

Do cocheiro invisível ao protagonista negro: a representação dos trabalhadores nos filmes de horror

From the invisible coachman to the black protagonist:
the representation of workers in horror's movies

Gilson Moura Henrique Júnior

Doutorando em História

Universidade Federal de Pelotas (UFPEL)

gilsonmhjr@gmail.com

Recebido em: 30/04/2022

Aprovado em: 14/09/2022

Resumo: A representação dos trabalhadores nas obras cinematográficas de horror obedeceu uma trajetória que partiu de uma invisibilidade ou uso acessório de trabalhadores como personagens quase ocultos dentro de uma perspectiva a qual o trabalhador passa a atuar como protagonista de sua história; Dos ciclos de produção fílmica de horror da Universal ao da Hammer, as transformações foram residuais na presença dos trabalhadores. Esse processo foi acelerado e transformado a partir dos anos 1960 e especificamente depois do lançamento de “A Noite dos mortos vivos” (1968) quando não apenas a classe trabalhadora passa a ser representada com representatividade como questões racial e de gênero ganham as telas, sendo construídas a partir de uma perspectiva crítica e que se enxerga como parte do processo de ganho de protagonismo. O cinema produz documentos que revelam estruturas sociais e códigos sociais do contexto de sua produção e entendemos ser possível identificar aqui indícios de quando e como se deram transformações na própria forma de representação de classe nas telas, considerando como objetos os filmes “Drácula, o vampiro da noite” de Terence Fischer, de 1958, e a obra “A noite dos mortos-vivos” de George Romero, lançada em 1968.

Palavras-chave: Representação; classe; horror.

Abstract: The representation of workers in horror cinematographic movies followed a trajectory with a use of workers like accessories and an invisibility of workers as almost hidden characters to a perspective where the working class starts to act as the protagonist of their history. From Universal's horror cycle to the Hammer's cycle, the presence of workers has a residual transformation, but the invisibility continues. This process was accelerated and transformed from the 1960s onwards and specifically after the release of “The night of the living dead” (1968), when the working class began to be represented with representation with the racial and gender issue itself gaining the screens, being constructed from a critical perspective and which is seen as part of the process of gradual protagonism. Cinema produces documents that reveal social structures and social codes of the context of its

production and we believe it is possible to identify here indications of when and how transformations took place in the very form of representation of class on screens.

Keywords: Representation; class; horror.

Introdução

Uma das principais obras da cinematografia de Horror do século XX, “Drácula, o Vampiro da noite” (1958), é um marco entre as produções da Hammer productions limited, produtora fundada em 1934 por William Hinds e quatro associados. Hinds era conhecido por estrelas espetáculos com a companhia Hammer e Smith e era chamado de William Hammer, daí a origem do nome (MEIKLE, 2010, p.2). A obra sinaliza a mudança definitiva na direção que as produções da Hammer passaram a seguir quando em 1953 o filme “*The Quatermass Experiment*”, inspirada em uma série de ficção científica produzida pela BBC para o rádio, chega às telas, e define o momento em que a companhia passa a investir nos filmes de Horror e ficção científica, em contraposição à sua história com produções em geral do gênero policial (DIXON, 2010, p.87).

“Drácula, o Vampiro da noite” (1958) é dirigido por Terence Fischer (1904-1980), e protagonizado por Peter Cushing (1913-1994) no papel de Abraham Van Helsing e Christopher Lee (1922-2015) como Conde Drácula. O filme é uma adaptação livre do livro “Drácula” (1897) de Bram Stoker (1847-1912) e tem início com a entrada dos créditos iniciais junto de uma primeira imagem de uma águia heráldica, um símbolo de nobreza em pedra, fixado em um Castelo e precedendo o título em fontes que remetem a uma escrita similar às representações cinematográficas da caligrafia de livros medievais. Da águia, a câmera viaja lentamente em uma descrição visual da entrada do castelo do Conde vampiro até a entrada da cripta onde jaz um caixão com o nome “Drácula” escrito também em pedra, que em seguida é banhado por gotas de um sangue de um vermelho vivo.

Há um corte na cena após o nome “Drácula” escrito na pedra e entra o som da voz do narrador Jonathan Harker, precedendo seu caminho até o castelo. Harker é autor de um diário que descreve suas aventuras no castelo de Drácula, é a base do livro e sugerido nas telas. Nas suas anotações, expostas pela narração em off, ele reflete sobre ter percebido a ausência de pássaros cantando e descreve a recusa do cocheiro de levá-lo até o castelo.

O cocheiro é visto, mas não identificado, é uma parte da trama que não se entende ser necessário registrar, apenas sua recusa, ele é uma ferramenta para trama, cujo nome não se sabe e cuja

imagem pouco se vê. Esta invisibilidade não é explicada, e contém um texto sub-reptício que se repete na representação do trabalhador em outros momentos do filme e em outras obras da mesma produtora e com o mesmo tipo de linguagem cinematográfica. Na estalagem onde Van Helsing chega em uma missão para salvar o advogado, o que se vê são serviçais, suas vozes, suas crenças, mas não suas identidades. Os personagens que o servem entram e saem com pouco tempo não apenas de tela, mas de importância para a história. Da mesma forma, os serviçais da família de Harker ou do próprio Van Helsing na Inglaterra, têm apenas funções acessórias, sem nome, sem identificação.

A equipe técnica e criativa do filme é composta pelo diretor Terence Fisher, pelo roteirista Jimmy Sangster, Bernard Robinson na direção de arte e Jack Asher na direção de fotografia. O roteiro de Jimmy Sangster oferece à direção segura de Terence Fisher um caminho livre para o desenvolvimento de uma trama simples.

O resumo da obra é a competição entre o heterodoxo cientista de múltiplas formações Abraham Van Helsing e o Conde Drácula, e que termina com a vitória do primeiro sobre o segundo. Essa vitória permanece como na obra original até que a Hammer inaugure a sequência de filmes com os mesmos personagens e que só terminaria em 1972 com “Drácula A.D.”, conhecido no Brasil como “Drácula no tempo das minissaias”, em que o Vampiro é repetidamente ressuscitado de formas cada vez mais criativas até que Christopher Lee deixe de atuar como o Conde dos Cárpatos.

Pensando o cinema de horror como um gênero que se organiza em produções e temáticas que ocorrem em ciclos (CONRICH, 2010, p.2), entendemos que a Hammer inaugura um ciclo revolucionário em comparação com o anterior, avançando com a abordagem sobre o horror de forma diferente das produções da Universal Pictures que marcaram o cinema com produções que originaram a moldura definitiva do gênero em seus primeiros anos. Fazendo como que o termo Horror, embora já fosse utilizado antes para definir algumas produções, fosse assumido como um gênero cinematográfico a partir das produções do estúdio (PHILLIPS, 2018, p.2). Os chamados de “monstros da Universal” (Drácula, Frankenstein, Lobisomem) ressoaram ansiedades e medos sociais do período da Grande Depressão (PHILLIPS, 2012, p.2).

