único corpo, o qual será também o único autorizado a usar a força no interesse deles. Neste sentido, cabe a definição de Max Weber a qual diz que

Por Estado deve-se entender uma empresa institucional de caráter político na qual – e na medida em que – o aparato administrativo leva adiante com sucesso uma pretensão de monopólio da coerção física legítima, tendo em vista a aplicação das disposições. (WEBER *apud* BOBBIO, 2000, p. 165).

Segundo Áurea Petersen (1998), para explicar o Estado Moderno existem dois enfoques principais: o enfoque liberal e o enfoque marxista.

“O enfoque liberal constitui-se numa interpretação do Estado feita pela burguesia nos diferentes momentos do desenvolvimento do capitalismo” (PETERSEN, 1998, p. 39). Neste enfoque entende-se que o Estado objetiva a realização do bem comum fundamentado no princípio de neutralidade do Estado.

Segundo a autora, no decorrer dos séculos XIV ao XVI, se deu a superação do modo de produção feudal, o que forçou uma redefinição do Estado, que passou a ser centralizado para tornar-se forte, e, aos poucos, com a ajuda do Iluminismo, deu-se a destruição da fundamentação legitimista do Estado Medieval, ou seja, “a argumentação de que o poder do Estado advinha de Deus” (1998, p.40).

Para a autora, a burguesia da época defendia a racionalização e a delimitação legal da autoridade, pois objetivava participação no poder, sendo assim defendeu a formulação dos direitos naturais e a atribuição ao Estado da realização do bem comum. Desta forma o Estado passou a ser compreendido como “instituição humana e sua legitimidade a ser entendida como derivada da legitimidade da vontade popular” (1998, p.40). Conforme continua a autora,

Locke descreve o Estado Natural como sendo um Estado de perfeita liberdade individual e de igualdade. Como os homens temiam que esse Estado pudesse degenerar em um estado de guerra, no qual um homem tentasse submeter outro a seu poder absoluto, delegaram poderes a um Estado, através de um contrato social, para que este assegurasse seus direitos naturais, assim como a sua propriedade. (PETERSEN, 1998, p.41)

Ainda segundo Petersen (1998), para Rousseau a Sociedade Civil também nasce por meio de um contrato social no qual o homem não pode renunciar seus direitos essenciais do Estado Natural, a liberdade e a igualdade. Desta forma, “o pacto social dá passagem ao Estado civil sob o império da vontade geral, formada pela união de todos os indivíduos pactuantes” (HENKES, 2008).

Se em Locke o “Estado civil nasce do contrato social limitado aos máximos termos pelos direitos naturais a que o homem gozava no Estado de natureza” (LOCKE *apud* HENKES, 2008), para Rousseau o contrato social “visa formar um poder político comum a todos os membros da sociedade, que passam assim a formar a vontade geral” (ROUSSEAU *apud* HENKES, 2008). Desta forma, substitui-se no homem “uma conduta guiada pelo instinto por uma conduta guiada pela justiça, deixando-se de aplicar a lei da natureza e introduzindo-se a lei civil” (HENKES, 2008).

Diferentemente de Locke que estabelece a propriedade como fruto do trabalho, Rousseau a considera como uma perversão do gênero humano. Com o contrato social e o estabelecimento das leis, torna-se estável e legítimo o direito de propriedade. Segundo

escreve, “com o contrato social o homem perde a liberdade natural e um direito ilimitado a tudo, mas ganha a liberdade civil e a propriedade de tudo o que possui” (ROUSSEAU *apud* HENKES, 2008).

Sendo assim, para Locke a sociedade civil “constitui-se numa mudança para aperfeiçoar as relações entre homens” (PETERSEN, 1998, p. 41), mas para Rousseau o surgimento da propriedade e o aparecimento da desigualdade compromete totalmente a liberdade individual, tornando-se a “origem de todos os males da humanidade” (1998, p. 41) como expresso na afirmação:

O primeiro que, tendo cercado um terreno, se lembrou de dizer: Isto é meu, e encontrou pessoas bastante simples para o acreditar, foi o verdadeiro fundador da sociedade civil. Quantos crimes, guerras, assassinios, misérias e horrores não teria poupado ao gênero humano aquele que, arrancando as estacas ou tapando os buracos, tivesse gritado aos seus semelhantes: ‘Livrai-vos de escutar esse impostor; estareis perdidos se esquecerdes que os frutos são de todos, e a terra de ninguém!’ (ROUSSEAU, 1978, p. 175).

Conforme Petersen (1998), tanto para Locke quanto para Rousseau, o poder do Estado residia no povo, o qual compõe a “vontade geral” que é soberana e objetiva o bem comum. Porém, o desenvolvimento do capitalismo industrial, ao longo do século XIX, acentuou as desigualdades socioeconômicas de forma que surgiram diversas elaborações defendendo que os indivíduos são desiguais por natureza e por essa razão vivem em condições econômicas, sociais e políticas diferenciadas.

Neste contexto, ainda segundo a autora, surgem as ideias de August Comte, propagador da paz entre as classes sociais e da imutabilidade das relações capitalistas, afirmando que, sendo a propriedade a condição fundamental da sociedade, “nenhuma sociedade pode existir se os inferiores não respeitarem os superiores e se os fortes não governarem rendendo serviço aos débeis” (COMTE *apud* PETERSEN, 1998, p. 42).

Conforme Petersen (1998), de forma geral, a concepção liberal de Estado sofreu adaptações necessárias com o desenvolvimento do processo histórico para justificar a situação da burguesia e o papel do Estado.

Já a abordagem marxista é constituída “em cima da crítica ao enfoque liberal de Estado e embasa-se na existência de uma sociedade de classes onde os interesses são

antagônicos” (1988, p. 39), o que inviabiliza a realização do bem comum e a neutralidade do Estado.

Segundo o pensamento da doutrina realista no estudo da política, Petersen afirma que na sociedade primitiva os homens “regiam-se por normas sociais e morais de convivência” (1988, p. 43) uma vez que “os homens eram mais ou menos iguais, só coletavam ou produziam o que era necessário para sua sobrevivência” (1988, p. 43), ou seja, não havia ainda classes sociais definidas, bem como não havia uma instituição em patamar superior aos cidadãos primitivos.

Porém, na medida em que o homem tornou-se sedentário, “começou a ser gerado um excedente de produção que as comunidades não tinham condições de consumir” (1998, p. 43). Como a produção acabou por crescer cada vez mais, “o excedente foi se acumulando e um grupo passou a apropriar-se do mesmo” (1988, p. 43).

Segundo Bobbio (2000, p. 121), “o Estado não é o reino da razão, mas o reino da força. Não é o reino do bem comum, mas do interesse de uma parte”, ou seja, o Estado tem por fim o bem viver de uma minoria que detenha o poder, sendo por isso chamado de “reino da força”.

Como explica Petersen (1998), a partir do momento em que começam a se configurar as classes sociais, “consequentemente, esboçou-se uma luta entre elas e tornou-se necessária a criação e desenvolvimento de uma instituição que garantisse a apropriação do excedente econômico por uma classe” (1988, p. 44). Desta forma, surge o Estado, responsável também por “manter sob controle, através de mecanismos de dominação, a outra classe” (1988, p. 44) e assim, “a posse dos instrumentos através dos quais se exerce a força física” (BOBBIO, 2000, p. 163), ou seja, o poder coativo da classe dominante para com a dominada, o qual chamamos de poder político.

Desta forma, enquanto nas ideias de Comte, “os conflitos entre trabalhadores e empresários são fenômenos marginais, imperfeições da sociedade industrial cuja correção é relativamente fácil, para Marx esses conflitos [...] são o fator mais importante das sociedades modernas” (ARON, 2008, p. 193).

A obra de Marx, conforme elucidada Pedro Demo (1983), é uma visão principalmente econômica da sociedade, pois, segundo o autor, Marx acreditou que a compreensão dos processos históricos não poderia se dar sem referências às maneiras como os homens produzem sua sobrevivência material.

Segundo Fernando Magalhães, “o marxismo é a teoria de Marx que envolve uma concepção do mundo em que se encontra uma crítica ao capitalismo e sua superação através da luta dos trabalhadores” (MAGALHÃES, 2011, p. 48). Nas palavras de Raymond Aron (2008), a abordagem marxista se dedica a estudar a história humana caracterizada pela luta de classes sociais e o caráter contraditório do capitalismo que se manifesta “no fato de que o crescimento dos meios de produção, em vez de se traduzir pela elevação do nível de vida dos trabalhadores, leva a um duplo processo de proletarização e pauperização” (2008, p. 196).

Em *O Leviatã*, Hobbes escreve que “o valor de um homem, tal como o de todas as outras coisas, é seu preço; isto é, tanto quanto seria dado pelo uso de sua força” (HOBBS, 2003, p. 34). Marx se utiliza deste argumento em *O Capital* para conceituar trabalho, uma vez que “o homem trabalhando é considerado força de trabalho, significando a energia despendida no processo de trabalho, através da qual se chega ao produto. E é o Trabalho que atribui ao produto um valor” (DEMO, 1983, p. 68).

Pedro Demo (1983), baseado na obra de Marx, define o trabalhador de duas formas: como trabalhador direto, aquele que processa diretamente o produto; e como trabalhador indireto, aquele que possui alguma função de organização, vigilância ou controle, sendo que ambos respondem ao proprietário dos meios de produção. As relações que se estabelecem entre os trabalhadores e os proprietários dos meios de produção chamam-se relações de produção.

Ainda que, segundo Aron (2008), Marx não negue a existência de outros grupos intermediários entre a burguesia e o proletariado, a teoria marxista afirma que “à medida que evolui o regime capitalista, haverá uma tendência para a cristalização das relações sociais em dois – e somente dois – grupos” (2008, 196), pois somente duas classes “representam uma possibilidade de regime político e uma ideia de regime social” (2008, 196), os proletários e os capitalistas.

Quanto aos meios de produção, entende-se pelos “instrumentos utilizados para processar a produção, principalmente capital, mas também as fábricas, a terra, as diversas ferramentas, os insumos etc” (DEMO, 1983, p. 69). O modo de produção “é a maneira historicamente específica que caracteriza o processo de produção” (1983, p. 69). Ainda conforme Demo, este modo de produção chama-se capitalista porque, distinguindo-se de outros modos, a figura central deste é o capital. Pois, nas palavras de Raymond Aron, “a essência da troca capitalista consiste em passar do dinheiro ao dinheiro passando pela

mercadoria, para ter, no fim do processo, mais dinheiro do que no ponto de partida” (2008, p.210).

Demo traz que, diferentemente da economia mercantil onde o produtor da mercadoria é também seu dono, na economia capitalista os trabalhadores “não são donos das mercadorias que produzem, porque estas pertencem [...] aos proprietários dos meios de produção, que obrigam os trabalhadores, que não tem os meios de produção, nem meios de consumo, a trabalhar para eles” (DEMO, 1983, p. 69), desta forma, o produto não está mais para o produtor, e sim para o dono dos meios de produção.

