

De *Memórias Póstumas* de Brás Cubas a *Santa Clarita Diet*: zumbis, a cultura de massa e as revivescências do fantástico na literatura e na série de *streaming*

VERONICA DANIEL KOB'S (CENTRO UNIVERSITÁRIO CAMPOS DE ANDRADE, BRASIL)

Abstract

Analyzing remediation and parody via the influence of mass culture in two Inter-American case studies, this article examines the figure of the transnational zombie in updating the genres of fantasy and horror. I first compare Pedro Vieira's parodic mashup novel Memórias Desmortas de Brás Cubas (2010) to its hypotext, Machado de Assis' Memórias Póstumas de Brás Cubas (1881), one of the foundational works of Brazilian literature. While the source text famously features a deceased narrator, Vieira's genre-bending sequel transforms the narrator into a zombie that reengages with Assis' fictional characters, deconstructing the original practice of defamiliarization in the classic novel. Thereafter, I trace a connection between this process and the reconfiguration of zombies in audiovisual culture, relating the protagonist of Santa Clarita Diet (2017) to the monsters in George Romero's films. I draw on Tzvetan Todorov's and Selma Rodrigues' approaches to narrative estrangement and Zygmunt Bauman's theorization of the rise of hyperindividualism as a consequence of globalization. In the process, the "new Gothic" emerges as an aesthetic and discursive strategy in crisis scenarios, allowing the zombie to be understood as a vehicle for adapting the conflicts and uncertainties that characterize contemporary society.

Keywords: Fantastic, horror, new Gothic, zombies, remediation, mashup.

1. Narrativas em Trânsito: a Remediação, a Paródia e o Novo Gótico

Inscrevendo-se em uma espécie de entrelugar, pela desconexão aparente e pela subversão da realidade, o fantástico sugere certo distanciamento, criando uma espécie de universo paralelo. Nesse processo, a realidade é o ponto de partida, e de chegada. Trata-se, então, de reconhecer o valor social das artes, já que "entre a existência e a não existência existe uma coisa chamada Real. Real cuja verdade só é acessível por meio de estruturas de ficção" (Dunker 16).

Permeando esse território dissidente, o fantástico permite tensionar as fronteiras do possível e do impossível, trazendo à tona aquilo que, muitas vezes, a racionalidade não consegue explicar. Ao embaralhar os códigos da realidade, desestabilizam-se as certezas, provocando deslocamentos que conduzem o leitor a uma reflexão sobre sua própria experiência no

mundo. Nesse sentido, ao articular elementos do insólito com os contornos do real, o fantástico torna-se uma linguagem simbólica por meio da qual angústias coletivas, fissuras sociais e dilemas existenciais podem ser avaliados mais criticamente. É justamente nesse jogo entre verossimilhança e estranhamento que se abre espaço para a construção de outros sentidos.

A partir dessa premissa, este artigo discute as atualizações do fantástico, com base no entrelaçamento dos seguintes conceitos: remediação e paródia; terror e novo gótico. Vale ressaltar que a expressão "novo gótico" não deriva de nenhuma teoria específica e costuma ser utilizada por estudiosos da área apenas para indicar que não se trata de uma continuidade direta do gótico tradicional, mas da aplicação de suas características em um novo contexto histórico e cultural. Dessa forma, o adjetivo "novo" assinala justamente a necessidade de se compreender essa relação como uma aproximação (e não como uma repetição), uma

vez que, ao se transformarem as coordenadas de tempo e espaço, transforma-se também a própria configuração do gótico. Em outras palavras, o novo gótico assinala uma adaptação das antigas marcas estéticas e temáticas às condições do presente.

Para tratar dos cruzamentos já mencionados — remediação/paródia e terror/novo gótico — analisam-se duas narrativas fantásticas contemporâneas apresentadas em mídias distintas: o livro *Memórias Desmortas de Brás Cubas*, de Pedro Vieira, e a série *Santa Clarita Diet*, de Victor Fresco. Dois fatores principais — a intermedialidade e a interculturalidade — justificam a comparação entre um romance brasileiro e uma série de televisão norte-americana. Vivemos em uma era marcada pela dissolução de fronteiras e pela convergência de mídias e culturas. Portanto, as obras escolhidas para análise exemplificam esse cenário contemporâneo, caracterizado por um espaço expandido e comum de produção e circulação cultural. Considerando que livro e série têm personagens zumbis, neste estudo o fantástico é atrelado ao terror e ao gótico/novo gótico, que se assemelham na representação das deformidades, em um processo catártico. Além disso, as duas obras são associadas à remediação e à paródia, a fim de evidenciar a reconfiguração dos zumbis, que hoje refletem o individualismo, em detrimento das comunidades.

Na primeira seção, “Brás Cubas Zumbi e a Forma Póstuma do Romance Machadiano”, as fronteiras entre fantástico e maravilhoso são problematizadas, pelo fato de o estranhamento ser desvinculado do efeito surpresa à medida que o enredo evolui. Do mesmo modo, demonstram-se as associações entre terror e horror, com exemplos da obra de Pedro Vieira, os quais celebram com excelência os recursos estilísticos machadianos. Aliás, nesse quesito, destacam-se a ironia, característica fundante da paródia, e o pessimismo, que norteia a teoria de Humanitas. Na segunda parte deste estudo, o formato seriado e a comicidade são considerados elementos determinantes para o atenuamento do fantástico e do terror. Quanto à paródia e à remediação, são mostradas as diferenças entre a zumbi da série e as criaturas dos filmes hollywoodianos. Por fim, retomam-se

o horror e o individualismo, para comprovar que essas características são realçadas, na obra de Fresco, pela natureza audiovisual da série e pelo perfil da protagonista.