A Hammer inaugurou uma perspectiva de horror, recriando a visualmente Drácula e Frankenstein de maneira contemporânea e original. Estas recriações mudaram as formas como os monstros chegam às telas, com outro design de produção diferentes da adaptação efetuada pela Universal Studios. O monstro de Frankenstein tem um aspecto físico diferente do protagonizado por

Boris Karloff (1887-1969) na obra de 1931 da Universal. Saem o parafuso no pescoço e a testa pronunciada, entram uma caracterização que põe o monstro com um aspecto mais específico de um ser montado a partir de pedaços de cadáveres, com as marcas das costuras sendo visíveis, assim como o olho opaco. Drácula também é representado de outra forma, com modificações na vestimenta, na postura do vampiro, com uso de uma expressão visual feral, violenta, criando uma percepção de oposição do vampiro com o conde em um mesmo personagem, de acordo com o momento em que ele atue na obra. Nestas produções da Hammer também há com uso de cores, a uma direção de arte e um design de produção que reforçam uma perspectiva de cinema visualmente mais violento, agressivo e jocoso.

O ciclo da Hammer abria um oceano de possibilidades para o horror, com maior apelo ao uso do sangue, de um vermelho vivo, e com atrizes com decotes voluptuosos e chamativos para a cinematografia dos anos 1950 (MEIKLE, 2010). Fisher e equipe desenham em “Drácula”, a base do cinema gótico da metade do século XX, tornando possível uma nova percepção do horror, com uso e abuso do sangue e da sexualidade que só seriam ultrapassados no fim dos anos 1960 e nos anos 1970, que tornaram a filmografia de horror anterior até ingênuo no trato da violência e do sexo.

Nesses mares navegaram com sucesso a estadunidense American International Pictures e a Amicus Productions. A American International Pictures (AIP) foi fundada em 1956 por James H. Nicholson e Samuel Z. Arkof. A Amicus Productions foi uma empresa inglesa fundada pelos americanos Milton Subotsky e Max J. Rosenberg, que haviam trabalhado com a Hammer no fim dos anos 1950 (DIXON, 2010, p.88).

A Amicus usou o talento de Freddie Francis como diretor e o de Robert Bloch (autor de Psicose) como roteirista e mente criativa para seguir os passos da Hammer e até rivalizar com a produtora em suas antologias de horror e clássicos como Dr. Terror's House of Horrors (1965), a sequência de dois filmes com Vincent Price protagonizando o abominável Dr. Phibes (O abominável Dr. Phibes de 1971 e A volta de Dr. Phibes de 1972) e o encontro entre Prince e Peter Cushing em Doutor Morte (Madhouse, 1974) (DIXON, 2010, p.104). Na AIP, Roger Corman reinou com suas adaptações livres da obra de Edgar Allan Poe e filmes com finais abruptos e violentos, como o de “O Homem dos olhos de Raio-X” (1963) que pôs o protagonista de Ray Milland no centro de uma imagem que chocou as plateias estadunidenses (KING, 2012, p.172).

Em comum, as companhias tinham uma linha de adaptação de obras literárias de horror, especialmente a de autores como Edgar Allan Poe, Bram Stoker, Mary Shelley, Robert Louis Stevenson, H.P. Lovecraft, e uma visão do horror com bases similares à dos autores clássicos da ficção do gênero. Em obras como *O Solar Maldito (House of Usher)* (1960) Corman dirigiu uma equipe cuja direção de arte e o design de produção tendiam ao barroco, com cenários góticos que fizeram jus ao tom pessimista da obra original de Poe, cuja adaptação livre fez um sucesso enorme nos cinemas estadunidenses (DIXON, 2010, p.68).

O diálogo perceptível entre as formas de expor visualmente cenários e tramas cuja origem se deram no coração das elites anglo-saxãs, mesmo em produções flagrantemente comerciais, construíram um viés artístico que dialogava com um escapismo luxuriante que era mais comum no pós Segunda Guerra Mundial do que nas produções de horror do ciclo da Universal, que viviam uma perspectiva da grande depressão (DIXON, 2010, p.64).

Nos ciclos da Hammer e da Universal vimos uma perspectiva de horror que entendia a realidade a partir das traduções de elite estadunidense e britânica, mesmo as produções consumidas pela classe trabalhadora, e representavam medos sociais a partir deste olhar, agindo como barômetros sociais pela perspectiva da elite (CONRICH, 2010, p.3). Mesmo concorrentes, as produtoras seguiam o que repercutia positivamente no mercado, obedecendo a um aspecto do que é um gênero, uma estrutura, uma moldura para as produções que o seguem (VALIM, 2012, p.294) Esta moldura tinha como compreensão de horror as perspectivas hegemônicas das elites estadunidense e britânica e com ela vinha uma perspectiva da classe trabalhadora como acessória e a própria curiosidade sobre o espiritual e aterrorizante como algo relativo à “classe mais fraca” ou “weaker class” (PHILIPS, 2018, p.34). Essa perspectiva tinha suas exceções, mas via de regra eram quando os personagens da classe trabalhadora eram vilões degenerados, como o caso dos assassinos Burke and Hare que inspiraram a obra “O Ladrão de Cadáveres” de Robert Louis Stevenson, adaptada para o cinema pela RKO nos Estados Unidos em 1945 e pela inglesa Tempean Films em 1960. A representação dos trabalhadores nas obras cinematográficas de horror era tão genérica que temos casos singulares como o do ator Michael Ripper, que atuou em trinta e cinco filmes da produtora Hammer, atuando como estalajadeiro, cocheiro, coveiro e por vezes como figura de autoridade, e só em “A Serpente” (1966) e “Drácula, o Perfil do Diabo” (1968) com papéis com maior peso, sendo um coadjuvante importante na obra de 1966 (IMDB, 2022).

A maior parte dos atores que apareciam como trabalhadores eram representados com muito menor peso em cena do que o de coadjuvantes, os papéis eram de criados que tinham um conjunto de falas e de direção de atuação que os tornavam quase que ferramentas sem identidade, cuja função cênica era somente a de permitir para o personagem protagonista ser desenvolvido. Visualmente eram pessoas mal-vestidas, com comportamento de profunda submissão, quando não medo, em relação a todos, do objeto de terror à própria classe superior que lhes oprimia.

A grande ruptura se dá quando George Romero lança o seu “A Noite dos mortos vivos” em 1968. O contexto histórico do filme é simbolicamente resumido pelo que ocorreu durante a viagem do diretor em quatro de abril de 1968, quando Romero dirigia até Nova York com o produtor Russell Streiner, seu amigo e parceiro na realização do filme, e ouvira o noticiário anunciando o assassinato de Martin Luther King no Lorraine Motel em Memphis, Tennessee. Buscavam distribuidores para seu filme que representava em forma de Horror os Estados Unidos viviam em ebulição. A obra de Romero foi classificada como uma “orgia de sadismo” pela Variety, e respondia aos anseios de uma época que perdeu em seguida o presidente John Fitzgerald Kennedy em 1966, o reverendo Martin Luther King em abril e Robert Kennedy em junho de 1968; Uma época que no ano seguinte viu o que muitos críticos consideraram “a morte da Era de Aquário” quando em Livermore, Califórnia, em um show dos Rolling Stones realizado no Altamont Speedway, uma série de equívocos que incluíram a contratação de Hell’s angels como seguranças do que era considerado o clímax da bem sucedida turnê da banda britânica resultou na morte de Meredith Hunter, um jovem afro-estadunidense que pereceu no caos do show gratuito (PHILLIPS, 2005,p. 81). O filme era uma espécie de metáfora para um cenário de ruptura para os EUA, que tinha seu lugar de repositório do sonho americano apontando para caminho dourado ameaçado por uma série de eventos e uma conjuntura que abria uma perspectiva futura de um lugar mais duro, pessimista e violento (PHILLIPS, 2012, p.2)