Nas reflexões sobre salário, preço e lucro, Marx coloca que

Ao comprar a força de trabalho do operário e ao pagá-la pelo seu valor, o capitalista adquire, como qualquer outro comprador, o direito de consumir ou usar a mercadoria comprada. A força de trabalho de um homem é consumida, ou usada, fazendo-o trabalhar, assim como se consome ou se usa uma máquina fazendo-a funcionar. Portanto, o capitalista, ao comprar o valor diário, ou semanal, da força de trabalho do operário, adquire o direito de servir-se dela ou fazê-la funcionar durante todo o dia ou toda a semana. (MARX, 1982, p. 163)

Nestes termos, o autor coloca que o dono dos meios de produção paga um determinado valor que equivale a um determinado número de horas de trabalho, mas faz o trabalhador produzir por um período maior de tempo, pois “o valor da força de trabalho do operário não limita de modo algum a quantidade de trabalho que sua força de trabalho pode executar” (MARX, 1982, p. 164), ou seja, além do tempo necessário para compor o salário, o operário trabalhará um determinado tempo maior para o capitalista, a esse tempo Marx chama sobretrabalho.

Como o operário vende sua força de trabalho ao capitalista, “todo valor, ou todo produto, por ele criado pertence ao capitalista, que é dono de sua força de trabalho, *pro tempore*.” (1982, p. 164), desta forma o sobretrabalho produz um sobreproduto, o qual gera ao dono dos meios de produção uma mais-valia.

Na interpretação de Aron (2008), “o valor de qualquer mercadoria é, de modo geral, proporcional à quantidade de trabalho social médio nela contida” (2008, p. 211). Porém, conforme Marx (1982) quando uma parte do trabalho incluído na mercadoria é trabalho remunerado e a outra parte é sobretrabalho, o capitalista vende “não só o que lhe custou um equivalente, como também o que não lhe custou nada, embora tenha custado o trabalho do seu

operário” (1982, p. 167), gerando lucro. Para Marx (1982), ao pagar uma parte do trabalho fica parecendo que o dono do capital pagou por todo trabalho e não por apenas uma e isto distingue o trabalho assalariado das outras formas históricas do trabalho.

Conforme Demo é do conceito de mais-valia que surge a definição de classes sociais, pois,

As classes são grandes grupos de homens que se diferenciam entre si pelo lugar que ocupam num sistema de produção historicamente determinado, pelas relações em que se encontram frente aos meios de produção, pelo papel que desempenham na organização social do trabalho, e, por conseguinte, pelo modo e pela proporção em que percebem a parte da riqueza social de que dispõem (LENIN *apud* DEMO, 1983, p. 70).

Assim, as classes sociais são grupos antagônicos em que um grupo se apropria do trabalho do outro por causa do lugar diferente que ocupam na estrutura econômica do modo de produção capitalista. “É um problema de relações de produção, dentro de um modo de produção, estabelecendo a distinção entre os que possuem ou não meios de produção; ao mesmo tempo, a característica exploradora de tais relações de produção está contida em seu cerne no fenômeno da mais-valia” (DEMO, 1983, p. 70).

Segundo o pensamento de Marx,

Em certo estágio do desenvolvimento, as forças produtivas materiais da sociedade entram em contradição com as relações de produção existentes ou, o que é a sua expressão jurídica, com as relações de propriedade no seio das quais se tinham movido até então. De formas de desenvolvimento das forças produtivas, estas relações transformam-se no seu entrave (MARX *apud* MAGALHÃES, 2011, p. 58).

Conforme Aron (2008), “na teoria de O capital a pauperização não é um mecanismo estritamente econômico, mas uma teoria econômico-sociológica” uma vez que, e neste ponto Aron acorda com a teoria de Marx, “o salário é igual à quantidade de mercadorias necessárias para a vida do trabalhador e sua família”, admitindo-se que um nível de vida mínimo corresponda às possibilidades de produção do trabalhador, então “o nível de vida do operário tende a melhorar” (2008, p. 224). Desta forma, segundo Aron, o entrave trazido por Marx se dará a partir do exército industrial de reserva.

Seguindo a linha de raciocínio marxista, “uma vez que os salários tendem a se elevar, a taxa de natalidade aumenta, criando assim um excesso de mão-de-obra” (2008, p. 226). Em contrapartida, aliado ao fato de que “A permanente mecanização da produção tende a liberar uma parte dos operários empregados. O exército de reserva é a própria expressão do mecanismo de realização do progresso técnico-econômico no capitalismo. É ele que pesa sobre o nível dos salários, impedindo-o de subir” (2008, p. 226).

Sendo assim, Marx diz que surge uma época de revolução social, pois “a transformação da base econômica altera mais ou menos rapidamente toda a imensa superestrutura²” (MARX *apud* MAGALHÃES, 2011, p. 58). A revolução social a qual a teoria marxista se refere é a “passagem da crítica ao real, [...] isto é, do plano teórico ao prático, é a revolução” (2011, p. 51). A revolução dos trabalhadores, da classe operária, dos oprimidos.

Para Marx, uma revolução é “um movimento político-social que modifica radicalmente a antiga formação econômica” (2011, p. 59) e, quando da revolução proletária, não cabe, simplesmente, “utilizar a máquina do Estado em proveito da classe operária, mas cumpre destruí-la” (2011, p. 59), pois esta seria a única forma de assegurar o domínio efetivo do proletariado revolucionário. Algo que na visão de Aron (2008), não acontecerá a menos que uma indignação extrema das massas para com a sorte que lhes é imposta impulse o capitalismo para sua destruição.

Porém, Pedro Demo traz que “se a economia determinasse mecanicamente toda a superestrutura e o desenvolvimento da sociedade, Marx e Engels cairiam num contrassenso absurdo: fazer um chamado à luta de classes e a Revolução, quando tudo estaria já determinado antecipadamente pela economia” (DEMO, 1983, p. 74). Desta forma, discute-se à terceira forma de poder, a ideológica.

Para Marilena Chauí (1981), além de tentar fixar seu modo de sociabilidade por intermédio de determinadas instituições o homem também produz ideias para tentar explicar sua própria vida individual, social e suas relações com o natural e o sobrenatural, “Essas idéias ou representações, no entanto, tenderão a esconder dos homens o modo real como se dá suas relações sociais de exploração econômica e de dominação política.” (CHAUÍ, 1981, p. 21).

² Aron (2008) define a superestrutura como as instituições jurídicas e políticas (poder político), bem como os modos de pensar, as ideologias e as filosofias (poder ideológico); e a infraestrutura como as forças e as relações de produção (poder econômico).

Para Demo, estas ideias não têm a finalidade de captar o real como é, mas fundamentar a necessidade de aceitação de determinada posição política, isto é produzir convencimento sobre ela. Ou seja, a ideologia é uma “representação mental das condições de existência” (1983, p. 136) com sua vigência não se restringindo apenas ao capitalismo, mas a “qualquer sociedade, no sentido de instrumento fundamental de coesão” (1983, p. 76).

Como coloca Chauí (1981), a ideologia, quando utilizada pelos dominantes, torna-se um dos instrumentos da dominação de classe, uma vez que é a luta de classes que a alimenta. A ideologia é um dos meios utilizados pelos dominantes para exercer tal dominação, fazendo com que esta não seja percebida como tal pelos dominados. Logo, a ideologia só pode ser compreendida como um exercício de dominação, um conjunto de ideias para o grupo de dominação legitimar seu “poder” sobre a classe dominada. Desta forma a ideologia é utilizada como ferramenta para manutenção do *status quo*.

Mas em se tratando da ideologia dominante, Demo (1983) traz que sempre poderá haver uma elaboração mais ou menos explícita de uma contra-ideologia, “que justifique a mudança de situação, que conteste a legitimidade do poder atual, que vise à outra forma de instituição” (1983, p. 132).

Assim, a ideologia, na visão de Demo (1983), é um fenômeno necessário, uma vez que “decorre da própria estrutura, do fenômeno do poder e da desigualdade”, sendo uma forma de legitimar ou invalidar uma classe sobre outra uma vez que não existe revolução, nem manutenção do poder sem ideologia.

1.2. Sociedade de Consumo

Sociedade de consumo é a nomenclatura utilizada por alguns teóricos para se referir à sociedade contemporânea ocidental. Uma vez que “Consumir, seja para fins de satisfação de necessidades básicas e / ou supérfluas, é uma atividade presente em toda e qualquer sociedade humana” (BARBOSA, 2010, p. 7), a sociedade de consumo se dá a partir do momento em que o valor dos bens passa a depender “mais de seu valor cultural (signo) do que do seu valor de uso ou de troca.” (SLATER *apud* BARBOSA, 2010, p. 36), ou seja, na sociedade de consumo as mercadorias assumem a forma de signos e representações.

Para Jean Baudrillard, “é visível que os homens não se encontram mais rodeados por outros homens, como sempre acontecera no passado, o homem atual encontra-se rodeado por objetos” (BAUDRILLARD, 1995, p. 15) e o conjunto de suas relações sociais já não é tanto o “laço com seus semelhantes, mas a ausência mútua de uns aos outros que reside no nosso paradoxal poder medusado, da nossa abundância virtual que nos isola do resto de nossos semelhantes” (1995, p. 15). Ou seja, Baudrillard reconhece uma ideologia individualista que “atribui um valor extraordinário ao direito dos indivíduos de decidirem por si mesmos que bens e serviços desejam obter” (CAMPBELL *apud* BARBOSA 2010, p. 49).

Numa sociedade onde “as mercadorias são usadas para comunicar e diferenciar socialmente as práticas e estratégias de consumo de diferentes segmentos sociais e suas implicações para a formação de hábitos, identidades e diferenciações” (2010, p. 41) a mercadoria e o signo se juntam para formar o *commodity sign*, pois na sociedade de consumo “os bens não se produzem nem se consomem indiferentemente, pois devem ter qualquer significação em relação a determinado sistema de valores” (GERVASI *apud* BAUDRILLARD, 1995, p. 69), em outras palavras, o consumo se dá pelas necessidades fabricadas, pelo valor simbólico que o objeto consumido agrega à imagem do consumidor.

Conforme Baudrillard, a sociedade contemporânea vive o tempo dos objetos e, como “a sociedade de consumo precisa dos seus objetos para existir” (1995, p. 43), torna-se vital para o sistema controlar não só o aparelho de produção, mas também a procura pelo consumo, desta forma, o autor acrescenta ainda que “todo o discurso sobre as necessidades vale-se de uma antropologia ingênua: a da propensão natural para a felicidade” (1995, p. 47), pois acredita que a felicidade constitui a referência absoluta da sociedade de consumo.

Assim, o autor afirma que na sociedade de consumo o homem encontra-se assediado pela obrigação de ser feliz e por isso consome em busca de satisfação, porém mais do que isso, o homem consome para pertencer, para fazer parte de um grupo de determinados valores expressos pelos bens de consumo que possui, pois “tudo na sociedade de consumo encontra-se objetivado e manipulado em função da espetacularização orquestrada em imagens, em signos, em modelos consumíveis” (1995, p. 205).

Conforme Baudrillard, as escolhas na sociedade de consumo “não se fazem a sorte, são socialmente controladas, refletindo o modelo cultural onde se efetuam” ou seja, “A necessidade de criar novos mercados e educar as pessoas para serem consumidores criou mecanismos de sedução e manipulação ideológicas das pessoas através do marketing e da propaganda” (BARBOSA, 2010, p. 37). O acesso das pessoas as mercadorias é consequência da distribuição dos recursos materiais e culturais no interior da sociedade, dessa forma, “a mesma relação que instaura o assalariado instaura o consumidor” (2010, p. 33).

A partir disto, Baudrillard coloca que nessa busca incessante pela expressão de valores o homem acaba por tornar-se também objeto, uma vez que “existimos segundo seu ritmo [dos objetos] e em conformidade com a sua sucessão permanente.” (1995, p. 15) demonstrando-se a “coisificação” do homem.