Levando em conta os principais temas deste trabalho, diferentes perspectivas têm sido adotadas pelos pesquisadores de Letras e áreas afins. A revisão da literatura demonstrou que, nas últimas décadas, os estudos sobre zumbis, fantástico e novo gótico estão se consolidando como um campo fértil e em constante expansão, sobretudo a partir de intertextualidades que tensionam os limites entre tradição e cultura pop. É notório o interesse crescente por releituras de obras canônicas, particularmente no fenômeno das adaptações que utilizam recursos do remix ou do mashup, como ocorre no célebre caso de *Orgulho e Preconceito e Zumbis*. Evidentemente, esse movimento não se restringe à tradição anglófona, pois também se manifesta em experiências que revisitam, em chave paródica e fantástica, textos fundadores da literatura brasileira, como os de Machado de Assis. Nessas reconfigurações, diversos artigos investigam o mashup — entendido como uma exacerbação do remix, por privilegiar a metalinguagem e a fusão irreverente de registros, narrativas, mídias e matrizes culturais — argumentando que esse tipo de remediação funciona tanto como dispositivo estético quanto como comentário crítico sobre os processos de circulação e consumo da cultura literária, no passado e no presente.

Paralelamente, outros pesquisadores têm se dedicado ao estudo do deslocamento conceitual que amplia o escopo do fantástico, frequentemente articulando-o a categorias limítrofes como o realismo mágico, a ficção científica e o slipstream. Tomando por base os estudos que se encaixam nessa categoria, constatou-se que as interseções enriquecem as discussões sobre o estranho e o sobrenatural, assim como problematizam as fronteiras do próprio conceito de fantástico, que se delinea cada vez mais como espaço de transição, contaminação e ambiguidade estética.

Além disso, ao longo dessa revisão do estado da arte, foram encontrados vários estudos que avaliam a relevância dos zumbis na arte e na sociedade contemporâneas, defendendo que

essa criatura híbrida pode ser interpretada como poderosa metáfora para as angústias e tensões do novo milênio (*Superinteressante*). As análises convergem, em grande parte, para a leitura dos zumbis como emblemas das crises sociais, culturais, econômicas e subjetivas. Em decorrência disso, sua condição de corpo em decomposição — física, ética e simbólica — tem sido explorada como representação dos medos e das ameaças que se alinham ao colapso das estruturas comunitárias, à precarização da vida, ao esvaziamento das relações e à hiperindividualização promovida pela lógica neoliberal e pela cultura do consumo, algo que será explorado pelas teorias de Zygmunt Bauman, que focaliza o individualismo como consequência da globalização.

No campo das produções audiovisuais, a maior parte dos estudos acadêmicos concentra-se na série *The Walking Dead*, consolidada como objeto privilegiado na discussão sobre o zumbi midiático e suas implicações socioculturais. Em contraste, *Santa Clarita Diet* figura como coadjuvante nesse corpus crítico. Quando mencionada, a série de Victor Fresco aparece de modo periférico, quase sempre como contraponto ou anedota, nas análises centradas em produtos mais convencionais do gênero. Essa ausência, por si só, indica uma lacuna relevante, uma vez que a produção relativiza os códigos do fantástico e do terror por meio de uma abordagem cômica e irônica, ao mesmo tempo em que propõe uma releitura do imaginário zumbi sob a ótica das dinâmicas familiares, das relações afetivas e do individualismo.

Com base na revisão da literatura e nos apontamentos apresentados nesta introdução, percebem-se alguns diferenciais que caracterizam o estudo aqui proposto. O primeiro deles diz respeito à relação entre livro e série, privilegiando a variedade midiática que atualmente define as artes e a comunicação. Outro aspecto é a análise da série *Santa Clarita Diet*, que, neste trabalho, assume a função de texto principal, em razão de sua singularidade dentro do espectro das narrativas zumbis. Além disso, deve-se mencionar a investigação da paródia de Pedro Vieira sob outros prismas, que adensam e complementam sua classificação como mashup literário, sem se restringir ao

caráter estético. Nesta comparação entre o livro e a série, demonstra-se o alinhamento da remediação e da paródia com o terror e o novo gótico, valorizando os zumbis como personagens essenciais — tanto na atualização do fantástico quanto na representação do individualismo como determinante na sociedade contemporânea.

2. Brás Cubas Zumbi e a Forma Póstuma do Romance Machadoiano

O livro *Memórias Desmortas de Brás Cubas* (2010), de Pedro Vieira, revisita de forma irreverente e inventiva o clássico *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis, a partir dos procedimentos característicos da paródia, no melhor estilo mashup. Nessa comparação, pode-se definir o romance machadiano como a autobiografia de um homem que decide narrar sua vida após a morte, adotando um tom irônico e distanciado. Por meio desse subterfúgio, o narrador passa a revelar as contradições de uma sociedade marcada pelo privilégio, pela vaidade e pela hipocrisia. Mais de cem anos depois, Vieira reinventa o enredo e o narrador de Machado, inserindo Brás Cubas em um novo contexto. A partir desse deslocamento, o protagonista, cercado por personagens de diversas obras machadianas, revive e reinterpreta episódios de sua existência, ao mesmo tempo em que expõe com mordacidade as novas formas de alienação e desigualdade. Como se vê, há diferenças, mas também similaridades entre os dois livros. Esse equilíbrio é inerente a toda paródia, a fim de que o texto-base permaneça reconhecível. Dessa maneira, ao reconfigurar os intertextos e a linguagem, tão importantes no estilo machadiano, Vieira preserva outros aspectos de valor nas obras do autor, como, por exemplo, a ironia e o diálogo direto com o leitor.