Romero produziu em sua obra uma inovação na linguagem do cinema de Horror em que a ação nas telas se deslocava de um mundo da exposição de medos e ansiedades com uma perspectiva dos dramas pessoais e maldições ancestrais de uma elite que habitava mansões e castelos para um mundo que rumava abruptamente para ser um lugar onde as ameaças habitavam o cotidiano, eram concretas e cujos medos se realizavam na violação dos corpos, na existência dos mortos vivos que subvertiam a própria ideia de controle dos corpos com sua decomposição não impedir seu caminhar como ameaça, como a realização de um pânico social que tomava as ruas como multidão ameaçadora,

sitiando os vivos em casas apertadas e shoppings. O Horror levava ao fantástico mundo onde os mortos caminham sobre a Terra uma concretude que punha os problemas da classe trabalhadora no centro da trama e o medo que batia às portas mundanas de Pittsburgh era diferente do terror que invadia portais de grandes castelos e vilas com burgomestres.

A classe como protagonista de seus medos

O filme “A Noite dos mortos-vivos” (1968) de George Romero teve um impacto enorme na cinematografia de Horror. A ideia do filme veio de uma inspiração do livro “Eu sou a lenda” de Richard Matheson (1954) onde apenas um homem permanece humano em um mundo tomado por vampiros, e que Romero leu como se fosse uma obra sobre de revolução. e como os anos 1960 não funcionaram e “surgiu a ideia, fazer algo sobre uma revolução que as pessoas não reconheceram e responderam de forma inadequada e foi realmente daí que veio” (WHITTINGTON, 2008).

Os desafios para “A noite dos mortos-vivos” começavam na conquista de distribuição para o filme. A obra de baixo orçamento, uma produção independente filmada durante um período conturbado da história estadunidense, não tinha distribuição garantida. Para conseguir, Romero foi de Pittsburgh a Nova York com uma cópia de “A Noite dos mortos vivos” e se reuniu com a empresa Walter Reade Organization/Continental, conseguiu financiamento e sua obra estreou adequadamente no *halloween* de 1968, entrando para a história pela reforma dramática que produziu no gênero do horror ficcional cinematográfico (COLEMAN, 2019, p,184).

Considerado um filme violento para a época, “A Noite dos mortos vivos” também é um dos primeiros filmes a ter um protagonista afro-estadunidense, Ben, interpretado por Duane Jones, a subverter a relação entre afro estadunidenses e brancos na tela. Ben reage violentamente ao responder com um soco à sua recusa à covardia de Harry seu antagonista branco no abrigo que mantém numa casa de fazenda abandonada e cercada por zumbis famintos.

A sequência de abertura de “A Noite dos mortos-vivos” tem início com com uma cena em que uma estrada de terra, vem aproximando-se um carro no qual onde estão os irmãos Bárbara (Judith O’Dea) e Johnny (Russel Streiner). A chegada do automóvel ao longe, com a estrada vazia sendo o foco propício para a música de fundo induzir ao suspense, marca o início dos créditos que apresenta os realizadores e também o do cenário rural, isolado, desértico até. No interior do carro são mostrados os jovens que discutem sobre a viagem na qual se dirigem a um cemitério para visitar a sepultura de

seu pai e Johnny reclama da distância percorrida e da própria ação de ir a um cemitério por flores em um túmulo. Em poucos minutos há a ação em que a ruptura da normalidade se apresenta quando um homem vestindo um terno em situação de andrajos ataca Johnny logo após ele brincar com Bárbara que ela seria atacada por um dos mortos, sugerindo que haveria assombrações no cemitério.

A narrativa de “A noite dos mortos-vivos”, a forma como o diretor combina a fotografia em preto e branco com um roteiro, com a escolha das representações dos zumbis e da própria origem deste fenômeno que surpreende governos e a sociedade representada na trama tem uma ruptura com os filmes dos ciclos anteriores de Horror. Em contraponto com os filmes da produtora Hammer citada anteriormente, não há na película de Romero tem nenhum sinal da construção barroca e luxuriante da filmografia da produtora inglesa, nem em especial com o filme “Drácula, o vampiro da noite” (1958). O roteiro não tem o perfil que adota explicações e dá ao Van Helsing de Peter Cushing meios deste exercitar um modo de atuação expansivo e grandioso. Ao contrário do filme da Hammer, “A noite dos mortos-vivos” não explica a origem dos zumbis, eles não possuem uma longa história cuja explicação o Doutor Van Helsing tem na ponta da língua, eles existem por motivos desconhecidos e somente especulações são postas como possível causa, como a queda de uma sonda enviada da Terra até Vênus, conforme se anuncia no rádio (COLEMAN, 2019, p,185).

Algumas características interessantes e que dão a “A noite dos mortos-vivos” suas características únicas de uma obra que consegue manter um tom de naturalismo mesmo sendo um filme de teor fantástico é que sua concepção teve como objetivo criar um clima semidocumental, com o alto contraste do preto e branco e o uso de atores semiprofissionais na maioria dos papéis conduziu a um tom realista. Os personagens brancos sob a liderança de Ben, um homem afro estadunidense bastante engenhoso e autoconfiante dão um tom ao filme que teve profundo impacto no público que vê essa microssociedade reagindo diante de um cenário onde os personagens estão cercados por mortos vivos (DIXON, 2010, p,116).

Ben não lidera sem contestações, se tem o apoio do jovem casal Tom (Keith Wayne) e Judy (Judith Ridley), não tem muita simpatia do autoritário Harry (Karl Hardman), pai de Karen (Kyra Schon) e marido de Helen (Marilyn Eastman). Com sua filha tendo recebido uma mordida de zumbi, Harry está em permanente tensão e insiste que todos se tranquem com ele e sua família no porão enquanto esperam a chegada de ajuda, desconfia das negativas de Ben, que argumenta que no porão estariam encurralados se os monstros invadirem a casa. Tom toma partido de Ben e implora que Harry

reconsidere sua postura, enquanto Helen aponta que o marido sempre se opõe a toda liderança que não a sua. Além da crise interna, o grupo sofre com a ausência de informações seguras ou apoio do governo e oscila entre informações desencontradas sobre abrigos para os sobreviventes ou qualquer resgate e esta dúvida, aliada às relações tensas no interior da casa, conduz o grupo para uma série de desventuras chega ao ápice onde o fim do filme não oferece a redenção (COLEMAN, 2019, p.185).