Os valores, os ideais e as ideologias se perdem em proveito apenas dos prazeres da cotidianidade. [...] Assim como a sociedade da Idade Média se equilibrava em Deus e no Diabo, assim a nossa se baseia no consumo e na sua denúncia. [...] Ora, sabemos que o objeto é nada; por detrás dele, estabelece-se o vazio das relações humanas, o desenho quimérico da imensa mobilização de forças produtivas e sociais que nele vêm reificar-se. (BAUDRILLARD, 1995, p. 210)

Desta forma, o autor evidencia a relação íntima entre consumo, reprodução social e identidade, além da “autonomia da esfera cultural, a estetização e comoditização da realidade, o signo como mercadoria” (2010, p. 10) gerando a perda de autenticidade das relações sociais na sociedade de consumo.

2. O DESPERTAR

Um filme, mesmo que não seja uma produção unicamente do cineasta, traz à audiência a visão de seu diretor, pois como descreve Ricardo Stabolito Junior, “a forma como vemos na tela, os olhos pelos quais enxergamos tudo o que acontece, ainda é produto dele – aquele que planeja o visual, orienta os atores e comanda as câmeras.” (JUNIOR, 2011, p. 02). A visão do diretor reflete seu modo de pensar a sociedade e por isso está intimamente ligada à mensagem que a obra cinematográfica passa.

Sendo assim, este capítulo busca tratar do gênero do cinema de horror, bem como da vida e obra do diretor George Romero, autor da tetralogia dos mortos da qual faz parte o objeto de estudo desta pesquisa.

2.1. Cinema, horror e cerebração

Segundo a filósofa Marilena Chauí, “o cinema tem o poder extraordinário, próprio da obra de arte, de tornar presente o ausente, próximo o distante, distante o próximo, entrecruzando realidade e irrealidade, verdade e fantasia, reflexão e devaneio” (CHAUÍ, 1999, p.428). Partindo desse ponto, pode-se dizer que mais do que uma mera representação de fatos, a sétima arte também é responsável por trazer diferentes visões da realidade e a possibilidade da criação daquilo que só existe, de fato, no campo da fantasia, do devaneio.

O gênero cinematográfico que possivelmente mais se utiliza da possibilidade da criação de “irrealidades”, de fantasias e da possibilidade de transportar o espectador para situações que não dependem da lógica ou da representação estrita da realidade é o cinema de

horror. Isso se deve ao fato de que, segundo Stephen King,

O trabalho do horror não está interessado no verniz civilizado que permeia nossas vidas. Tal trabalho dança através desses espaços nos quais encaixamos uma peça de cada vez, e onde cada peça expressa nosso caráter socialmente aceitável e agradavelmente ilustrado. (KING, 2007, p. 17)

Ou seja, o horror, de forma geral, busca envolver o espectador - na fantasia “irreal” e muitas vezes extra-humana em seu nível mais primário, fazendo ligações, diretas ou indiretas, com a realidade e nesse ponto o criador da obra de horror insere sua crítica ao *modus operandi* vigente.

Na história do cinema americano, o espaço para visões e críticas bem definidas se deu com o advento da Nova Hollywood³, onde, como descreve A. C. Gomes de Mattos, aconteceu a “aquisição (ou fusão) da maioria das grandes companhias por conglomerados com múltiplos setores de atividades, atraídos pela desvalorização de suas ações, seus acervos de filmes e seus imóveis” (2006, p. 139). Pois, em contrapartida aos produtos destes grandes conglomerados, os *blockbusters*, surge a *Hollywood Renaissance*⁴ e com ela “uma quantidade relativamente alta de filmes ousados e inovadores, que pareciam ultrapassar os limites da produção convencional dos estúdios” (2006, p. 141).

Ainda conforme Mattos (2006), essa renascença do cinema americano possibilitou o surgimento dos chamados filmes *movies brats*, que consistiam em filmes de uma geração de profissionais recém diplomados das escolas de cinema e universidades, onde a política dos autores de expressão pessoal tinha sido institucionalizada como parte do currículo.

Desta forma, “o surgimento destes novos realizadores foi acompanhado por mudanças significativas no que se refere ao estilo filmico” (2006, p. 143), já que estes recusaram a forma de produção utilizada até o momento e preferiram optar por estruturas abertas e episódicas, com histórias e roteiros mais pessoais. “Parecidos com os filmes europeus, cujos finais são quase sempre imprevisíveis e não conclusivos” (2006, p. 143), estes novos autores

³ Conceito trazido por Mattos (2006, p. 141), para definir acontecimentos na indústria cinematográfica americana do final dos anos 1960 e meados dos anos 1970, tanto no cinema de arte da *Hollywood Renaissance*, quanto os *blockbusters* dos grandes conglomerados.

⁴ *Hollywood Renaissance*, conforme Mattos, “foi um produto do contexto social e histórico e da estratégia da indústria para conquistar o público jovem [...] que segundo se pensava, seria receptivo a uma representação áspera e interrogativa de aspectos da cultura e sociedade americanas” (2006, p. 141).

abordaram temas “focalizados sobre a alienação e rebelião juvenil” (2006, p. 142) e os “protagonistas tornaram-se anti-heróis” (2006, p. 143), contrariando as máximas do cinema até aquele momento.

Para Mattos (2006), mesmo que hoje já façam parte da gramática do cinema, as inovações da *Hollywood Renaissance* foram radicais para a época, e por conta disso o cinema deste período trata-se de um cinema anti-ilusionista, autoconsciente, auto-reflexivo, um meta-cinema, pois, como avaliza Freitas, “[...] na realidade, assistir a um filme implica, ou deveria implicar, bastante intensa atividade sensorial e intelectual, [...] para que seja completa a comunicação da experiência do artista.” (STEPHENSON; DEBRIX, *apud* FREITAS, 2012, p. 54).

Jean-Claude Bernardet (2008) coloca que o fascínio causado no homem pela reprodução de imagens não é novo, e não o era mesmo na época da Renascença *Hollywoodiana*, tal fascínio denota desde o dia “28 de dezembro de 1895, durante a primeira exibição pública de cinema” (2008, p. 12), em que um filme mostrando um trem chegando à estação causou as mais diversas emoções nos espectadores do *Grand Café* de Paris que assistiam à sessão.

Desde então diversos avanços foram feitos, tanto em relação à técnica, como estética e assim por diante, porém, de forma geral o “movimento de renovação que se dá ao nível da temática, da linguagem, das preocupações sociais e das relações com o público podem ser datadas de 1945, quando começa o neorealismo italiano” (2008, p. 93).

Se, conforme Bernardet (2008), foi com *Roma Cidade Aberta*, em 1945, que o diretor Roberto Rosellini inaugurou as preocupações sociais e a crítica política no cinema mundial, foi no contexto da *Hollywood Renaissance* que, segundo o IMDB (*Internet Movie Data Base*), o diretor e roteirista, recém saído da Universidade de *Carnegie Mellon* em Pittsburgh, Pensylvania, George Andrew Romero levou a discussão e a preocupação político-social ao gênero de horror.

Com *A Noite dos Mortos Vivos*, o primeiro filme de Romero, produzido em 1968, “pela primeira vez, um filme de horror refletiu o sentimento de preocupação que permeava a

sociedade da época sem oferecer qualquer conforto ou segurança.” (SCHNEIDER et al., 2008, p. 496). Tratando os zumbis⁵

[...] como metáfora desde donde entender el entorno mediatizado que nos rodea: desequilíbrios financeiros, pasiones reducidas al pastiche de su expresión hiperreal, modelos de pensamiento afianzados por el poder y consolidados em la puesta em práctica de la maquinaria capitalista.⁶ (GONZALO, 2011, p.11)

A criação de Romero, conforme Ernest Mathis (SCHNEIDER et al., 2008, p. 640), foi o filme de horror que definiu um novo padrão para o gênero na segunda metade do século XX, colocando em pauta questões como racismo, distúrbios civis, colapso do núcleo familiar e o medo das massas.

Nos anos seguintes a 1968, segundo o IMDB, Romero trabalhou em diversos projetos, porém, somente dez anos após seu primeiro filme voltou a produzir um filme do subgênero zumbi. Anunciando a segunda parte da tetralogia dos mortos com *O Despertar dos Mortos*, de 1978, sendo sucedido por *O Dia dos Mortos*, de 1985 e finalmente *Terra dos Mortos*, de 2005, objeto de estudo desta pesquisa.

Ao passo que George Romero utiliza-se do subtexto cinematográfico para explorar os valores morais da sociedade da época, conforme Fernando Vugman (2011) chegando por

⁵ Conforme Fernández Gonzalo, o batismo popular, que se deu aos personagens criados por Romero, de zumbis aconteceu em referência a outras obras da literatura e do cinema de horror. O autor coloca ainda, que em momento algum de *A Noite dos Mortos Vivos* é citada tal nomenclatura, pois “Romero nos apresenta o horror do indizível, a massa persistente e enlouquecida” (GONZALO, p. 19, livre tradução do autor) e que “Os famosos zumbis de Romero não eram tais, senão uma massa de homens alienados, provavelmente renascidos da morte ou atravessados por uma obscura maldição espacial, com apetite monstruoso por carne e desprovidos de capacidade de raciocínio.” (GONZALO, p. 19, livre tradução do autor).

Sendo que, ainda segundo o autor, a definição de zumbi se deu por volta dos anos 1929, com a obra *The Magic Island*, do escritor William Seabrook e a adaptação cinematográfica desta obra *The White Zombie*, de 1932 que caracterizava os zumbis como mortos trazidos de volta a vida por um feiticeiro vodu, Romero atualiza o conceito ao passo que inicia “uma das mitologias mais interessantes do panteão do fantástico na cultura de massas pos-moderna, muito longe do rito haitiano do vodu” (GONZALO, p. 19, livre tradução do autor).

⁶ “[...] como metáfora a partir da qual se pode entender o entorno midiático que nos rodeia: desequilíbrios financeiros, paixões reduzidas ao pastiche de sua expressão hiper-real, modelos de pensamento assegurados pelo poder e consolidados pela implementação da maquinaria capitalista.” (Livre tradução do autor).

vezes a flertar proximamente com a linha do absurdo em prol de sua crítica, pois

[...] se até então os filmes de zumbi tinham como pano de fundo uma sociedade industrial em seus primórdios e hierarquizada e anterior à sociedade de massas, agora os zumbis podem ser lidos como metáforas de indivíduos movidos pelo consumo, numa sociedade em que o valor maior passou a ser o ato de consumir. Em outras palavras, a partir de George Romero os filmes de zumbi são atualizados para uma representação social mais contemporânea, fortemente focado no consumismo das sociedades ocidentais. (VUGMAN, 2011)

O cineasta instituiu uma nova maneira de fazer cinema de horror, através de um filme autoral, escrito e dirigido por ele, priorizando a crítica à sociedade de seu tempo, olhando para a condição humana, ao passo que analisa a sociedade da época através do subtexto cinematográfico. Como aponta Serrano Cueto, “[...] en el caso de George A. Romero, el zombi se utiliza como instrumento para articular una crítica social, un análisis de los conflictos humanos, que, no con mucho esfuerzo, puede asociarse con momentos históricos determinados”⁷ (CUETO *apud* GONZALO, 2011, p.12).