Ao articular a matriz literária com referências provenientes do cinema, da música e do universo on-line, a obra não apenas reconfigura a obra realista, mas também a insere em uma dinâmica estética própria da cultura contemporânea. A presença do zumbi como protagonista, por exemplo, sinaliza diretamente essa relação intermediária, já que esse monstro é uma

construção do imaginário cinematográfico, especialmente dos filmes de terror e de apocalipse que dominaram a cultura pop desde a segunda metade do século XX. Das lendas e de outras narrativas de tradição oral, os zumbis foram representados antes pelo cinema e só recentemente migraram para o ambiente literário. Sendo assim, é salutar que Pedro Vieira represente o zumbi em sua narrativa, mas sem deixar de render homenagens a filmes protagonizados por esse mesmo tipo de criatura, como *Resident Evil* e *Eu Sou a Lenda*.

Além do zumbi, diversos elementos narrativos derivados do cinema e da lógica do entretenimento digital — como trilhas sonoras, games e músicas — atravessam o livro, evidenciando seu caráter híbrido. É precisamente essa confluência entre alta cultura (representada pela tradição literária machadiana) e cultura de massa, aliada ao uso de recursos de colagem, recontextualização e (re)montagem, que caracteriza *Memórias Desmortas de Brás Cubas* como um exemplo de mashup literário. Nesse modelo, o cruzamento de linguagens, mídias e personagens, muitas vezes destituídos de suas origens hierárquicas, transforma a obra em um território caótico e múltiplo, no qual o clássico e o contemporâneo remodelam-se mutuamente.

Sem dúvida, quando se trata de um mashup, essa dupla interferência acentua-se. No entanto, a troca e a reciprocidade são inerentes ao processo de remediação: “Cada ato de mediação depende de outros atos de mediação. As mídias estão continuamente comentando, reproduzindo e substituindo umas às outras [...]” (Bolter e Grusin 55).[1] Além disso, em outra categoria, os autores discutem as propriedades da “Remediação como reforma”, cujo propósito é “remodelar ou reabilitar outras mídias” (Bolter e Grusin 55, grifo no original).[2] Isso significa que em toda remediação, em maior ou menor grau, as alterações respondem a uma necessidade natural de atualização. Mesmo quando a mídia se mantém, a estética reconfigura-se — devido às idiosincrasias do autor/adaptador e do período literário ao qual ele está inserido, e aos aspectos distintivos do novo contexto histórico e social, que, por sua vez, determinam outro tipo de repertório. Dessa forma, alteram-se o enredo, os temas, a linguagem e até mesmo

os elementos paratextuais, com o intuito de rerepresentar o texto adaptado ao novo público.

or essas razões, no livro de Pedro Vieira, o fantástico foi drasticamente ampliado pela escolha de um protagonista zumbi. Para constatar o impacto dessa mudança, vale lembrar que, nas primeiras *Memórias*, o defunto autor instaura o fantástico por meio de um estranhamento paulatino, manifestado, principalmente, nestes três momentos: no título; no instante em que o personagem-autor dedica a obra ao “verme que primeiro roeu as frias carnes” de seu cadáver (Machado de Assis 5); e quando o protagonista inicia a história pelo fim. Nesse sentido, percebem-se algumas especificidades, como a utilização do contexto real como moldura e o fato de o estranhamento constituir uma ruptura, propiciando o distanciamento momentâneo da realidade, para que a sociedade possa ser criticada, ainda que em um plano alegórico.

Aliando essa crítica à condição de Brás, que escreve suas *Memórias* depois da morte, Vieira transforma o personagem machadiano em zumbi, em uma clara referência ao texto-fonte, de modo a sugerir uma espécie de continuidade: “Sei que todos vocês se perguntavam [...]: ‘Ele morreu, mas o que aconteceu depois?’ [...] Algo aconteceu depois, ou não teria escrito minhas primeiras *Memórias póstumas*” (Vieira). No século XIX, Brás está morto, mas decide escrever para se livrar do tédio e, desde o início, informa os leitores sobre sua condição: “[...] evito contar o processo extraordinário que empreguei na composição destas *Memórias*, trabalhadas cá no outro mundo” (Machado de Assis 17); “não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço” (Machado de Assis 15). O personagem, que assume as funções de protagonista, narrador e autor, fala do além-túmulo e esse dado vai se adensando, página após página, logo no início do romance, estabelecendo o fantástico, ao mesmo tempo em que a obra se define como clara provocação ao *status quo* e ao modelo Romântico, que vigorava na literatura, até então.