Romero afirmou em uma entrevista para a *Variety* em 1972 sobre a escolha de um protagonista negro para “A Noite dos mortos-vivos” que: “Não tínhamos noção preconcebida sobre o papel ser um papel negro: Duane [Jones] entrou, ele parecia certo, ele lia bem, então o usamos.” (BLOCK, 1972, p.10). Mesmo com a negação de Romero, o impacto da produção junto do público reconheceu de imediato os componentes raciais contidos em toda a película (COLEMAN, 2019, p.187).

A perspectiva de Romero foi construída a partir da perspectiva de crítica social ao consumismo quando observava um shopping na Pensilvânia e embora não tenha tido uma perspectiva racial ao escrever o roteiro e escolher Duane Jones como protagonista houve uma preocupação consciente com a perspectiva de crítica política sobre a dificuldade das pessoas se associarem. Romero afirma:

Bem, a questão da raça era a coisa mais distante da minha mente. Quando eu estava escrevendo esse personagem, eu estava pensando na desintegração da família, toda a ideia de que as pessoas não podem cooperar, mesmo quando confrontadas com uma situação desastrosa, elas apenas seguem suas próprias agendas, discutindo se devem subir ou descer, em vez de enfrentar o problema. Quando John Russo e eu escrevemos o roteiro, ele era um cara branco, não mudamos o roteiro. Então, quando Dwayne [Jones] concordou em fazer o papel, todos nós conversamos e decidimos que era uma jogada ousada não mudar o roteiro. Era isso. As mesmas coisas aconteceram com ele quando ele era branco, o pelotão caipira veio e atirou nele, porque achavam que ele era um zumbi, não porque sabiam que ele era negro. Foi realmente um acidente, no final um feliz acidente (THRIFT, 2013).

A perspectiva de Romero na produção de “A Noite dos mortos-vivos” conduz o filme para um caminho que expõe uma concepção política do Horror cinematográfico. As escolhas do roteiro, o protagonista, o tom duro e cínico, a ausência de redenção e a própria forma como introduz uma visão naturalista ao cinema de fantasia de horror produzem um efeito de realidade que leva o concreto ao fantástico. Há a subversão do conceito de zumbis, tirando a vinculação com as religiões afro caribenhas carregada de racismo religioso e impondo um tom onde o zumbi não fruto de uma determinada prática religiosa, mas um fenômeno inexplicável (COLEMAN, 2019,p.185). O tom pessimista, a perspectiva visual que impõe uma realidade próxima do espectador comum dos anos 1960, faz de “A noite dos

mortos-vivos” uma obra inaugural de um novo tipo de cinema, mais próximo da perspectiva da classe trabalhadora e que contempla medos sociais de uma população que anseia por ver nas telas os heróis da classe trabalhadora.

Uma nova noite onde o sangue tem cor

Difícil imaginar uma interpretação das transformações iniciadas por Romero sem que tenhamos em mente o viés de classe como uma perspectiva cinematográfica. O que “A Noite dos mortos vivos” faz na tela de cinema tem uma concepção que parte do que Romero declarou ao jornalista Alex Ben Block em 1972 de “uma junção de escolhas orçamentárias e criativas” (WILLIAMS, 2011, p.17). O baixo orçamento induziu determinadas escolhas, a própria escolha do filme em preto e branco, porém a forma como o filme foi feito foi além das imposições orçamentárias.

A questão é que também há uma concepção que concretiza a perspectiva de classe, desde a perspectiva visual que contempla não um mundo de luxo e riqueza, mesmo que por vezes em decadência, mas a aridez e a crueza de um mundo onde o espaço é menor e acirra disputas mesmo que pelo poder local e pelo domínio dos recursos escassos.

As escolhas do roteiro, dos diálogos e da direção de arte e de fotografia por uma película cujo efeito granulado equilibrava o custo com opções artísticas no resultado do filme, expõem uma realidade que escapa da dramatização da perspectiva *gentry* representada pelos filmes de horror da Hammer, adaptados de histórias produzidas a partir de autores da elite inglesa. O filme “A noite dos mortos-vivos” acaba por representar na tela e na fantasia o mundo dos medos e traumas da classe trabalhadora, com a forte influência criativa e visual dos quadrinhos da EC Comics¹, e com elementos que remetem ao naturalismo de Zola, forte influenciador da literatura de horror de Stephen King (WILLIAMS, 2015, p,2).

Se a relação entre o cinema de horror de Romero e o naturalismo aparece como uma ligação forçada é fundamental pensar que Zola lidava com a relação entre a vida cotidiana de seus personagens e as influências ambientais e das relações sociais em seus destinos, assim como Stephen King transpõe elementos dessa perspectiva para uma obra que equilibra aspectos sobrenaturais com a descrição amarga da realidade da classe trabalhadora estadunidense. As duas perspectivas se juntam ao baque

1 Editora responsável pelos quadrinhos de horror muito populares nos anos 1950, que foi perseguida pelas forças conservadoras do período do Macarthismo e por acadêmicos como Frederic Wertham que vincularam quadrinhos como o da EC Comics e delinquência juvenil (WILLIAMS, 2015, p.22).

imagético, o apelo ao *gore*² e a perspectiva cínica e ácida dos quadrinhos da EC Comics e sustentam uma abordagem que faz do cinema de Romero um caldeirão de referências da cultura popular estadunidense, cuja perspectiva crítica parte da experiência da classe trabalhadora para a produção de uma arte conscientemente engajada e que expõe, por vezes sem trocadilhos ou eufemismos, as entranhas da sociedade estadunidense na tela do cinema.

Romero pratica uma ruptura dos sentidos e dos signos do Horror a cinematográfico partir da perspectiva da classe trabalhadora. A construção das cenas, o tipo de problemas e das relações contidas no roteiro, a construção das cenas no interior da casa de fazenda onde estão os personagens de “A noite dos mortos-vivos”, representam no cinema a prática de impor o concreto no fantástico, evitando os elementos escapistas da maioria das obras cinematográficas dos anos 1930 até os anos 1960 e incluindo uma série de elementos visuais e de texto que incluem o cotidiano das classe trabalhadora, suas identidades culturais e políticas, no corpo do filme. Como um documento historiográfico do fim dos anos 1960, “A noite dos mortos-vivos” inaugura uma estética e uma linguagem dada produção cinematográfica que entra pelos anos 1970 produzindo mudanças notáveis na estética e na própria indústria cinematográfica (CONRICH, 2010, p.4). Com uma preocupação com a expressão de anseios e medos mais próximos da realidade comum, com uma violência mais explícita, com mais cor, com uma exposição de corpos e de brutalidade que aproxima o concreto da fantasia, Romero migra dos espaços amplos, das criptas e dos medos antigos, das maldições, para o corpo, espaços restritos, para claustrofobia e o impacto de uma crise hobbesiana em uma classe operária que se reorganiza entre a manutenção de uma ordem antiga ou minimamente perceptível, reproduzível e uma abordagem anárquica e caótica, que viola leis e corpos, onde o homem é lobo do homem, mas também é sitiado por uma massa que mesmo morta avança obstinadamente para suprir suas necessidades básicas. A sociedade humana está sendo engolida por uma massa silenciosa e faminta, os corpos são o foco da relação entre o concreto, o material e a fantasia. Se o corpo é no cinema de horror o fator de exposição e de ameaça às estruturas da sociedade, em Romero o horror nos filmes “emerge do corpo irrestrito – aquele corpo que não está mais sujeito às normas ou leis que acreditamos constituir nossa realidade” (PHILLIPS, 2012, p.18).