⁷ “[...] no caso de George A. Romero, o zumbi é utilizado como instrumento para articular uma crítica social, uma análise dos conflitos humanos, que, com pouco esforço, pode ser associado com momentos históricos determinados.” (Livre tradução do autor).

3. O DIA

Segundo Youngblood, o homem contemporâneo é “[...] mais condicionado pelo cinema e pela televisão que pela natureza. Uma vez que aceitamos isso, torna-se imediatamente óbvio que a estrutura e o conteúdo do cinema popular é um assunto de importância cardinal.” (YOUNGBLOOD *apud* FREITAS, 2012, p. 53). Associado a isto, a concepção de que a “noção da perspectiva artística [...] é de que um filme expressa as concepções de um diretor” (MENEZES *apud* BILHARINHO *in* FREITAS, p.53) pode-se dizer que a comunicação por meio de imagens se dá através dos significados impressos a elas pelo seu criador, decodificados de acordo com a subjetividade do receptor.

Uma vez que, conforme traz Winkin, “A comunicação é um sistema de múltiplos canais nos quais o ator social participa a cada instante [...]” (WINKIN *apud* CANEVACCI, 2001, p. 09), assistir a um filme, conforme visto no capítulo anterior, “[...] implica, ou deveria implicar, bastante intensa atividade sensorial e intelectual, [...] para que seja completa a comunicação da experiência do artista.” (STEPHENSON; DEBRIX, *apud* FREITAS, 2012, p. 54). Desta forma, “Os significados visualizados por todo esse enredo nunca são estáticos, não são ditos, vistos e interpretados de forma definitiva, mas variam nas biografias e nas geografias.” (CANEVACCI, 2001, p. 09).

Sendo assim, esse capítulo propõe-se a possibilitar o entendimento dos possíveis significados apresentados por Romero no filme *Terra dos Mortos*, para tanto, apresenta-se a descrição do enredo, assim como de seus personagens centrais.

3.1. Personagens

A definição dos personagens utilizados nesta investigação, descritos abaixo, surgiu a partir da interpretação de possíveis metáforas trazidas pelo filme de Romero. As definições, trazidas nos capítulos anteriores, ajudaram a delimitar os personagens escolhidos para esta breve descrição, de forma que o grau de importância deles no filme poderá nem sempre ser o mesmo nas inferências.



Figura 1 - Sr. Kaufman
Fonte: Terra dos Mortos, 2005

Sr. Kaufman: Milionário que se apossa de um condomínio de luxo e passa a cobrar aluguel dos apartamentos pelos quais apenas pessoas de alto poder aquisitivo podem pagar. Comanda uma espécie de banco com todo o dinheiro dos moradores da torre. É o responsável por ter cercado o perímetro da cidade e por mantê-la livre da ameaça zumbi. Sendo também o contratante de uma equipe de mercenários que invadem cidades no entorno em busca de suprimentos.



Figura 2 - Big Daddy
Fonte: Terra dos Mortos, 2005

Big Daddy⁸: Um zumbi negro, ex-dono (em vida) de um posto de gasolina com algumas habilidades cognitivas e de comunicação desenvolvidas de forma primitiva. Não é afetado pelas distrações utilizadas pelos mercenários ao invadir a cidade. Consegue se comunicar com seus iguais e demonstra sentimentos, por estas características acaba por tornar-se o líder de um grupo de mortos-vivos que invadem a cidade.

⁸ Traduzido na versão brasileira como “Grandão”, será tratado no presente trabalho pelo nome original, uma vez que em tradução literal, “Grande Papai”, imprime maior sentido às ações do personagem no decorrer do filme.



Figura 3 – Riley
Fonte: Terra dos Mortos, 2005

Riley: Líder do grupo de mercenários contratados por Kaufman que invadem cidades em busca de mantimentos. No início do filme anuncia que está se aposentando e irá embora para o norte, porém tem seus planos frustrados no decorrer da história. Demonstra compaixão e altruísmo para com as pessoas que moram na periferia da cidade e respeito pelos zumbis, não os matando se não for necessário. Projetou, financiado por Kaufman, o caminhão armado para os mercenários.



Figura 4 – Cholo
Fonte: Terra dos Mortos, 2005

Cholo: Segundo no comando do grupo de mercenários de Riley, é insubordinado para com as ordens de seu superior. Não demonstra respeito ou preocupações com terceiros, apenas realiza algo quando pode se beneficiar. Guarda o dinheiro de seu trabalho para comprar um apartamento na torre de Kaufman.

3.2. Enredo

Pode-se dizer que a trama do filme *Terra dos Mortos* é atemporal, visto que não está situado e nem faz referência a um momento histórico específico. Num primeiro momento é colocado que algum tempo atrás, em um evento de escala global, os mortos recém falecidos começaram a voltar à vida e atacar os humanos. De alguma forma não explicada os mortos-vivos tornam-se canibais e sobrevivem comendo carne humana. Quem morre ou é mordido por um zumbi transforma-se em um deles e o único modo de detê-los é destruindo o cérebro. Frente à hecatombe zumbi a população começa a invadir cidades rurais em busca de suprimentos.

No presente, a situação continua praticamente a mesma, porém os humanos ainda vivos conseguiram se isolar em cidades sitiadas protegidas da ameaça zumbi. O centro da história do filme se dá em uma destas cidades. O filme inicia em uma expedição do grupo de mercenários de Riley a uma cidade vizinha para buscar mantimentos. Neste lugar eles presenciam um fenômeno diferente, os zumbis estão andando pela cidade e agindo como faziam quando eram vivos, além de demonstrarem, através de Big Daddy, ter desenvolvido a capacidade de comunicação, ainda que de forma primitiva, através de grunhidos.

Ao mesmo tempo, Cholo está livrando-se de corpos de pessoas que morreram na cidade, para Kaufman. Após, se junta à equipe para invadir a cidade. Enquanto combinam como entrarão na cidade, Riley diz a Cholo que deixará o comando do grupo para ele, pois irá embora. Porém, Cholo responde que não quer o comando, pois tem dinheiro para comprar um apartamento na torre de Kaufman.

Quando invadem a cidade, os mercenários soltam foguetes (chamados de “flores no cemitério”), para distrair os zumbis. Enquanto os foguetes estouram, os zumbis ficam hipnotizados, olhando fixamente para o céu, com exceção de Big Daddy que não é mais afetado pelos fogos. Com os zumbis paralisados, a equipe invade a cidade. Cholo e seu grupo entram atirando, logo atrás entra o grupo de Riley. Big Daddy caminha tentando alertar seus iguais do perigo, mas eles não conseguem tirar os olhos do céu e muitos acabam mortos. Um dos zumbis acaba decapitado, mas continua vivo, então Big Daddy esmaga a cabeça dele demonstrando dor e tristeza ao fazê-lo.

A equipe dos mercenários se divide em grupos para pegar suprimentos em farmácias e mercados, carregando caminhões e carros. A equipe está pronta para voltar para casa, quando

os foguetes acabam. Riley contata a equipe de Cholo para irem embora, mas Cholo quer pegar itens que não encontrou. Assim, ele guia sua equipe até uma loja de bebidas. Na loja, Cholo é atacado por um zumbi, mas consegue matá-lo. Um dos membros do grupo não tem a mesma sorte e é mordido, cometendo suicídio em seguida.

Riley vai atrás de Cholo e encontra-o saindo da loja de bebidas com uma caixa de whisky e um pacote de charutos. Riley manda o grupo de Cholo reunir-se com o seu e então eles vão embora. O caminhão do grupo de Riley vai na frente, seguido por Cholo e os outros companheiros que vão de motocicletas. Na saída da cidade a equipe se depara com um grupo de zumbis e o grupo de Cholo os ataca. Durante o ataque, Big Daddy pega uma arma de um dos motoqueiros e então lidera uma espécie de marcha zumbi atrás dos mercenários até a cidade.

Na base dos mercenários, que se localiza fora do perímetro da cidade, a televisão passa um comercial da torre *Fidler's Green*, que promete segurança, uma vez que a cidade é cercada por rios, e afirma oferecer o luxo de antigamente com seis restaurantes e um *shopping* próprio, administrado por Kaufman. Neste momento Riley aparece e em uma nova discussão com Cholo o acusa de irresponsabilidade e por ameaçar a vida de seu grupo descumprindo as ordens para ir embora. Cholo diz que só quer comemorar, pois agora irá comprar um apartamento na torre e Riley responde que nunca o deixarão entrar, pois, assim como todos da equipe dos mercenários, ele não é do tipo certo.

Riley vai até a cidade levar remédios para um amigo, no caminho vê-se que além dos rios que protegem a cidade as entradas são protegidas por cercas elétricas e pessoas armadas. As pessoas que moram na cidade, fora da torre, vivem em condições precárias, pois os mantimentos vão direto para a torre e os restos para eles. Por conta disso, um grupo de pessoas concorda que é preciso invadir a torre.

Tentando encontrar seu carro que foi roubado, Riley acaba entrando em uma boate onde zumbis são utilizados como entretenimento para fotos, tiro ao alvo e lutas (onde dois zumbis disputam entre si, dentro de uma jaula, uma vítima viva jogada lá dentro). Em um desentendimento com o dono da boate Riley, um amigo e uma mulher, salva por eles da luta de zumbis, acabam presos. Na prisão, ela conta que foi levada lá por ordens de Kaufman e que ele é o responsável por financiar tudo dentro da cidade, desde a segurança até a “distração”.

Paralelamente, os zumbis em marcha, liderados por Big Daddy, chegam ao cerco da cidade e se deparam com outros zumbis amarrados e pintados com alvos. Enquanto isso,

Cholo vai até a torre e lá entrega a caixa de bebidas e os charutos para Kaufman. Durante a visita Cholo diz a Kaufman que tem dinheiro para comprar um de seus apartamentos, mas Kaufman responde que não poderá vender um apartamento para ele no momento, pois existe uma lista de espera muito grande. Neste momento os zumbis chegam aos portões da base dos mercenários.

Cholo deixa a torre, vai até a base, junta sua equipe e ordena que preparem o caminhão. Enquanto Cholo e a equipe saem com o caminhão, os zumbis invadem a base e seguindo o chamado de Big Daddy continuam em direção à cidade. Cholo liga para Kaufman e o chantageia em cinco milhões de dólares ou os misseis do caminhão serão lançados contra o *Fidler's Green*. Diante disto, Kaufman manda soltar Riley e o contrata para localizar Cholo, a equipe e o caminhão. Riley concorda, mas apenas em troca de um carro para poder ir embora e se puder levar seus amigos. De acordo, Kaufman manda libertar os prisioneiros amigos de Riley.

No caminho para a base, Riley afirma que fez o trato com Kaufman pelo bem de todos, pois sem a torre e sem Kaufman todos na cidade estariam perdidos. Ao chegar à base para pegar armas e munição, Riley se depara com os portões derrubados e zumbis andando na área e então avisa Kaufman que o tranquiliza dizendo que os zumbis não passarão pelo rio, mas Riley diz que acha que eles aprenderam a trabalhar juntos. Os zumbis chegam ao rio e, liderados por Big Daddy que pula na água primeiro, todos o seguem entrando no rio e emergindo na outra margem, chegando à cidade.

Ao ver, do alto da torre, a cidade invadida, Kaufman vai até os cofres da torre, uma espécie de banco de todos os moradores, e pega todo o dinheiro. Enquanto isso, Riley encontra Cholo e o convence a não destruir a torre, mas em troca Cholo fica com o carro de Riley que liga para Kaufman avisar que controlou a situação, mas Kaufman conta que já é tarde, pois os zumbis invadiram a cidade e estão a caminho da torre. Riley decide voltar à cidade para ajudar as pessoas. Cholo vai pegar o carro, mas se depara com zumbis e acaba mordido. Decidido a acertar contas com Kaufman, Cholo pega o carro e também volta à cidade.