É preciso ressaltar, no entanto, que Machado de Assis foi dono de uma obra bastante vasta e suas produções transitaram por períodos

literários distintos, tendo abrangido tanto o Romantismo quanto o Realismo. Aliás, vale enfatizar que, embora o narrador de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* seja um defunto, a obra pode ser considerada realista, já que o artifício da narração *post mortem* não objetiva meramente evocar o sobrenatural, mas permitir um olhar distanciado e impiedoso a respeito da sociedade. Livre das ilusões e convenções da vida, Brás torna-se capaz de expor, com crueza e ironia, as hipocrisias das instituições, das relações humanas e dos valores burgueses. Com isso, Machado contraria frontalmente os ideais do Romantismo — como a exaltação do herói, do amor idealizado ou da moral elevada — e constrói uma crítica sofisticada, que revela os mecanismos de poder e vaidade sob uma aparente normalidade social, alinhando-se ao projeto central do Realismo, cuja intenção era justamente romper com as ilusões românticas e representar o mundo com mais lucidez e complexidade. Além disso, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, assim como ocorre com qualquer livro, foi posteriormente classificado pela historiografia literária, que reconheceu o romance não apenas como realista, mas lhe conferiu o título de precursor do Realismo no Brasil.

Nesse contexto, o fato de Brás Cubas ser um defunto autor representa uma das maiores inovações narrativas da literatura brasileira, em 1881, desafiando os modelos tradicionais. Ao adotar essa perspectiva, Machado de Assis rompe com a linearidade temporal e com as expectativas de verossimilhança, além de introduzir, de forma pioneira, elementos do fantástico, ao instaurar uma voz que emana de um lugar impossível: o mundo após a morte. Esse recurso narrativo tensiona o estabelecimento das fronteiras, permitindo que o insólito passe a ser utilizado como uma estratégia crítica e reflexiva ainda mais potente, já que se alia ao sarcasmo machadiano.

No cenário da literatura brasileira, essa escolha inaugura uma modernidade que dialoga tanto com o absurdo da existência quanto com os limites da própria linguagem, abrindo caminho para um tipo de arte que questiona, ironiza e subverte os padrões. Em decorrência disso, dentro do gênero fantástico, o defunto

autor ocupa um lugar singular, pois materializa a suspensão das leis naturais — uma consciência que persiste após a morte —, criando um espaço onde o impossível se torna fundamento para a (re)construção de sentidos.

Contribuindo com as características analisadas até aqui, o uso constante que o defunto autor faz da metalinguagem reitera o caráter subversivo do romance machadiano. Ao comentar o próprio ato de narrar, Brás questiona os limites da escrita, dialoga diretamente com o leitor e anula as ilusões da narrativa Romântica. Portanto, esse artifício reforça a presença do fantástico na obra, contrariando a ideia de que a metalinguagem é mero ornamento estilístico. Em vez disso, ela se torna outro instrumento de ironia, trazendo para a discussão os limites da memória, da representação e da própria condição humana. Ao assumir o fracasso, a incompletude e até a “inutilidade” de sua narrativa, o defunto autor frustra as expectativas do leitor, ao mesmo tempo em que o convida a experimentar novas possibilidades para o romance na literatura daquele século.

Mantendo a metalinguagem, o personagem de Vieira refere-se às suas *Memórias* como “mal traçadas linhas de um morto-vivo” (Vieira 20) e também inicia a história pelo fim, ao revelar que voltou à vida, quando tentaram roubar o emplasto, que tinha sido enterrado com ele:

Prudêncio voltou sorrateiramente ao cemitério, munido de pá e picareta, com um objetivo claro: profanar o meu túmulo e roubar o meu cadáver.

[...]

Ah! Qual foi a surpresa dele quando abriu o caixão e eu saltei [...] e devorei seu cérebro até que a última gota de massa cinzenta respingasse em minha bem aparada barba. Admito: foi um momento de confusão. Por motivos óbvios eu nunca havia assistido a *A Madrugada dos Mortos* [...] Não tinha ideia do que havia me tornado. (Vieira 17)

A transição de defunto a zumbi é marcada pelos adjetivos *póstumas* e *desmortas*, nos títulos das duas obras. Além disso, para obedecer às características do fantástico e à natureza

monstruosa do protagonista, a história de Vieira traz o subtítulo *O Clássico Machadiano Agora com Zumbis, Caos e Carnificina!* Tanto na obra clássica quanto na contemporânea, o morto e o morto-vivo introduzem o estranhamento que caracteriza o fantástico e esse artifício garante distanciamento e isenção aos protagonistas, elevando o teor de criticidade em relação a si mesmos e ao mundo à sua volta. No “Prólogo da Terceira Edição”, Machado de Assis afirma: “Não digo mais para não entrar na crítica de um defunto, que se pintou a si mesmo e a outros, conforme lhe pareceu melhor e mais certo”. Outro aspecto fundamental é a presença da morte na vida, de modo a estabelecer uma dualidade em que Brás, como defunto ou como zumbi, representa a inserção do desconhecido no cotidiano.

Dessa forma, ao começarem pela morte, os dois enredos rompem com os padrões de normalidade, sugerindo um mundo e uma estética diferentes. Esse recurso concretiza o princípio de que o espetáculo “é essencial à narração fantástica” (Calvino 12). Além disso, ambas as histórias iniciam-se com o sobrenatural (defunto autor e zumbi), diluindo as fronteiras entre razão/desrazão, ou “entre sanidade e loucura” (Carneiro 10).