A relação entre a realidade concreta e os corpos que rompem com o natural e operam no fantástico é o que inaugura em “A Noite dos mortos vivos”, um debate entre um mundo onde a

2 Gore é um termo em inglês para se referir ao sangue explícito e à exposição de vísceras.

decadência física não desaparece e onde o maior horror é menos a horda de canibais mortos-vivos sitiando uma casa e mais a recusa da cooperação entre membros da mesma classe. A cor da pele e os ruídos na rede de relações põe em lados opostos quem possui interesses mais pragmáticos, como sobreviver.

Podemos entender estas relações em Romero a partir da perspectiva do indivíduo em Karl Marx, em que estes indivíduos não aparecem desprendidos de seus laços sociais ou naturais, seguidor de um processo natural a partir de referências de um natural presente em intelectuais do século XVIII, mas indivíduos como um resultado histórico, com suas bagagens e experiências (MARX, 1999, p.26). Ao mesmo tempo, indivíduos são elementos complexos com uma perspectiva relacional entre sua condição de classe, sua etnia, a história da formação de sua classe e a existência de sua consciência ou não de pertencimento a ela, fazem dele também produtor de uma perspectiva, de uma forma de enxergar o mundo que faz parte de um coletivo cuja formação tem uma raiz tanto histórica, quanto cultural e econômica (THOMPSON, 1987, p.10). No cinema de Romero estes indivíduos expõem a relação do diretor com a comunidade de Pittsburgh, assim como sua experiência como estudante e seu nascimento no Bronx, Nova York. A relação que o diretor tinha com uma perspectiva cultural compartilhada com outros membros de sua geração, muitas vezes estudantes que chegaram à universidade com bolsa parcial e passaram ao largo das universidades mais renomadas dos EUA.

Considerando que a obra cinematográfica “não vale somente por aquilo que testemunha, mas também pela abordagem sócio-histórica que autoriza” (FERRO, 1992, p.87), é fundamental relacionar o contexto histórico no qual “A Noite dos mortos vivos” foi realizado, o processo de ruptura que desencadeou nas produções de Horror, a própria experiência de classe a partir da qual foi concebido e que escapa da relação com o Horror que se sustentava na literatura clássica do gênero e que neste contexto histórico inicia uma navegação por referências populares.

Estas referências são capazes de permitir em “A Noite dos mortos vivos” a cena em que uma criança se alimenta do cadáver do pai, forçando o protagonista a “matar novamente” todos os seus ex-companheiros e sair do porão no dia seguinte para ter seu fim decretado pela turba que veio impor a “ordem” sancionada pelo xerife local e atira em sua cabeça, pois é incapaz de diferenciar um homem vivo afro estadunidense de um zumbi. O ator Duane Jones declarou que se a personagem Bárbara sáísse de seu estupor para salvá-lo dos zumbis o final seria “racialmente errado” e que a comunidade

negra iria preferir lhe ver morto a lhe ver salvo “de uma maneira brega e simbolicamente confusa” (COLEMAN, 2019, p.189).

Romero ilustra no fim do filme, durante os créditos, imagens representando a execução de Ben como se fossem fotos granuladas, remetendo à execução do jovem Emmett Till³. As acusações ao filme de promover uma “pornografia da violência” (COLEMAN, 2019, p.191), com a exposição de zumbis estripando suas vítimas e devorando membros sob a luz de um carro incendiado, provavelmente ignoravam o cotidiano noticiado de execuções e linchamentos nos EUA na época e a razão da luta por direitos civis na década de 1960. O fato é que a comunidade negra estadunidense abraçou o filme ansiosa para ver um protagonista afro estadunidense “orgulhoso, esperto e habilidoso”, como protagonista e estrela principal. Mesmo considerando a relação antiga da imprensa negra com o cinema de horror, com artigos e espaço constante sobre o gênero em suas páginas, o fenômeno de “A Noite dos mortos vivos” é notável (COLEMAN, 2019, p.191).

A relação entre a comunidade negra e o filme produz mais um espaço de reflexão sobre a questão racial e a de classe, porque a abordagem da obra se enlaça nos dois elementos. Da perspectiva de uso de espaço, relações, diálogos e design de produção com um viés que estabelece uma perspectiva de classe à compreensão dessa expressão da cultura e identidade pela fração afro estadunidense desta classe.

A cor, o gênero e a classe

Apesar do impacto positivo do filme na comunidade afro estadunidense, a representação de Ben reflete uma perspectiva branca a respeito de um homem negro. A própria declaração de Romero que abordamos neste artigo de que o personagem não foi adaptado à condição racial de Duane Jones deixa claro que ali seria uma representação branca de um homem da classe trabalhadora diante de uma situação limite.

O resultado deste processo ergueu um ícone da comunidade inclusive porque refletia uma percepção de brancos sobre personagens brancos naquela situação, o tom positivo sobre a questão étnico-racial não esconde o fato de que a produção deste tom se deu pelo comportamento assertivo de um personagem que em sua origem era branco, mas foi representado por um negro. A perspectiva

³ Emmett Till foi um jovem afro estadunidense linchado em agosto de 1955 e cuja brutalidade de seu assassinato tornou-se um mórbido caso de sucesso na venda de postais com o passo a passo do processo (PROJECT, 2022).

foi adaptar uma lógica de comportamento branco a um homem negro. Essa construção é fruto de uma representatividade que se deu por uma questão alheia a uma escolha consciente e à uma representação que contemplasse o conjunto de elementos que constituiriam um personagem negro em uma situação limite.

A atuação de Duane Jones com certeza pesou os elementos a partir de sua história e experiência como homem afro estadunidense da classe trabalhadora, mas o tom de seu papel ainda reflete uma percepção branca porque a base da escrita dele é branca. Estas reflexões não reduzem nem o impacto, nem o grau de importância autodeclarada do filme junto aos espectadores afro estadunidenses e suas comunidades, mas propõem a percepção de como as representações imagéticas negras a partir de um olhar branco, carregam elementos ainda de uma cultura supremacista branca como a dos Estados Unidos (HOOKS, 2019, p.32).

Se compararmos o Ben de Duane Jones com a representação do personagem Chris Washington (Daniel Kaluuya) do filme “Corra!” de 2017, escrito e dirigido por um homem negro (Jordan Peele), percebemos no segundo as dúvidas e as hesitações que mesmo um homem ativo, intelectualmente forte e capaz de resistir tem diante de uma situação em que a branquitude impõe algum grau de desequilíbrio no comportamento do mais equilibrado indivíduo afro-estadunidense.

É difícil entender como pessoas submetidas a vida inteira a um sistema que retira delas a percepção de si como pertencentes a uma vida comunitária onde não são “o outro” não teriam uma posição que em um cenário de explícita supremacia branca possuísse a atitude francamente dominante de Ben e não a postura de busca de adaptação e ponderação que Chris exibe em “Corra!”. Ben é um avatar, uma idealização, porque é um negro que vestiu uma caracterização branca e a tomou para si, Chris reflete o homem negro diante de uma situação de desumanização e uso de seu corpo.