Enquanto isso, os zumbis passam a atacar os humanos na cidade e ao ver algumas pessoas atirando contra os zumbis, Big Daddy entende como usar a arma que pegou no começo do filme. Desta forma os zumbis passam a utilizar armas de fogo e ferramentas de construção para matar os humanos a caminho da torre. Uma parte dos zumbis chega ao

Fidler's Green e destrói a porta de entrada com os instrumentos e armas que pegaram. Uma vez dentro da torre os zumbis atacam todos no caminho, com mordidas ou armas.

Riley e sua equipe ficam presos em uma ponte de entrada da cidade, enquanto os moradores acabam cercados pelos bloqueios que deveriam protegê-los. A equipe de Riley lança fogos novamente, mas eles já não causam efeito nos zumbis, que continuam atacando. Enquanto isso, Kaufman vai até a garagem da torre com seu motorista para pegar o carro e fugir da cidade, mas, surpreendidos por Big Daddy o motorista foge e Kaufman fica preso dentro do carro. Há uma bomba de gasolina ao lado da vaga do carro de Kaufman e neste momento Big Daddy lembra de seu trabalho quando vivo e joga gasolina por todo o carro. Big Daddy deixa a garagem e Kaufman tenta pegar as chaves no lado de fora do carro.

Na garagem, Kaufman vê Cholo se aproximar e atira nele, mas ele não para de caminhar na direção de Kaufman, pois já se transformou em um zumbi. Cholo ataca Kaufman que sobre o capô do carro tenta se defender, quando Big Daddy retorna carregando uma tocha acesa e ateia fogo no carro. Big Daddy vai embora novamente e o carro explode, matando Kaufman e Cholo e espalhando todo o dinheiro pela garagem.

Riley chega à entrada da cidade, mas todos que estavam por ali estão mortos. Ele ordena que os mísseis sejam atirados nas cercas, abrindo espaço para entrarem e acabando com os zumbis que estavam na área. Desta forma, as pessoas que conseguiram se esconder do ataque estão salvas e livres para ir embora. Algumas pessoas deixam a cidade, outras decidem ficar e tentar construir uma sociedade mais justa, como acham que deveria ser.

Riley e sua equipe decidem ir embora, quando veem o grupo de zumbis, ainda liderados por Big Daddy, também indo embora da cidade e os deixam partir, pois Riley acredita que, assim como eles, os mortos-vivos só estão procurando um lugar para ir. Riley e a equipe vão embora.

3.3. A Terra

Para Canevacci (2001), a comunicação visual se realiza através de uma pluralidade de meios tecnológicos, sendo que o aspecto visual encontra-se relacionado com as diferentes formas passíveis de reprodução do “ver” e a importância dessas formas é testemunhada por sua expansão nos territórios urbano e político da vida quotidiana. Desta forma,

Focalizar o visual da comunicação significa, pois, selecionar esse espaço da cultura contemporânea, enquanto em seu interior se concentram o poder e o conflito, a tradição e a mudança, a experimentação e o hábito, o global e o local, o homologado e o sincrético. (CANEVACCI, 2001, p. 07)

Assim, para o autor, a comunicação visual, também realizada pelo cinema, é carregada de significados onde diferentes gêneros podem utilizar-se de diversas linguagens, como “o cinema (ficção ou documentário), a televisão, a fotografia, a *videomusic*, a publicidade, a videoarte, o ciberespaço.” (CANEVACCI, 2001, p. 08) que, para o autor, envolvem diferentes tipos de subjetividade.

Para o autor (2001), existem ainda três atores no processo comunicativo, cada qual com sua subjetividade. São eles: o autor do texto visual - *filmmaker*, fotógrafo ou cibernauta - o informante - ator em cena - e o espectador. Neste processo surge um produto visual impregnado de valores móveis, plurais e descentralizados que dependem da subjetividade do espectador para serem decodificados.

Júlio Cabrera corrobora o pensamento de Canevacci no sentido de que, para o autor, as imagens constituem “[...] um certo tipo de conceito compreensivo do mundo” (CABRERA, 2006, p. 09) e que “funciona no contexto de uma experiência que é preciso ter, [...] para ser

plenamente consolidada” (CABRERA, 2006, p. 21). Pois, como coloca o autor,

[...] as imagens parecem vincular conceitos e explorar o humano de maneiras mais perturbadoras do que a lógica e a ética escritas. [...] Afinal das contas, aquilo que os filmes nos dizem sobre guerra, amor, linguagem, conhecimento e condição humana sempre poderia ser exibido de outro modo, mediante outra apresentação e um outro afeto. (CABRERA, 2006, p. 12 – 13)

Ainda segundo o autor (2006), um filme sempre pode se colocado em palavras, no que se refere a seu componente puramente lógico, porém, ele apenas será plenamente compreensível quando visto, instaurando a experiência correspondente, com toda a sua força emocional. Pois,

O que se acrescenta à leitura do comentário ou à sinopse no momento de *ver* o filme e de *ter a experiência* que o filme propõe (a experiência do que o filme *é*) não é apenas lazer, ou uma “experiência estética”, mas uma dimensão compreensiva do mundo. (CABRERA, 2006, p. 21, grifos do autor)

Desta forma, o presente trabalho propõe-se como um confronto bibliográfico, entre as ideias trazidas nos capítulos anteriores e as possíveis metáforas⁹ com a sociedade contemporânea apresentadas no filme *Terra dos Mortos* (ROMERO, 2005), através de inferências, a fim de propor possíveis aproximações por vezes relacionadas à teoria de base marxista.

⁹ Mário Vilela (1996) coloca que a metáfora pode ser interpretada como “um fenômeno abrangente, afetando não apenas a linguagem, mas o próprio sistema de pensamento e de caracterização do real, e mesmo a ação humana” (1996, p. 317). Desta forma, a metáfora aparece como uma designação da linguagem poética, “como universo recriado e moldura que contém esse universo, como combinação entre simbolismo e realismo, ou entre conteúdo e configuração” (1996, p. 318), tratando-se assim, do processo através do qual a imagética literária acontece pelo conceito da transferência o que equivale à “[...] valorização do valor e dinamismo comunicativos do texto [...]” (1996, p. 318).

3.3.1. Cena 01 – Fingindo viver

Nesta cena Riley e um dos membros de sua equipe de mercenários observam que os zumbis estão repetindo as atividades cotidianas que costumavam realizar em vida. No único diálogo da cena o parceiro de Riley diz¹⁰: “Algum germe ou mal reergueu estas coisas, mas eles são bem diferentes de nós. Estão mortos, parecem fingir que estão vivos.” e Riley responde: “Não é o que estamos fazendo? Fingindo que estamos vivos?” (ROMERO, 2005).



Figura 5 – Cena 01

Fonte: Terra dos Mortos, 2005 (adaptação do autor)

Neste sentido, é possível dizer que Romero muda de figura a relação com a morte, colocando os vivos no mesmo patamar dos mortos, fingindo que vivem. No contexto do filme, pode-se dizer que a metáfora se dá à medida que os humanos, em um Estado totalitário, governado pelo abuso de poder de Kaufman, apresentado nas cenas seguintes, passam a estar metaforicamente mortos, vivendo justamente da ideologia conformista criada para dominá-los. Desta forma os zumbis podem ser encarados como a queda do sistema, como os responsáveis pela quebra da maquinaria capitalista proposta pela teoria de Marx. Apresentados em forma de uma peste, os mortos-vivos podem ser lidos também como uma metáfora ao medo da propagação do capitalismo.

¹⁰ Todas as falas são retiradas das legendas em versão brasileira.

3.3.2. Cena 02 - Flores no cemitério

Esta cena começa com Riley ordenando que sua equipe coloque flores no cemitério, sendo esta expressão um código para que soltem fogos de artifício. Charlie, um dos membros da equipe, questiona Riley sobre a expressão dizendo que: “Não são flores para colocar no chão. São flores do céu, flores do paraíso” ao que Riley responde: “É por isso que eu te adoro Charlie. Você ainda acredita em paraíso!”.



Figura 6 – Cena 02

Fonte: Terra dos Mortos, 2005 (adaptação do autor)

As flores no cemitério servem como distração para os zumbis, pois eles ficam hipnotizados pelos fogos. Desta forma, a equipe de mercenários consegue entrar na cidade para pegar os mantimentos com maior segurança. Porém, Big Daddy demonstra não ser mais afetado pelo espetáculo dos fogos e tenta alertar os outros zumbis do perigo, uma vez que parte da equipe de mercenários entra atirando contra os mortos-vivos.



Figura 7 – Cena 02, 2

Fonte: Terra dos Mortos, 2005 (adaptação do autor)

A partir do diálogo entre Riley e Charlie, é possível dizer que Romero propõe uma metáfora dos fogos como um mito, desta forma, pode-se dizer que oferece uma comparação dos fogos aos mecanismos de dominação da ideologia, que oferecem um espetáculo de ócio para que não se perceba a dominação exercida pela minoria dos vivos.

Também é possível dizer que Big Daddy ao não ser mais afetado pelos fogos torna-se uma metáfora do despertar da classe oprimida ao perceber que o espetáculo não passa de distração, ele cumpre aqui o papel de revolucionário apresentado pela teoria marxista.

3.3.3. Cena 03 – Um bom Kentucky vale US\$ 1.500,00

Quando os fogos cessam, por um problema no veículo dos mercenários, Cholo decide pegar outros itens “essenciais” em uma loja de bebidas, pois como coloca seu colega de grupo: “Um bom *Kentucky* vale US\$ 1.500,00 na cidade”. Na oportunidade ele aproveita para pegar uma caixa de champanhe e outra de charutos. A cena termina com a morte do membro mais novo do grupo, que, por culpa de Cholo, é mordido por um zumbi e comete suicídio em seguida.



Figura 8 – Cena 03

Fonte: Terra dos Mortos, 2005 (adaptação do autor)

Conforme os próprios personagens dialogam, os itens essenciais na verdade não são essenciais. Mas conforme vão interagindo em cena, pode-se entender que as mercadorias que buscam na loja servem, na verdade, para agregar valor a eles. Desta forma, quando na cidade possuírem bebidas caras, pelas quais a maior parte da população não pode pagar, estas mercadorias funcionarão para comunicar uma diferenciação social, uma vez que tem uma determinada significação em relação ao sistema de valores da população da cidade.

Neste ponto pode-se entender como uma metáfora à sociedade de consumo, uma vez que nela, conforme apresentado no item 1.2 deste trabalho, “as mercadorias são usadas para comunicar e diferenciar socialmente as práticas e estratégias de consumo de diferentes segmentos sociais e suas implicações para a formação de hábitos, identidades e diferenciações” (BARBOSA, 2010, p. 41).

3.3.4. Cena 04 – Por hoje é só

Após ordem para cessar fogo, Riley guia sua equipe de volta para a base. Ao deixarem o local de coleta, um dos membros do grupo de mercenários acaba perdendo sua arma para Big Daddy que em seguida guia os zumbis em marcha até a cidade, tendo a torre como referência.