Entretanto, essa polaridade prevalece apenas no início de qualquer narrativa fantástica. Todorov refere-se a esse momento como “a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (Todorov 16). Posteriormente, à medida que a história avança, personagens e leitores acostumam-se às estranhezas, dando espaço ao “inverossímil sem interrupção, sem questionamento” (Rodrigues 12). Nesse instante, o maravilhoso substitui o fantástico, porque o estranho torna-se algo convencional.

Quanto à função do zumbi na literatura de Vieira e na sociedade contemporânea, pode-se afirmar que esse tipo de criatura instaura o estranhamento, em estreita relação com o efeito causado pelo contexto pós-morte e pela personagem machadiana (um morto escrevendo suas memórias, no fim do século XIX). Outro detalhe é que o mito zumbi também ilustra a teoria de Humanitas, criada por Machado e

reconfigurada por Vieira. No clássico realista, Humanitas ironicamente nomeia uma doutrina formulada por Quincas Borba, outro personagem de Machado de Assis, para fazer valer o argumento de que os indivíduos existem apenas para a preservação do todo — mesmo que isso implique o padecimento e até mesmo a morte de alguns. Essa visão paródica do darwinismo social reflete a descrença machadiana nos ideais humanistas e dialoga com o projeto do Realismo, ao expor, de forma crítica e desiludida, os instintos de dominação e egoísmo que regem as relações sociais, desmontando os valores edificantes promovidos pelo Romantismo.

Essa concepção, que Machado lança no livro *Quincas Borba* e depois reutiliza em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, é utilizada por Pedro Vieira, que a reinterpreta à luz das dinâmicas contemporâneas, revelando novas formas de violência, exclusão e disputa na sociedade do século XXI:

A nossa condição de mortos-vivos [...] deixava Humanitas fluir livremente, é grandioso ver Humanitas atuando de maneira tão natural. [...] somos os avatares de Humanitas na Terra. (Vieira 50)

Trazendo a teoria de Quincas Borba para o século XXI, Vieira escolhe um zumbi para tratar da disputa pela sobrevivência e isso se alinha aos pressupostos de Bauman, para quem a globalização “parece ter mais sucesso em aumentar o vigor da inimizade e da luta intercomunal do que em promover a coexistência pacífica das comunidades” (Bauman pág. 219). Em outras palavras, o zumbi simboliza o embate entre semelhantes, justamente por carregar traços de humanidade (ainda que distorcidos e grotescos). Assim, “um impulso violento está sempre em ebulição sob a calma superfície da cooperação pacífica e amigável; esse impulso precisa ser canalizado para fora dos limites da comunidade, onde a violência é proibida. [...] caso contrário, desmascararia o blefe da unidade comunal” (Bauman pág. 221). No entanto, o que torna essa figura ainda mais inquietante é que ela não representa um outro claramente definido e distante. Antes de tudo, o zumbi é um reflexo disforme da própria condição humana.

Dessa forma, rompe-se a fronteira que separa o indivíduo do coletivo, revelando a precariedade das identidades e da coesão social.

Paradoxalmente, a individualidade representada pelos zumbis não se configura na afirmação de sujeitos autônomos, mas na fragmentação do humano como ser integrado. Ao esvaziar qualquer traço de subjetividade, desejo ou historicidade, esse tipo de criatura desnuda o que há de mais elementar na condição humana: a existência biológica destituída de sentido simbólico. Esse esvaziamento, por sua vez, implode a lógica da consciência de classe: não há mais sujeitos; há apenas corpos em movimento. A partir dessa perspectiva, é possível articular uma leitura à luz da teoria machadiana de Humanitas. Para o escritor realista, trata-se de um princípio que iguala todos os homens, nivelando-os em sua mesquinhez, suas virtudes e contradições.

Portanto, no mito zumbi, esse conceito se radicaliza e a consequência é a anulação das distinções, hierarquias sociais e diferenças morais. Consequentemente, o conflito agora se dá entre indivíduos semelhantes, destituídos de qualquer transcendência ou projeto coletivo. Isso corrobora a ideia de que o zumbi, na obra de Pedro Vieira, caracteriza-se como uma alegoria extrema da Humanitas, em que a igualdade não surge como valor ético, mas como tragédia ontológica: todos são igualmente corpos descartáveis, consumíveis e substituíveis.

Em *Memórias Desmortas de Brás Cubas*, a primeira disputa ocorre quando Prudêncio volta ao cemitério para roubar o emplasto. Ressurgindo como zumbi, para evitar que seu bem mais valioso seja roubado, Brás exemplifica o draugr, que os vikings definiam como egoísta e vingativo, “extremamente ciumento em relação a seus tesouros (no caso, os objetos preciosos depositados em suas tumbas durante o enterro)” (*Superinteressante*). Dessa forma, Brás cruza novamente a fronteira que separa os vivos dos mortos, consolidando o fantástico. No entanto, ele se torna uma ameaça para os humanos. Capazes de criar um exército, ao transformarem pessoas em criaturas como eles, os zumbis são sedentos por cérebro e protagonizam embates sangrentos. Considerando esse contexto, o fantástico alia-se ao terror e ao horror.