Por mais que Romero tendesse à crítica social, ele era um branco constituindo um personagem que se encaixava completamente em um sistema de relações em que a superioridade cognitiva, de atitude e de dominância era natural. Duane Jones encaixou nesse papel porque agarrou uma oportunidade que raramente um homem afro estadunidense tem no seu cotidiano, porém, a ficção é ampla e o final do personagem, tremendamente impactante, é a parte mais verossímil da trama.

O racismo internalizado na lente branca que produziu “A Noite dos mortos vivos” não fica explícito no fim, fica explícito ao não considerar que um ator negro poderia representar um

personagem também negro, produzido a partir de uma perspectiva negra que fosse um modelo a partir das perspectivas da comunidade negra, que precisa criar cotidianamente novos modelos para si que não seja parte de uma naturalização de imagens e representações produzidas sobre ela vindas exteriormente a ela. Representações como a de Ben são produzidas a partir de uma concepção de superioridade racial e um comportamento dominante e opressor (HOOKS, 2019, p.33).

O resultado do filme cria um caminho interpretativo a partir da representatividade, mas que não faz uma análise minuciosa da representação. O impacto permanece sendo parte do processo que gesta uma cinematografia negra de horror que hoje é um ciclo renovador do gênero nos EUA, um ponto de ignição que fez possível filmes como “Corra!” (2017), “Nós” (2019), “A lenda de Candyman”(2021) e séries de TV como “Lovecraft Country” (2020), a questão é que exatamente este caminho de produção de significado tornou visível a distância entre representações de negros para as representações por negros. A perspectiva deste artigo é exatamente entender como “A noite dos mortos-vivos” inaugura um processo que permitiu que as produções contemporâneas explicitassem mais fortemente o quanto foi possível o debate racial e de classe avançar. Nesse sentido é fundamental pontuar essa trajetória de um ponto de origem, a obra de Romero, até os efeitos desta, em contraponto às orbas de horror da Hammer e Universal, permitindo a percepção da ruptura e seus efeitos.

Os filmes de terror com negros diferem dos filmes negros de terror porque nos primeiros a negritude dos personagens é compreendida em contraste com a branquitude dos demais (COLEMAN,2019, p.44). Nos filmes negros de terror a negritude é fruto de uma representação de negros por e para negros, conscientes de uma identidade que existe em relação com um sistema supremacista opressor (COLEMAN,2019, p.46).

Nos filmes de Romero a questão racial não é fundamental, então a presença de atores negros faz com que seu heroísmo ocorra como se os personagens estivessem livres das hierarquias raciais do mundo onde vivem .A crítica política de Romero tende à classe, não à raça, constrói um mundo de signos que permitem ganhos simbólicos para a luta antirracista, exatamente pelo fato dela em si ser parte fundamental da luta de classes e dada a própria composição racial da classe, mas no limite do debate e da caracterização dos personagens negros, suas tramas possuem limites perceptíveis. Neste sentido ela impõe uma diferença explícita com a cinematografia dos ciclos de horror anteriores que é preciso explicitar sob o ponto de vista da classe.

A perspectiva exposta na cinematografia da Hammer remete à da *gentry*, que incluía uma crítica própria à ciência e a ideia de progresso já presente em Frankenstein (SHELLEY, 2017), em que uma “simbiose sistemática” entre a burguesia industrial e aristocracia rural produziu uma classe, cultura e uma ideia de sociedade (THOMPSON, 2012, p.80). Essa classe mantinha inclusive uma *intelligentsia* próxima e própria, capaz de reproduzir na ficção o sistema de valores que estruturam sua hegemonia na Inglaterra e que continham uma burguesia industrial ou rural estadunidense elementos e valores similares (THOMPSON, 2012, p.121). A perspectiva política de Romero se contrapõe a esta representação de valores e os confrontava política e esteticamente por atuar na construção cênica de conflitos negligenciados pelas opções estéticas e de roteiro dos filmes da Hammer e Universal.

A abordagem de classe divergente das representações da *gentry* não continham, no entanto, uma mudança significativa nas representações étnico raciais e de gênero. Romero tinha nos elementos constituintes de sua representação da negritude eram distantes do produzido posteriormente a partir das perspectivas de homens e mulheres negros que ocuparam roteiro e direção das produções dos anos seguintes, especialmente pós anos 2000. As representações de gênero também obedecia uma ausência de perspectiva que contivesse uma representação com representatividade. As mulheres de “A Noite dos mortos vivos” são acessórios, são comentaristas das ações, como Helen, ou artifício e/ou ferramenta de produção dramática, como Bárbara por sua catatonia. A intencionalidade crítica classista de Romero, assim como não ultrapassou os limites da branquitude, também não avançaram sobre os estereótipos de gênero, reproduzindo estereótipos entre significantes como ativo/masculino e passivo/feminino. “A Noite dos mortos vivos” mantêm série de estereótipos que reproduzem e reforçam a postura masculina e relega às mulheres à passividade e a uma imagem “demarcada pelo binário masculino e feminino, girando em torno de um aparato do olhar e após modelos de dominação e submissão” que atuam em conjunto com a interpretação social e culturalmente estabelecida das diferenças “naturais” entre gêneros (LAROCCA, 2016, p.17).

Por outro lado, a sistemática construção dos papéis femininos como se constitutivos de um maniqueísmo entre uma representação hipersexualizada da mulher que foge dos estereótipos e outra “santificada” e até castrada das mulheres que possuem “virtudes femininas tradicionais”, opondo aqui uma simbologia da mulher que rompe com os limites do patriarcado como “bruxa” e outra como “esposa” ou “namorada” tem em “A Noite dos mortos vivos” um reforço.

A ruptura iniciada por Romero 1968 foi fundamental para pavimentar um caminho que se tornou possível pelo afrouxamento das regras e restrições de classificação etária das produções cinematográficas (LAROCCA,2021, p.235). As representações de classe foram um divisor de águas e uma linha de abertura para novas formas de expressão artística no horror onde a politização tocava em pontos sensíveis da sociedade estadunidense e seus limites, opressões e conservadorismos. As linhas convergentes entre a obra de Romero com a cultura pop e a literatura de horror que emerge dos anos 1960, como Stephen King pondo em cena o “Herói da classe operária” (ROGAK,2015, p.157), tornam possíveis debates sobre gênero, raça e classe como poucas vezes foi possível no cinema fantástico. Porém, o processo não dá conta das necessidades de representação através da qual se enxergam homens e mulheres negras e mulheres como um todo, pois estas representações são uma ruptura crítica ao status quo, mas não uma transformação das imagens que representam estes conjuntos de grupos sociais das minorias políticas (HOOKS,2019, p.36).