Figura 9 – Cena 04

Fonte: Terra dos Mortos, 2005 (adaptação do autor)

O levante dos zumbis, liderados por um “grande papai”, pode ser relacionado com a revolução social da qual trata a teoria de Marx, nesta visão os zumbis representam, como traz Magalhães, um movimento político-social que modificará radicalmente a atual formação econômica.

3.3.5. Cena 05 – A vida continua em Fidler’s Green

Na base dos mercenários, os mantimentos são descarregados e o corpo do integrante mordido na loja de bebidas é levado.



Figura 10 – Cena 05

Fonte: Terra dos Mortos, 2005 (adaptação do autor)

Cholo assiste a um comercial da torre *Fidler's Green* na televisão. A propaganda anuncia que no *Fidler's Green* a vida continua, pois o local oferece o luxo de antigamente com seis restaurantes e um *shopping center*, e continua, dizendo que há uma diferença entre a torre e outros lugares e é preciso saber apreciar esta diferença.



Figura 11 – Cena 05, 2

Fonte: Terra dos Mortos, 2005 (adaptação do autor)

A cena continua e Riley entra na sala onde Cholo está assistindo televisão para conversar. Neste diálogo Riley lembra a Cholo que o trabalho deles é buscar coisas que as pessoas precisam e não coisas supérfluas, acusando Cholo pela morte do outro integrante. Cholo diz que as bebidas são para comemorar com seus novos amigos, ao que Riley lamenta que um de seus parceiros teve que morrer para que Cholo pudesse comemorar. Cholo diz que agora terá sua própria casa no *Fidler's Green* e Riley responde que nunca o deixarão entrar, pois, assim como ele, Cholo não é do tipo certo.



Figura 12 – Cena 05, 3

Fonte: Terra dos Mortos, 2005 (adaptação do autor)

Desde o início da cena pode-se dizer que Romero coloca em pauta a crise do esvaziamento das relações sociais na sociedade de consumo, trazida no primeiro capítulo, demonstrando a perda de valores em prol do consumo através da morte do jovem membro da equipe que pouco importou a Cholo perto de sua possível compra de um apartamento na torre.

A questão da sociedade de consumo segue reforçada no comercial da *Fidler's Green*, onde a narração do vídeo explicita a diferenciação causada pelos valores agregados pelo condomínio a seus moradores. No caso de Cholo a metáfora pode ser interpretada de forma que ele anseia por conseguir morar na torre para fazer parte de um grupo de determinados valores expressos pelos bens de consumo que possuem, mas também porque mudar para o condomínio significaria deixar sua posição de trabalhador para, junto com os que moram na torre, exercer a dominação sobre o restante da cidade.

3.3.6. Cena 06 – Estamos todos presos

Depois da discussão, Riley vai até a cidade e Cholo até a torre. Neste momento vê-se as diferenças entre os moradores da torre e os demais moradores da cidade.



Figura 13 – Cena 06

Fonte: Terra dos Mortos, 2005 (adaptação do autor)

Seguindo pela cidade, Riley encontra um amigo, Mulligan, que em tempos passados também foi um mercenário de seu grupo. O homem discursa que Kaufman não construiu a torre, apenas tomou-a para si, financiando os mercenários para ter os melhores mantimentos e deixando o resto da população em penúria. Ele diz ainda que se todos se juntassem a causa eles poderiam invadir a torre, tomar o poder e viver melhor.

Riley conversa com o homem que tenta convence-lo a lutar contra Kaufman, mas Riley diz que não poderia ficar na cidade porque se sente preso e busca um lugar sem cercas.



Figura 14 – Cena 06, 2

Fonte: Terra dos Mortos, 2005 (adaptação do autor)

Nesta cena, Romero demonstra claramente a divisão de classes trazidas pela teoria marxista, uma vez que os moradores de *Fidler's Green*, donos do capital, vivem em um mundo de conforto e riqueza, enquanto os mercenários e o restante da população vivem em miséria. Além disto, a cena mostra claramente as definições de Marx sobre a revolução social do proletariado e os donos do capital no discurso de Mulligan, do personagem amigo de Riley, que deseja invadir a torre e tomar o que acha que é seu por direito. Porém ao final do discurso, Mulligan coloca que a invasão da torre se daria para que também pudessem usufruir dos benefícios da classe dominante.

Quanto a Riley, sua posição de querer ir embora da cidade por não querer ficar preso pode ser interpretada de forma que, as cercas que protegem a cidade podem ser encaradas como as amarras da vida em sociedade, onde, conforme apresentado no primeiro capítulo, o homem abandona seu poder do Estado natural para aderir ao poder do Estado civil. Pode-se dizer que Riley deseja voltar ao Estado natural, para que não precise seguir a vontade geral.

3.3.7. Cena 07 – Não tinha ninguém aqui hoje cedo

Nesta cena Riley vai, acompanhado de seu amigo Charlie, buscar um carro que havia comprado, mas ao chegar na oficina encontra o local abandonado. Desta forma, segue até uma boate para conversar com o homem que lhe vendeu o veículo. Na boate zumbis capturados são utilizados como entretenimento.



Figura 15 – Cena 07

Fonte: Terra dos Mortos, 2005 (adaptação do autor)

Ao ver uma luta de zumbis por uma mulher viva dentro de um ringue, Riley, com a ajuda de Charlie, mata os zumbis para salvar a moça. Logo em seguida a polícia chega e leva os três presos.



Figura 16 – Cena 07, 2

Fonte: Terra dos Mortos, 2005 (adaptação do autor)

Na prisão, a mulher conta que foi jogada para morte, na luta de zumbis, por Kaufman, pois ele está envolvido em tudo na cidade, “bebida, droga, sexo, jogo, tudo pertence a ele” (ROMERO, 2005). Na ocasião ela foi mandada para lá, pois estava envolvida com Mulligan, o amigo de Riley que quer tomar o poder de Kaufman, ajudando-o a organizar uma revolução por ter cansado de “roer os ossos enquanto ele come o filé” (2005). Charlie, já conformado diz que é assim em todo o lugar e Riley responde que apenas em lugares com pessoas e que vai encontrar um lugar sem gente.



Figura 17 – Cena 07, 3

Fonte: Terra dos Mortos, 2005 (adaptação do autor)

Dentro do pensamento marxista, a situação do carro de Riley pode ser interpretada de forma que, como ele presta um bom trabalho para Kaufman - e provavelmente gere um excedente para o mesmo - não é interessante para o capitalista perder a força de trabalho de Riley, desta forma, como pode-se entender na cena 10, Kaufman ordena para que o carro de Riley desapareça.

Se no caso dos zumbis, o espetáculo do ócio produzido através dos mecanismos de dominação da ideologia é representado pelos fogos, aqui esta comparação se dá com a boate visitada por Riley. Uma vez que tudo na cidade encontra-se comandado por Kaufman, pode-se dizer que fica ainda mais explícita a comparação, pois o dono do capital, além de deter o poder econômico e o poder coativo - uma vez que a polícia e o exército dentro da cidade são sustentados por ele – comanda, também, o poder ideológico através da boate. Fazendo com que os frequentadores do lugar não percebam a dominação a que são submetidos.

A fala de Riley, na prisão, reforça a ideia de que o Estado civil é, para ele, um estado de servidão coletiva, onde um grupo domina o outro, conforme trazido na teoria marxista.

3.3.8. Cena 08 – Uma extravagância

Cholo vai até o apartamento de Kaufman na torre *Fidler's* e lá serve champanhe, um dos que pegara na loja de bebidas para comemorar, e serve a Kaufman que acha uma

extravagância, ao que Cholo responde que pode bancar. Em seguida Cholo diz a Kaufman que com o dinheiro que vem juntando dos serviços prestados, poderá comprar um apartamento na torre, mas Kaufman diz que não poderá fazer isso, pois existe uma lista de espera muito grande.

Cholo responde que trabalha há anos para ele, mas ainda assim Kaufman não o acha bom o bastante, então Kaufman manda um segurança da torre retirar-lo do prédio. Quando Cholo está sendo escoltado para fora, Kaufman manda mata-lo dizendo que não precisa mais dele. Cholo é atacado na escada, mas consegue fugir.



Figura 18 – Cena 08

Fonte: Terra dos Mortos, 2005 (adaptação do autor)

A possível metáfora nesta cena, diz respeito à situação de classes que Marx prevê em sua teoria, uma vez que Cholo pertence a uma classe intermediária entre o capitalista e o proletário¹¹ tenderá a se polarizar em um dos lados da luta de classes. Assim a situação de Cholo pode também ser vista como uma crítica ao enfoque liberal, uma vez que por mais tempo que Cholo tenha trabalhado e apesar de todo o dinheiro que guardou, ele não é aceito nem reconhecido pelo dono do capital, pois, lembrando Riley, ele não é do tipo certo.

¹¹ Cholo conta nesta cena que ganha US\$20.000,00 por noite de trabalho, mas não possui os meios de produção, desta forma pode ser caracterizado como membro de uma classe intermediária, superior ao proletariado, mas inferior ao capitalista da teoria marxista.

3.3.9. Cena 09 – Não negociamos com terroristas

Cholo vai até a base dos mercenários para roubar o Destruidor¹², quando os zumbis liderados por Big Daddy invadem a base, Cholo foge com parte da equipe que embarca no caminhão. Quando questionado pelos membros da equipe se deveriam matar os zumbis invasores Cholo nega, dizendo que não é a luta deles e os zumbis seguem em direção a cidade enquanto Cholo leva o Destruidor para outro lado.



Figura 19 – Cena 09

Fonte: Terra dos Mortos, 2005 (adaptação do autor)

No caminhão, Cholo liga para Kaufman e ameaça atirar os mísseis do Destruidor contra a torre caso Kaufman não lhe pague cinco milhões de dólares.



Figura 20 – Cena 09, 2

Fonte: Terra dos Mortos, 2005 (adaptação do autor)

¹² Caminhão equipado com diversos tipos de armas, construído por Riley, financiado por Kaufman, para que os mercenários pudessem entrar nas cidades fora do perímetro de segurança para buscar mantimentos.

Nesta cena, é possível perceber duas metáforas em relação à Cholo, a primeira se dá a partir de uma, conforme traz Aron, “cristalização das relações sociais em dois – e somente dois – grupos”, Cholo neste momento representa a polarização de uma classe intermediária em favor da classe oprimida. Ele não está totalmente ao lado da revolução, mas já não é mais contra. Esta percepção se dá no momento em que ele nega o ataque aos zumbis invasores indo em direção à cidade.

A segunda metáfora acontece no momento em que Cholo pede o dinheiro a Kaufman, pode-se dizer que Cholo toma essa decisão baseado nas relações da sociedade de consumo. Uma vez que não pôde consumir, não pôde pertencer e isto gerou o esvaziamento identitário apresentado por Baudrillard, trazido no item 1.2, desta forma o descontentamento, a infelicidade de Cholo, faz com que ele decida atacar a cidade.

Os zumbis por outro lado demonstram a organização para a revolução, algo que Mulligan não conseguiu fazer dentro da cidade, no momento em que os zumbis não param para devorar suas vítimas e seguem a liderança de Big Daddy a caminho da cidade.

3.3.10. Cena 10 – Outras opções

Kaufman chama Riley e contrata-o para resgatar o Destruidor, já que ele é parceiro de Cholo há muito tempo, Kaufman acredita que Riley conseguirá chegar mais perto do que qualquer exército que ele mande. Riley chama o Destruidor de seu caminhão, ao que Kaufman o repreende já que Riley apenas construiu o caminhão para Kaufman. Riley aceita resgatar o veículo para Kaufman, com a condição de poder levar seus amigos que ainda estão presos e Kaufman concorda. Riley pede também um carro e conta a Kaufman que o que havia comprado desapareceu e Kaufman sorri dizendo que Riley é uma pessoa muito popular, mas aceita a proposta.