As narrativas de terror investem no suspense,

gerando medo e desencadeando uma tensão psicológica compartilhada por personagens e leitores. De modo distinto, o horror depende do terror e, quando utilizado, “constitui-se [...] em um ato de violência física e/ou emocional” (Rossi 55). Na obra de Vieira, o horror surge como clara provocação ao leitor, em trechos descritivos que desencadeiam alto teor de agressividade:

Deus, que estrago eu havia feito naquele crânio. Era um buraco enorme, com massa cinzenta morta ainda escorrendo. (Vieira 31)

O sangue espirrou em esguichos doentios, como em um desses filmes americanos com serial-killers e adolescentes seminuas. (Vieira 49)

Minha carne putrefata em decomposição e as camadas sobrepostas de vísceras e sangue coagulado em meu rosto e no meu terno de defunto compunham um semblante [...] admirável. (Vieira 66)

Percebe-se que o horror vincula-se ao excesso e ao trash, associação que será realçada na segunda parte deste artigo, pois a visualidade da série destaca atributos que, no livro, são apenas sugeridos, por meio de descrições detalhadas. Entretanto, no que diz respeito ao aspecto narrativo, sem levar em conta a natureza audiovisual da série, as duas produções convergem em vários pontos. Além do exagero, é importante ressaltar o caráter dual do horror, que dialoga com o jogo instaurado pelo fantástico e pelo terror: realidade ou fenômeno sobrenatural? É justamente essa dúvida que prende a atenção do público, já que as “obras de horror não podem ser interpretadas como completamente repulsivas ou completamente atrativas” (Carroll 161).[3] Isso significa que o horror deve surgir em momentos estratégicos da história, para equilibrar a atmosfera de sobressalto e apreensão, própria do terror, com ações de aspecto mais trágico e violento. Por esse motivo, e também para respeitar o estilo machadiano, a obra de Pedro Vieira utiliza humor e sarcasmo como recursos recorrentes e que se alternam com os episódios de horror:

Eu não pedi extrema unção. Foi coisa da

Sabina, evidente. Ocorreu-me, então, ir até a paróquia [...] e exigir isso de que tanto se fala hoje em dia, os tais direitos do consumidor. Quero o meu dinheiro de volta. Cadê a passagem serena e tranquila da minha alma para a vida eterna?

[...]

Por outro lado, [...] se eu não for o resultado de um sacramento malfeito, eu posso ter sido a única extrema unção que deu certo da história. Não é?

A Bíblia não fala nada sobre devorar cérebros, mas, vocês sabem, tecnicamente Jesus também era um zumbi. (Vieira, grifo no original)

Nesse fragmento, percebe-se um aspecto altamente contestador, o qual permite a associação do fantástico, do terror e do horror com o novo gótico, já que a sociedade atual está protagonizando apenas uma das muitas retomadas desse estilo secular. Isso ocorre porque, conforme estudiosos da área: “O gótico sempre foi um barômetro das ansiedades que se manifestam em certa cultura, em um momento particular da história” (Bruhm 260).[4] Refletindo sobre as causas que o fizeram se transformar em zumbi, o protagonista recriado por Pedro Vieira questiona a religião e o senso comum. Essa especificidade corresponde às atribuições do gótico, que “surge para perturbar a superfície calma do realismo e encenar os medos e temores que rondavam a nascente sociedade burguesa” (Vasconcelos 122).

Em consonância com essa qualidade insurgente, e com o caráter duplo e subversivo, o zumbi de Vieira também concretiza os atributos da paródia e da ironia. Embora atualize o romance machadiano, as alterações feitas pelo autor de *Memórias Desmortas de Brás Cubas* respondem principalmente à necessidade imposta pelo novo contexto histórico. A história é trazida do século XIX para o século XXI. Em decorrência disso, as referências que Machado de Assis costumava fazer às literaturas de Sêneca, Racine e Shakespeare, por exemplo, dão lugar a sucessos da música brasileira e do cinema hollywoodiano. Do mesmo modo, a linguagem formal é substituída por uma variante mais simples, que utiliza termos dialetais, gírias

e expressões associadas ao internetês e à tecnologia digital como um todo:

Quando me sentei a compilar estas *Memórias*, vi o quanto deveria me atualizar em termos de linguagem. Mesóclises, minhas queridas, dei-lhes adeus. [...] Decidi atualizar minha linguagem a partir de um *chat room* na internet. Foi quando, subitamente, percebi que havia me tornado um analfabeto. (Vieira 73)

Perguntei [...] se ela gostava de literatura. Ela respondeu “mto loko, lek” e perguntou se eu tinha *cam*. Diabos, como eu ia entender aquilo? (Vieira 75)

Da mesma forma que se alteram parâmetros culturais e registros de linguagem, também se preservam — com novas inflexões — procedimentos estilísticos que já eram marcantes na escrita machadiana. Nesse âmbito, conforme já mencionado, a ironia permanece como elemento estruturante, tanto no funcionamento da paródia quanto na tessitura do discurso. Afinal, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* inseria-se nessa vertente, pelo fato de romper com os princípios do Romantismo. Aliás, a ironia resume a trajetória do protagonista e, na nova versão do clássico machadiano, não poderia ser diferente. No desfecho de *Memórias Desmortas de Brás Cubas*, a paródia proposta por Pedro Vieira ecoa de forma contundente o espírito do romance machadiano. Ao fazer com que Brás, em um gesto tardio de heroísmo, elimine todos os zumbis para salvar Virgília — apenas para vê-la morrer, logo em seguida —, Vieira subverte tanto a lógica do sacrifício quanto a ideia de redenção, reafirmando a inutilidade dos grandes gestos em um mundo em ruínas. Essa frustração final ressoa a melancolia do original e se consolida na própria voz do narrador, que declara: “[...] a partir de então, a minha pós-morte se tornou algo como fora minha vida — esperei o tempo passar e as coisas ruírem à minha volta” (Vieira). O tom desencantado, a ironia resignada e o esvaziamento das expectativas constituem, assim, uma atualização do olhar machadiano, reafirmando o nihilismo lúcido que atravessa tanto a obra do século XIX quanto