Considerando a definição de Natalie Zemon Davis que “em suas micro-histórias, os filmes podem revelar estruturas sociais e códigos sociais em um determinado tempo e lugar, fontes e formas de aliança e conflito, e a tensão entre o tradicional e o novo” (DAVIS, 2000), é singular que uma obra cinematográfica como “A Noite dos mortos vivos” seja, ao mesmo tempo, uma porta para uma ruptura das representações de afro estadunidenses e da própria representatividade negra no cinema e também uma expositora das percepções autorais a respeito da negritude, e não é um fato isolado que o filme seja uma realização dos turbulentos anos 1960 nos Estados Unidos. As escolhas feitas pela produção demarcam uma intencionalidade narrativa e reproduzem os valores da coletividade envolvida na produção, mas também expõe a subjetividade de atores e em conjunto mesmo sendo ficção produzem um documento histórico. Como aponta Davis:

As milhares de escolhas feitas podem fazer a diferença na narrativa histórica: os atores e sua interpretação, os locais e o som; o filme (preto e branco, colorido) e a iluminação; a ordenação do tempo (flashbacks, saltos, câmera lenta, corte de um evento para outro ou apresentá-los simultaneamente) e a ordenação do espaço (close-up, tomada panorâmica, grande angular, movimento ao redor de uma sala, visão da mesma cena de diferentes ângulos); e os dispositivos de enquadramento, objetos e adereços (DAVIS, 2000).

Romero em “A noite dos mortos-vivos” representa uma ruptura imagética tanto com o protagonismo negro, quanto pela escolha de cenário que põe em Pittsburgh, em uma casa de fazenda abandonada, o centro da ação. A escolha da cenografia limpa, com paredes brancas e um número

reduzido de personagens, os móveis quebrados e o espaço confinado, tudo contribui para uma leitura artística, estética, política e étnico-racial que abre caminhos para muitas interpretações e propuseram novos caminhos criativos para o cinema de Horror.

Estes novos caminhos abrem também para um determinado sentido que em “A Noite dos Mortos vivos” atua para romper com a histórica representação da negritude na sociedade. Classificados de amaldiçoados herdeiros de Cam, base da hierarquia entre barbárie e civilização, excluídos da história do mundo, a população afro-estadunidense e negra do mundo na totalidade, foi exposta a uma forja histórica que construiu a diferença racial que dava a ela o caráter de subordinado automático, portador de preguiça entre outras perspectivas pejorativas de sua identidade (HALL, 2016, p.173).

O personagem Ben de “A noite dos mortos-vivos, rompe com essa representação negativa da negritude que foi constitutiva da visão do negro e da negra no cinema estadunidense desde “O nascimento de uma nação” de D.W Griffith, que cria o primeiro “bicho-papão negro” para justificar a divisão racial nos EUA e a necessidade da Ku Kux Klan, passando pelos filmes que localizavam na África ou no Haiti a origem dos horrores, que falavam da “Febre na Selva” ou até insinuavam o acasalamento entre mulheres negras e gorilas (esse era basicamente o enredo de Ingagi, filme de 1930) até os filmes que incluíam as performances de “negrinhos assustados” ou cenas com uma construção em que as figuras negras eram bizarramente atraídos irracionalmente por melancias e frango frito, as representações dos negros e negras no cinema estadunidense eram um constructo de desumanização racista violento que na melhor das hipóteses tornava-os patetas cuja performance arrancavam risos de uma plateia tão racista quanto as representações (COLEMAN ,2019, p.65).

Neste sentido, o cinema produzia uma naturalização cujo sentido era o de uma estratégia representacional para fixar diferenças e ancorar representações de negros e negras em um determinado estereótipo. As rupturas foram paulatinamente construídas e a partir dos anos 1950 o assunto raça foi cuidadosamente abordado no cinema. Mesmo as estrelas negras de cinema tinham uma perspectiva interpretada de forma diferente por plateias negras ou brancas, inclusive se questionava que qualidades essa pessoa negra encarnava para poder ser aceite pela branquitude que controlava a produção cinematográfica. Ao artista negro era permitido entrar no *mainstream*, mas apenas atendendo uma perspectiva que mantivesse a percepção que os brancos tinham deles (HALL, 2016, p.183).

A representação engendrada por Romero faz de Ben um personagem marco da representatividade étnica e de classe na fantasia de horror, inaugura uma construção de personagem e

de narrativa subversiva das perspectivas integracionistas a partir da sujeição dos negros. Romero também cria uma linha fílmica que em um roteiro repleto de inovações, uma cenografia crua e uma direção que integra a tensão psicológica com uso de imagens fortes, violentas até que fazem de “A noite dos mortos-vivos” uma experiência estética que influenciou todas as gerações seguintes de autores e diretores relacionados ao gênero do Horror na literatura e cinema. A perspectiva em que trabalhadores e suas famílias expõe sua cultura, conflitos e relações em um espaço confinado, a ausência de resposta do Estado pra uma crise que contém ainda a metáfora da multidão silenciosa e ameaçadora, tudo em conjunto abre, espaço pra uma representação de classe, uma guinada classista na produção de Horror.

Conclusão

A trajetória das representações da classe trabalhadora tem um sentido simbólico que parte da invisibilidade para a representatividade e inclui variações a partir da perspectiva da raça do gênero e também tem profunda ligação com as mudanças ocorridas também na literatura de horror. Durante as décadas de 1950 e 1960 ocorreram mudanças para que a perspectiva da classe trabalhadora e sua representação ganhasse as telas e ultrapassassem a redução de sua participação à posição de acessório das elites ou representações desumanizadas e desidentificadas.

É possível defender explicitamente que “A Noite dos mortos vivos” é o primeiro caso de protagonismo negro nas telas de cinema onde não há o sentido de integração social, nem a proposta de redenção que resolve conflitos magicamente ou que exclui o homem e a mulher negras das opressões dentro inclusive de sua própria classe. A repercussão nas salas de cinema foi muito boa e aumentou exatamente pela exibição em cinemas de bairros negros pelos Estados Unidos (COLEMAN, 2019, p.191).

O impacto do filme criou um marco para outros personagens e realizações que nos anos 1970,1980,1990 até os anos 2020 foram construindo uma cinematografia de horror que saía dos castelos para os campos de futebol americano e *high schools* e saíam da exclusão da participação dos trabalhadores e dos negros ao protagonismo nas telas. Com “A Noite dos mortos vivos” e suas sequências, Romero desenvolveu uma cinematografia de zumbis que continha uma crítica social cada vez mais classista e com uma ruptura com a ideia do Horror com a de um tipo de filme escapista ou cuja violência estava fora do lugar.

A narrativa de “A noite dos mortos-vivos” e as que a obra inspirou têm uma construção absolutamente diferente da invisibilidade de trabalhadores na cinematografia de horror produzida pela Hammer, AIP ou Amicus, sem falar na própria concepção de cinema da Universal nos anos 1930 que seguia fielmente a exclusão dos trabalhadores da visão dos espectadores dos cinemas, a não ser por mostrar serviçais silenciosos e invisíveis.

Romero encaminha uma leitura cinematográfica de uma nova tradição do horror ficcional que deu seus primeiros passos na literatura com *Psicose* (1959), cuja perspectiva era a de uma visão a partir do povo, da classe trabalhadora, das estradas do Oregon ou das fazendas abandonadas de Pittsburgh, ou das lidas da classe trabalhadora do Maine. Se Hitchcock adaptou perfeitamente *Psicose*, Romero cria um universo a partir de um olhar seu das relações sociais entre pessoas cuja nobreza era uma metáfora de seus valores pessoais e não títulos. O universo da classe trabalhadora no horror expunha motéis decadentes, estradas abandonadas, xerifes violentos e racistas, militares misóginos em um cenário onde o monstro nem sempre era um assassino que iria ser pego pela polícia ou entidades sobrenaturais, mas o outro ser humano que a seu lado, mesmo uma crise apocalíptica, prefere insistir em teimosias inúteis do que colaborar para uma saída coletiva.