Figura 21 - Cena 10

Fonte: Terra dos Mortos, 2005 (adaptação do autor)

Quando questionado por seus amigos sobre o por que estar ajudando Kaufman, Riley responde que não está fazendo isso pelo Kaufman, mas pelas pessoas da cidade, pois se Cholo destruir a torre, o que será da população?



Figura 22 - Cena 10, 2

Fonte: Terra dos Mortos, 2005 (adaptação do autor)

Quando Riley chama o Destruidor de seu caminhão e Kaufman o repreende afirmando que o caminhão não é dele, afinal foi o dinheiro de Kaufman que pagou pelas armas instaladas, pode-se dizer que Romero demonstra a relação de produção apresentada pela teoria marxista. Pois, como apresentado no primeiro capítulo, na economia capitalista os trabalhadores não são donos dos bens que produzem, porque eles pertencem aos proprietários dos meios de produção, representado aqui pelo dono das armas e dos veículos da equipe de mercenários, que fazem com que os trabalhadores, que não dispõem dos meios de produção, trabalhem para eles.

Com esta cena, pode-se dizer também, que Romero propõe uma crítica a própria teoria marxista, no momento em que Riley diz que não está ajudando Kaufman, mas a população da cidade. Pois, uma vez que Kaufman estivesse morto e a torre destruída, o restante da população ficaria presa na cidade sem os meios de produção, desta forma todos acabariam mortos pela falta de mantimentos que a situação acarretaria. Então é possível dizer que para Romero, dentro desta interpretação, a classe proletária não sobreviveria sem a classe dos capitalistas.

3.3.11. Cena 11 – Temos que fazer o que é preciso

Kaufman reúne-se com outros membros da diretoria do *Fidler's Green* para tranquiliza-los, dizendo que se algo acontecer ele já tem preparados postos avançados com comida, suprimentos e “pessoal de apoio” no caminho para locais alternativos para eles e suas famílias, e quando questionado sobre os outros moradores, ele responde que podem ser substituídos.

Kaufman segue dizendo que é o responsável pela cidade e por isso cabe a ele tomar estas decisões e continua, dizendo que ele foi o responsável por cercar a cidade e torna-la segura, que contratou soldados e pagou pelo treinamento deles, que mantem o povo fora das ruas oferecendo jogos e vícios, e tudo isto custa dinheiro que ele gastou por ser sua responsabilidade.



Figura 23 - Cena 11

Fonte: Terra dos Mortos, 2005 (adaptação do autor)

Nesta cena pode-se dizer que Romero explicita uma das maiores metáforas do filme, comparando Kaufman ao *Leviatã* de Hobbes. De forma que, se no livro o pacto social significa um ato racional dos homens em renunciar seus poderes do Estado natural em favor do grande *Leviatã*, que seria o responsável por garantir a sobrevivência e o bem estar dos homens, no filme esse papel cabe a Kaufman que representa o Estado centralizado e absoluto. Porém, Romero completa a metáfora demonstrando que Kaufman não está preocupado com o bem estar de ninguém além de si, como será evidenciado nas cenas seguintes.

Assim, através do grande capital que detém, Kaufman representa não só o governo, mas os conglomerados que o comandam, no Estado centralizado absoluto que a união dos dois, governo e conglomerados, resulta, sendo a representação do estado capitalista contemporâneo da sociedade de consumo.

3.3.12. Cena 12 – Tente parecer amigável

Ao encontrar o Destruidor, Riley vai conversar com Cholo. Cholo diz que Riley ainda trabalha para Kaufman e que foi ele quem o mandou para impedi-lo de destruir a torre, Riley responde que sim e Cholo ordena para que mirem os mísseis em *Fidler's Green*. Riley diz a Cholo que se atirar na torre matará muita gente inocente e se acertar a cidade muitos de seus amigos. Cholo responde que Kaufman é quem mata os amigos deles, que o lixo que Cholo jogava fora era seus amigos, pessoas que Kaufman queria fora das ruas.



Figura 24 - Cena 12

Fonte: Terra dos Mortos, 2005 (adaptação do autor)

Riley assume o controle das armas no Destruidor através de um dispositivo que criou e impede Cholo de atirar contra a cidade. Uma capanga de Kaufman tenta matar Cholo, mas Riley o salva. Riley e seus amigos assumem o controle do Destruidor. No mesmo momento Kaufman retira todo o dinheiro dos moradores do *Fidler's Green* e mata um dos membros da diretoria quando tenta sair do prédio para deixar a cidade. Enquanto isso, os zumbis chegam à cidade e começam a matar os humanos pelo caminho.



Figura 25 - Cena 12, 2

Fonte: Terra dos Mortos, 2005 (adaptação do autor)

Cholo diz que não conseguiu explodir a cidade, mas os zumbis farão isso por ele e Riley decide voltar à cidade para ajudar as pessoas. Cholo e seu amigo Foxy, ficam com o carro usado por Riley para chegar ao Destruidor e diz que vão procurar um lugar para ir.

Ao ver a cidade sendo tomada pelos zumbis Kaufman grita repetidamente que eles não têm o direito. Riley percebe que as cercas de proteção vão manter as pessoas presas na cidade, sem ter como fugir.



Figura 26 - Cena 12, 3

Fonte: Terra dos Mortos, 2005 (adaptação do autor)

É possível dizer que assim como na cena 02, em que Big Daddy representa o despertar dos oprimidos, Cholo finalmente desperta e percebe sua posição na luta de classes, tomando partido do lado do proletariado, decidindo destruir não só a maquinaria capitalista, como também a classe opressora representada na pessoa de Kaufman.

Quando a revolução não acontece pelas mãos de Cholo, ela se dá pelos oprimidos guiados por seu “grande papai”. A metáfora proposta por Romero nesta cena é exatamente isso, os verdadeiros oprimidos invadem a cidade para cumprir com a revolução social trazida pela teoria marxista.

No momento em que Kaufman grita em sua janela que os zumbis não têm o direito de invadir sua cidade é porque metaforicamente todos teriam renunciado a seus direitos do Estado natural em favor dele, o grande *Leviatã* da história.

Na medida em que as pessoas correm para as saídas, ficam presas pelas cercas que deveriam dar segurança. É possível perceber uma metáfora das cercas com o Estado na situação da luta de classes, quando o Estado, através do contrato social, deveria garantir a segurança do povo, mas acaba simplesmente tornando-o refém do modo de produção.

3.3.13. Cena 13 – Como a outra metade vive

Cholo e seu amigo Foxy, vão buscar o carro para ir embora quando são atacados por zumbis e Cholo é mordido. Foxy diz que Cholo pode escolher se quer que ele o mate e Cholo nega dizendo que sempre quis ver como a outra metade vive. Assim, Cholo decide voltar à cidade para acertar as contas com Kaufman, o responsável por sua opressão.



Figura 27 - Cena 13

Fonte: Terra dos Mortos, 2005 (adaptação do autor)

A metáfora apresentada nesta cena segue a linha do personagem durante todo o filme, ou seja, Cholo era de uma classe intermediária, despertou para a revolução social, apresentada por Marx, então se polariza em favor da classe operária. Ao escolher um lado da luta, falta a Cholo a última etapa de sua escolha, ver como vive a outra metade trata-se então não apenas de ver como vivem os zumbis, mas como vive a outra classe, a classe a qual tomou partido, a classe oprimida. Desta forma ele retorna até a cidade para cumprir a revolução, para acabar com a classe opressora.

3.3.14. Cena 14 – Qualquer fato incomum

Os zumbis aprendem a utilizar ferramentas e seguem em direção a torre, ao chegar lá utilizam as ferramentas para invadir o *Fidler's Green* e terminar a revolução. Uma vez dentro do condomínio os zumbis atacam a todos os vivos que estão ali.



Figura 28 - Cena 14

Fonte: Terra dos Mortos, 2005 (adaptação do autor)

A equipe de Riley tenta chegar à cidade e no caminho lança fogos para tentar parar os zumbis. A população da cidade procura saída, mas a cidade está bloqueada por cercas elétricas, desta forma as pessoas ficam presas nas armadilhas que deveriam protegê-las. Por um momento os fogos lançados pela equipe de Riley detêm os mortos-vivos, porém, eles já não causam o mesmo efeito apresentado no início do filme, sendo assim os zumbis seguem para cima das pessoas que ficaram presas pelas cercas.



Figura 29 - Cena 14, 2

Fonte: Terra dos Mortos, 2005 (adaptação do autor)

A primeira parte desta cena é passível de duas possíveis metáforas, conforme apresentado na cena 01, se os zumbis podem ser encarados como os responsáveis pela queda do sistema, nesta cena eles representam justamente o momento deste rompimento, pois com a invasão os zumbis quebram a maquinaria que mantinha o sistema em funcionamento.

De outra forma, é possível fazer uma leitura a partir da sociedade de consumo, uma vez que os zumbis também querem pertencer, também desejam fazer parte do grupo que consome determinados bens de consumo, mas não podem, pois não têm como pagar já que vivem a margem de uma sociedade desigual que os oprime. São motivados pelo mesmo esvaziamento identitário sofrido por Cholo, o que desencadeia a destruição da sociedade de consumo em seu cerne.

Na segunda parte, pode-se dizer que as “flores no cemitério” não causam mais efeito nos zumbis exatamente pelo fato de terem adquirido consciência de classe, ou seja, da sua situação de oprimidos e desta forma buscam a revolução.

3.3.15. Cena 15 – Não têm o direito

Os zumbis andam pela torre, matando e destruindo tudo e todos no caminho, quando Kaufman sai do elevador carregando suas malas de dinheiro para o carro e se depara com a cena. Kaufman atira contra os zumbis dizendo que eles não têm o direito, até que seu mordomo diz para Kaufman ir para o carro.

Kaufman e o mordomo chegam ao carro, mas são surpreendidos por Big Daddy que tenta atacar Kaufman dentro do veículo. O mordomo foge levando as chaves do carro e Big Daddy reconhece uma bomba de gasolina, assim, ele joga combustível pelo carro e sai da garagem.



Figura 30 - Cena 15

Fonte: Terra dos Mortos, 2005 (adaptação do autor)

Kaufman desce do carro para procurar as chaves reserva e se depara com Cholo, já transformado, que o ataca. Sobre o capô, Kaufman luta com Cholo e de repente Big Daddy retorna e atea fogo na gasolina, causando a explosão do carro e a morte de Kaufman.



Figura 31 - Cena 15, 2

Fonte: Terra dos Mortos, 2005 (adaptação do autor)

Nesta cena a possível metáfora trazida por Romero é a de que, agora do mesmo lado, Cholo e Big Daddy matam o *Leviatã*, acabando com o Estado absoluto centralizado, cumprindo a previsão da teoria marxista da revolução social, modificando a antiga formação econômica e destruindo a máquina opressora do Estado capitalista.

3.3.16. Cena 16 – Um lugar para ir

Riley e os mercenários que retomaram o Destruidor chegam aos portões da cidade, mas as pessoas que acabaram presas pelas cercas de proteção já estão mortas. A equipe então lança os mísseis contra os zumbis que ainda estão se alimentando e com isso destroem os bloqueios, libertando o restante das pessoas que conseguiram se esconder.