sua versão contemporânea. Por essas razões, a paródia não descaracteriza o texto-base. Pelo contrário: ela dinamiza o clássico machadiano, adaptando-o ao mundo contemporâneo e globalizado. Na obra de Pedro Vieira, *Brás Cubas* ainda “vive” e essa continuidade tira proveito da distância temporal entre as obras. Enquanto o personagem de Machado narra sua vida antes da morte, o protagonista de Vieira conta sobre sua segunda vida, na condição de zumbi, ou seja, depois de ter voltado do mundo dos mortos.

Diante disso, considerando os dois livros e seus respectivos contextos, a paródia consolida-se como estratégia central e isso ocorre por dois motivos: pelo fato de ser afeita à criticidade e ao antagonismo; e porque constitui um “gênero sofisticado”, no qual “o codificador e, depois, o decodificador, têm de efetuar uma sobreposição estrutural de textos que incorpore o antigo no novo” (Hutcheon 50). Com base nessa premissa, é possível associar a paródia de Vieira às contradições que predominam nas “conotações ideológicas” do gótico (Cavallaro 8).[5] Subvertendo a normalidade, esse estilo propõe uma representação além do real, para que o distanciamento possibilite a crítica. De forma similar, na paródia, “os elementos são ‘refuncionalizados’ [...] Uma nova forma desenvolve-se a partir da antiga, sem na realidade a destruir” (Hutcheon 52).

No mashup literário, personagens, linguagem, alusões e citações são completamente alterados, realçando o afastamento em relação ao texto machadiano. No entanto, a ironia, a provocação ao leitor, a crítica social e o fantástico são mantidos e passam por uma espécie de recontextualização, porque sofrem a influência de características da sociedade contemporânea. Nesse processo, as mídias atuais “não só prestam homenagem às mídias anteriores, mas também se rivalizam com elas, ‘apropriando e remodelando as práticas representacionais dessas formas antigas’” (Rajewsky 58). Para os teóricos que introduziram o conceito de remediação na área da Intermidialidade, os quais servem de base para as reflexões de Rajewsky, tais empréstimos e alterações frequentes demonstram que: “As mídias precisam umas das outras para funcionar como

mídia” (Bolter e Grusin 15).[6] Nesse contexto, a remediação pode ser entendida como “mediação da mediação” (Bolter e Grusin 56).[7]

Porém, é fundamental ressaltar que a remediação feita por Pedro Vieira não se limita à literatura brasileira clássica. De forma peculiar, em um processo que às vezes passa despercebido, o autor também reconfigura o zumbi, quando decide usá-lo como protagonista de um romance. É preciso lembrar que esse tipo de monstro é oriundo do cinema. Sendo assim, ao trazê-lo para a literatura, o escritor eleva a remediação a outro nível, já que não apenas a criatura é reimaginada, com base no perfil do sujeito contemporâneo, mas também a mídia é alterada, fazendo com que a natureza verbal do livro seja desafiada a utilizar seu próprio código e suas próprias ferramentas para ressignificar um personagem icônico dos filmes de terror.

Essa movimentação de Pedro Vieira, ao inserir um zumbi como narrador literário, não apenas amplia as possibilidades expressivas da ficção brasileira contemporânea, como também reposiciona a criatura dentro de um novo horizonte narrativo e simbólico. Ao transitar do cinema para a literatura, o morto-vivo ganha outras camadas de significado, conectando-se a dilemas existenciais, sociais e culturais próprios da narrativa escrita. Nesse sentido, torna-se pertinente observar de que forma outras mídias, a exemplo da televisão, têm contribuído para essa reinvenção. Afinal, os mortos-vivos são facilmente adaptáveis — a diferentes gêneros, tons e contextos culturais. Nesse contexto, a análise da série *Santa Clarita Diet*, apresentada na próxima seção, vai contribuir para a consolidação do zumbi como símbolo das inquietações contemporâneas. Alteram-se as mídias, alteram-se as perspectivas culturais, mas a metáfora persiste.

3. *Santa Clarita Diet*: a Morte Mora ao Lado

Dando continuidade ao percurso iniciado na seção anterior, dedicada ao romance *Memórias Desmortas de Brás Cubas*, de Pedro Vieira, esta nova etapa do artigo analisa a série norte-americana *Santa Clarita Diet*, de Victor Fresco. O diálogo dessa obra televisiva com o texto literário justifica-se pela temática comum — a

reconfiguração do morto-vivo no imaginário contemporâneo —, e também pela recorrência da figura do zumbi como metáfora dominante nos produtos culturais do século XXI. Embora oriundas de contextos culturais distintos e veiculadas por mídias diferentes, o livro brasileiro e a série estadunidense convergem na exploração cômico-crítica da vida após a morte, o que permite pensar o fenômeno sob dois aspectos: intermidiático e intercultural. Assim, a aproximação entre as duas obras sustenta o argumento de que o zumbi, em sua versão atualizada, transcende fronteiras nacionais e formatos narrativos, tornando-se uma figura-chave para refletir sobre crises de identidade, colapso de valores e mutações da condição humana na sociedade contemporânea.