A discussão embutida em “A Noite dos mortos vivos” e suas sequências acabaram, deslocando para o horror um plano de crítica social reservado a dramas e juntou entre horror e crítica social, pondo a classe trabalhadora e a negritude, como protagonistas de sua história e das telas do cinema de horror. Esta trajetória faz de “A Noite dos mortos vivos” um filme paradigma para as gerações seguintes com o deslocamento da representação da classe trabalhadora da invisibilidade para o protagonismo e a representatividade.

Romero trata questões sensíveis de forma artisticamente relevante, utilizando efeitos fílmicos, a exibição de corpos, o uso de filme em branco e preto, a escolha pela granulação em determinados momentos, o protagonista negro, o cenário de uma casa de fazenda abandonada, a locação em Pittsburgh e a ação sendo uma forma peculiar de um fenômeno global desastroso, uma hecatombe que encarcera desconhecidos em um espaço reduzido e os obriga a lidar com um outro desconhecido, este conjunto faz desta produção seminal um documento de uma virada na representação da classe trabalhadora no cinema de Horror e para a compreensão das formas de transformação social em curso neste contexto histórico.

A produção de “A Noite dos mortos vivos” se relaciona com as produções da Hammer e da AIP como um documento da transformação na própria visão a respeito dos trabalhadores que inaugurava uma nova cinematografia surgia nos anos 1970 e fazia que as rupturas que a Hammer inaugurou nos anos 1950 parecessem ingênuas. Mesmo tendo mais camadas de análise possíveis, identificamos que o principal eixo analítico para esta abordagem é o da obra demarcar uma virada narrativa, uma guinada classista, que representa processos de transformação históricas, como o da luta por direitos civis, a realidade violenta do fim dos anos 1960 e como o cinema de Horror reage e reorganiza suas referências e sua forma de contar histórias, incluindo debates profundamente políticos, como sobre racismo e representações com, da e na classe trabalhadora.

Romero produziu em “A noite dos mortos-vivos” um documento amplo, que registrou uma determinada forma de levar o concreto para o fantástico através da representação do cotidiano dos trabalhadores em um universo onde a experiência humana era exposta ao rompimento dos limites entre a fantasia e o cotidiano.

Referências bibliográficas

- BLOCK, Alex Ben. **George Romero Discusses ‘Night of the Living Dead’ in Previously Unavailable 1972 Interview**. 1972. Disponível em: <https://variety.com/2017/film/news/george-romero-discusses-night-of-the-living-dead-in-previously-unavailable-1972-interview-1202598349/>. Acesso em: 24 abr. 2022.
- COLEMAN, Robin R. Means. **Horror Noire: a representação negra no cinema de terror**. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2019.
- CONRICH, Ian. **Horror Zone: the cultural experience of contemporary horror cinema**. Londres: I.B.Tauris & Co Ltd London, 2010.
- DAVIS, Natalie Zeamon. **Slaves on screen: film and historical vision**. Toronto, On: Vintage Canada, 2000.
- DIXON, Wheeler Winston. **A history of horror**. Nova Jersey: Rutgers University Press, 2010.
- FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Dp&a Editora, 2006.
- HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, Apicuri, 2016.
- HOOKS, Bell. **Olhares negros, raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019
- HORROR Noire: **A História do Horror Negro**. Direção de Xavier Burgin. Produção de Ashlee Blackwell, Danielle Burrows. Roteiro: Ashlee Blackwell, Danielle Burrows. [S.I]: Stage 3 Productions, 2019. P&B. Legendado.
- KING, Stephen. **Dança Macabra: o terror no cinema e na literatura dissecado pelo mestre do gênero**. Rio de Janeiro: Suma de Letras, 2012.

KING, Stephen. **Sobre a escrita**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

LAROCCA, Gabriela Muller. **A REPRESENTAÇÃO DO MAL FEMININO NO FILME A BRUXA** (2016). Revista Gênero, [S.L.], v. 19, n. 1, p. 88, 17 jan. 2019. Pro Reitoria de Pesquisa, Pos Graduacao e Inovacao - UFF. <http://dx.doi.org/10.22409/rg.v19i1.1190>.

LAROCCA, Gabriela Müller. **DO MALLEUS MALEFICARUM AO CINEMA DE HORROR: a tradição do mal feminino e da mulher-bruxa em filmes da década de 1960**. 2021. 395 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2021.

LAROCCA, Gabriela Müller. **O CORPO FEMININO NO CINEMA DE HORROR: gênero e sexualidade nos filmes carrie, halloween e sexta-feira 13 (1970 •: 1980)**. 2016. 214 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016.

MARX, Karl. **Para a crítica à economia política: coleção os pensadores**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

MEIKLE, Denis. **A history of horrors: the rise and fall of the house of hammer**. Plymouth,Uk: Scarecrow Press, 2010.

PHILLIPS, Kendall R.. **A place of darkness: the rhetoric of horror in early american cinema**. Austin: University Of Texas Press, 2018.

PHILLIPS., Kendall R.. **Dark directions: Romero, Craven, Carpenter and the modern horror film**. Carbondale, Illinois: Southern Illinois University Press, 2012.

PHILLIPS, Kendall R.. **Projected fears: horror films and american culture**. Westport, Connecticut: Praeger Publishers, 2005.

PROJECT, Civil Rights History. **The Murder of Emmett Till**. Disponível em: <https://www.loc.gov/collections/civil-rights-history-project/articles-and-essays/murder-of-emmett-till/>. Acesso em: 29 abr. 2022.

ROGAK, Lisa. **Coração Assombrado: Stephen King - a biografia**. São Paulo: Darkside, 2015.

SHELLEY, Mary. **FRANKENSTEIN: ou o prometeu moderno**. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

THOMPSON, E. P.. **A formação da Classe Operária Inglesa: a árvore da liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra,1987. 3 v. Tradução de Denise Bottman.

THOMPSON. E. P. **A peculiaridade dos ingleses**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2012.

THRIFT, Matt. **Tales From the Darkside: An interview with George A Romero**. 2013. Disponível em: <https://lwlies.com/interviews/george-a-romero-night-of-the-living-dead/>. Acesso em: 24 abr. 2022.

WILLIAMS, Tony (org.). **George A. Romero: Interviews: conversations with filmmakers series**. Jackson, Mississippi: University Press Of Mississippi, 2011.

WILLIAMS, Tony. **The cinema of George A. Romero: knight of the living dead**. New York: Wallflower Press, 2015.

WHITTINGTON, James. **Exclusive interview with George A. Romero.** 2008. Disponível em: <https://www.horrorchannel.co.uk/articles.php?feature=exclusive+interview+with+george+a.+romero&category=interviews>. Acesso em: 24 abr. 2022.