Figura 32 - Cena 16

Fonte: Terra dos Mortos, 2005 (adaptação do autor)

Entre os sobreviventes está Mulligan, que convida Riley para ficar e ajuda-lo a criar o lugar que queria e tanto falava as pessoas da cidade, então Riley agradece a proposta, mas nega perguntando no que eles se tornariam nesse caso, ao que Mulligan responde que vai descobrir.



Figura 33 - Cena 16, 2

Fonte: Terra dos Mortos, 2005 (adaptação do autor)

Riley vê os zumbis deixando a cidade e não deixa que sua equipe atire contra eles matando-os, pois acredita que os zumbis, assim como eles, só estão procurando um lugar para ir, então, Riley e sua equipe também vão embora.



Figura 34 - Cena 16, 3

Fonte: Terra dos Mortos, 2005 (adaptação do autor)

Esta cena pode ser tida como uma metáfora à nova formação política, pós dissolução do Estado centralizado absoluto, representada na ascensão ao poder de Riley, na tomada do poder por Mulligan e na liderança de Big Daddy.

Riley não se impõe como comandante do Destruidor é escolhido para a função. Uma vez que todos dentro do veículo procuram-no para tomar as decisões necessárias pode-se dizer que eles renunciam seus direitos do Estado natural em favor da liderança de Riley. Ao contrário da ideia apresentada na cena 01, os humanos ao final do filme não se encontram mais metaforicamente “mortos” (vivendo da ideologia conformista criada para domina-los), mas vivos, uma vez que juntos ajudam a decidir o que será feito a seguir. E esta é a diferença entre o comando de Riley e o de Kaufman, pois Riley não decide sozinho, baseado em suas

próprias vontades, mas procura garantir o bem comum a partir da vontade geral, sendo assim, Riley representa o Estado democrático.

Ao encontrar com Riley, Mulligan propõe que se juntem para criar uma nova formação política, Riley nega, pois não se identifica com os anseios de Mulligan¹³. Ao perguntar “no que nos tornaríamos?”, Riley coloca sua preocupação com a nova formação proposta por Mulligan, de forma que é possível dizer que Mulligan representa um novo *Leviatã* que irá liderar para ascender sua classe.

Sendo os zumbis a representação da revolução social trazida pela teoria marxista, ao final do filme a máquina capitalista está quebrada, o líder absoluto deposto e a formação socioeconômica radicalmente alterada. Os zumbis seguem liderados por Big Daddy para fora dos limites da cidade e a possível metáfora da cena está exatamente na liderança do personagem.

No decorrer do filme os mortos vivos sempre aparecem em patamar de igualdade, utilizando suas habilidades para o bem comum, que no caso é a revolução e a quebra do sistema capitalista, Big Daddy os lidera durante toda a jornada, caminhando junto com seus iguais e tomando a frente nas situações. Desta forma, o personagem representa o Estado socialista trazido pela teoria marxista, onde todos têm iguais direitos e a liderança avança no sentido do bem comum.

¹³ Na cena 06, Mulligan afirma sua posição política ao dizer que a torre deve ser invadida para que as pessoas também vivam no luxo e desfrutem de coisas boas, deixando a entender que só está preocupado em ascender socialmente de sua classe “subalterna” para a classe dominante.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sabe-se, conforme visto no decorrer deste trabalho, que a organização política da sociedade se dá nas relações de poder que definirão a formação econômica na qual é baseada. Neste sentido, o estudo da política torna-se pertinente para que se possa compreender o espaço em que se vive e como se dá a estrutura das relações de produção onde o poder ideológico e o poder político se refletem em uma sociedade fundamentada no consumo de determinados bens responsáveis por diferenciar seus consumidores, encaixando-os em um sistema de classes que definem seu comportamento.

Como visto, o homem contemporâneo é muito mais condicionado por imagens do que pela sua natureza. Desta forma, assistir a um filme deveria implicar em profunda cerebração, pois, como se sabe, o criador das imagens imprime significados a elas que podem ser decodificados de acordo com a subjetividade do receptor. Assim, o cinema carrega significados capazes de criar conceitos de mundo, pois a visão do diretor está refletida na obra cinematográfica. Por isso, torna-se importante estudar o cinema como ferramenta para uma crítica política.

O cinema de horror, nas mãos do diretor George Romero, emerge então como esta ferramenta. A partir de uma análise de conflitos humanos associados a determinados momentos históricos, Romero olha para a condição humana e realiza uma crítica à sociedade de seu tempo. Em seu filme *Terra dos Mortos*, o diretor propõe uma inversão dos parâmetros sociais já estabelecidos, através de um olhar sobre a luta de classes trazida pela teoria marxista.

No processo de confronto entre as ideias trazidas no filme de Romero e as apresentadas na pesquisa bibliográfica, tornou-se possível a identificação de pontos considerados chave para a compreensão da crítica política no objeto de estudo deste trabalho. Na obra, os mortos-vivos representam a classe oprimida em uma sociedade absoluta, centralizada no capital, representada por Kaufman. A cristalização dos grupos sociais em apenas dois polos é representada pelas escolhas de Cholo, a destruição da maquinaria capitalista através da revolução pode ser interpretada pela invasão dos zumbis a torre e pela morte de Kaufman e a definição do Estado democrático esta representada em Riley.

Apesar de o presente trabalho expor uma fundamentação teórica mais abrangente de conceitos políticos e, de forma geral, da sociedade contemporânea no primeiro capítulo, nota-

se que nem todos esses conceitos são utilizados nas aproximações com o filme. Demonstrando a diversidade de significados que podem ser impressos a obra cinematográfica, de forma que ao autor da obra em questão interessou apenas alguns pontos das teorias apresentadas.

Não obstante as aproximações propostas por este trabalho serem subjetivas, uma vez que o produto visual, conforme já apresentado, encontra-se impregnado de valores móveis, plurais e descentralizados que apenas funcionam no contexto de uma experiência que é preciso ter para ser inteiramente concretizada, pois dependem da subjetividade de cada espectador para serem decodificados, acredita-se que o presente trabalho fez-se valer pela apresentação de uma interpretação que demonstra o caráter ideológico impresso em obras visuais, capaz de provocar, mudanças de parâmetros e conceitos de mundo.

Fundamentado em um universo de conhecimentos pertinentes ao homem enquanto ser social, acredita-se que este trabalho não encerra o assunto, mas abre a possibilidade de uma discussão do cinema como meio comunicador de ideologias, propostas em imagens através não da lógica explícita, mas pelas emoções causadas no espectador, buscando também, promover o pensamento crítico através de uma leitura da condição humana na sociedade contemporânea.

REFERÊNCIAS

Bibliográficas

BARBOSA, Livia. *Sociedade de consumo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

BAUDRILLARD, Jean. *A Sociedade de Consumo*. Rio de Janeiro: Elfos, 1995.

BERNARDET, Jean-Caude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2008.

BOBBIO, Norberto et al. *Dicionário de política*. Brasília: UNB, 1998.

BOBBIO, Norberto. *Teoria Geral da Política: a filosofia política e as lições dos clássicos*. Rio de Janeiro: Campus, 2000.

CANEVACCI, Massimo. *Antropologia da comunicação visual*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

CHAUÍ, Marilena de Souza. *Convite à filosofia*. 11 ed. São Paulo: Ática, 1999.

CHAUÍ, Marilena de Souza. *O que é ideologia*. São Paulo: Brasiliense: 1981.

DEMO, Pedro. *Sociologia: uma introdução crítica*. São Paulo: Atlas, 1983.

FREITAS, Susy Elaine da Costa. *Reflexões acerca das narrativas transmidiáticas aplicadas à crítica cinematográfica na web*. In: LISBÔA, Flavi Ferreira Filho (Org.). *Cadernos de Comunicação*. Vol. 16, n. 2, 1 ed. Santa Maria: Universidade Federal de Santa Maria, 2012. p. 47 - 63.

GONZALO, Jorge Fernández. *Filosofia zombi*. Madri: Anagrama, 2011.

HOBBS, Thomas. *Leviatã*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

KING, Stephen. *Dança Macabra: O fenômeno do horror no cinema, na literatura e na televisão dissecado pelo mestre do gênero*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

LAGO, Benjamim Marcos. *Curso de sociologia e política*. Petrópolis: Vozes, 1996.

MAGALHÃES, Fernando. *10 lições sobre Marx*. Petrópolis: Vozes, 2011.

MARX, Karl. *Para a crítica da economia política; Salário preço e lucro; O rendimento e suas fontes*. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

MATTOS, A. C. Gomes de. *Do cientoscópio ao cinema digital: breve história do cinema americano*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

PETERSEN, Aurea (Org.). *Ciência Política: textos introdutórios*. Porto Alegre: Mundo Jovem, 1988.

ROUSSEAU, Jean J. *O Contrato Social e outros ensaios*. São Paulo: Cultrix, 1978.

SCHNEIDER, Steven Jay (Ed.). *1001 filmes para ver antes de morrer*. Rio de Janeiro, Sextante, 2008.

TEMER, Ana Carolina; NERY, Vanda Cunha. *Para entender as teorias da comunicação*. Uberlândia: EDUFU, 2009.

Webliográficas e webgráficas

HENKES, Ricardo Augusto. *Rousseau e o direito de propriedade*. Revista Espaço Acadêmico, Maringá, 2008, n. 89. Disponível em: <<http://www.espacoacademico.com.br/089/89henkes.htm>>. Acesso em 10 de outubro de 2013.

INTERNET Movie Database: George A. Romero. Banco de dados. Disponível em: <<http://www.imdb.com/name/nm0001681/>>. Acesso em 30 de outubro de 2013.

JUNIOR, Ricardo Stabolito. *O horror no cinema: a construção da sensação de medo em “O Exorcista”*. 2011. Trabalho de conclusão de curso (Pós-graduação em Jornalismo e Convergência Midiática) – Faculdade Social da Bahia, Bahia, 2012. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/junior-amado-o-horror-no-cinema.pdf>>. Acesso em 10 de março de 2013.

VILELA, Mário. *A metáfora na instauração da linguagem: teoria e aplicação*. Revista Línguas e Literaturas, Porto, n. 13. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/2741.pdf>>. Acesso em 31 de outubro de 2013.

VUGMAN, Fernando Simão. *Zumbilândia: Vida, ou quase vida, no paraíso do consumo*. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DA SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS DE CINEMA, 15, 2011, Rio de Janeiro. Anais. São Paulo: Socine, 2012. Disponível em: <<http://www.socine.org.br/anais/2011/interna.asp?cod=208>>. Acesso em 10 de março de 2013.

Multimídias

A NOITE dos mortos vivos. Direção: George Romero. Produção: Russell Streiner e Karl Hardman. EUA: Image Ten/Laurel/Market Square/Off Colors, 1968. 1 Disco Bluray (96min), preto e branco.

O DESPERTAR dos mortos. Direção: George Romero. Produção: Dario Argento e Claudio Argento. EUA/Itália: Target/Laurel, 1978. 1 DVD, 126min.

O DIA dos mortos. Direção: George Romero. Produção: Richard P. Rubinstein. EUA: Laurel/Dead Films, 1985. 1 DVD, 106min.

TERRA dos mortos. Direção: George Romero. Produção: Mark Canton, Bernie Goldmann e Peter Grunwald. EUA: Atmospher Entertainment/Universal Pictures, 2005. 1 DVD, 93min.