A série americana *Santa Clarita Diet*, produzida pela Netflix e dirigida por Victor Fresco, foi lançada em 2017. O nome é uma alusão à cidade de Santa Clarita, na Califórnia, e esse detalhe é responsável por um importante diferencial, já que, na história, Sheila (Drew Barrymore) é uma zumbi, moradora do subúrbio, casada e mãe. À primeira vista, a personagem leva uma vida normal e o cenário citadino ajuda a disfarçar o fato de Sheila ter se tornado uma morta-viva. Aliado a isso, ela ainda é humana na aparência, anda e fala com destreza e consegue refrear seus instintos, agindo às escondidas e mantendo um estoque de sangue, vísceras e carne humana no porão de casa.

Todos esses eufemismos em relação ao zumbi clássico justificam o uso do adjetivo *diet* no título, consolidando a remediação. Nesse sentido, a humanidade de Sheila possibilita intensa mudança, para suavizar a monstruosidade da protagonista, em vez de potencializá-la. Trata-se de uma espécie de paródia às avessas, que tem o propósito de explorar com mais profundidade a insegurança que paira sobre Santa Clarita. Seguindo a ideia do disfarce, os cartazes de divulgação da série investiram na duplicidade, apresentando partes do corpo humano como iguarias gastronômicas. O prato conhecido como *noodle soup*, da culinária chinesa, é feito de glóbulos oculares. A tradicional *fast food* também não fica de fora: as batatas fritas são dedos e o sanduíche substitui o famoso hambúrguer por um coração humano

ainda sangrando.

Esse jogo de sobreposições caracteriza o *mashup*, lembrando que essa estratégia estética valoriza a cultura de massa contemporânea, promovendo a fusão de códigos, gêneros e referências. *Santa Clarita Diet* é uma imensa colagem, que revisita e reordena as principais produções que, ao longo de décadas, representaram os zumbis e o apocalipse sob perspectivas distintas. Sendo assim, ao combinar elementos do terror — representados pelo canibalismo zumbi — com a leveza cômica de uma *sitcom*, a série consolida o híbrido em mais uma instância, por meio de uma ação simultânea, já que dialoga com os clichês do horror, subvertendo-os, a fim de se adaptar às demandas do público, afeito ao consumo e à fragmentação narrativa.

Outro fator que faz com que o *mashup* seja ainda mais realçado pelo uso de pratos da gastronomia mundial, nos cartazes de divulgação da série, é o enorme sucesso dos programas culinários na atualidade. Esse tipo de atração, em evidência na TV aberta, na TV a cabo e no streaming, transforma o ato de cozinhar em espetáculo midiático. Dessa maneira, ao representar partes do corpo humano como iguarias apreciadas pelos zumbis, a campanha publicitária ganha em ironia e criticidade. Em outras palavras, adotando a lógica da cultura midiática, é como se qualquer conteúdo — inclusive o monstruoso — pudesse ser transformado em mercadoria simbólica, servida ao espectador na embalagem sedutora de um entretenimento *gourmet*.

Mais um ponto fundamental é o diálogo entre o material publicitário e os episódios da série. Ambos investem na estratégia visual de transformar algo grotesco em comidas de consumo diário, obedecendo àquele equilíbrio que Noel Carroll considera necessário às narrativas de terror e horror (Carroll 12). Por um lado, Sheila é normal na aparência, o que potencializa o terror, já que há mais chances de ela se aproximar de suas vítimas, sem ser notada. Entretanto, essa atmosfera é atenuada pelas situações engraçadas, como, por exemplo, o fato de Sheila levar dedos humanos em um saquinho, caso sinta fome, durante o trabalho. Devido a esse cruzamento, *Santa Clarita Diet* pode ser classificada como uma “‘zombédia’ (a

comédia zumbi)” (*Superinteressante*).

Tanto a aparência de Sheila quanto o lado humorístico da série remidiam os filmes de terror com protagonistas zumbis, gênero do qual George Romero é o maior representante. Embora, quase sempre, o texto literário seja anterior ao fílmico, no caso dos zumbis essa ordem foi invertida: “[...] os zumbis passaram de modo quase direto do folclore para as telas do cinema, sem antes terem vivenciado [...] uma fase literária” (*Superinteressante*). Dessa forma, nos clássicos de Romero, os zumbis são putrefatos, têm a pele carcomida e esverdeada, são catatônicos, agem por instinto e se comunicam por grunhidos. No entanto, Sheila é uma zumbi loira, de aparência sadia e desenvolta em todos os sentidos. Ela diz ao marido que, em sua nova vida, não lhe falta energia e duas horas de sono por dia já são suficientes. Isso lhe dá mais tempo para seus afazeres (*Santa Clarita Diet*, 2017).

Esse contraste evidencia uma clara mudança estética, além de realçar a ressignificação simbólica da própria figura do zumbi na cultura contemporânea. Enquanto, nas produções de Romero, o monstro funciona como metáfora para o colapso social e a desumanização coletiva, em *Santa Clarita Diet* o personagem apresenta mais semelhança com os humanos do que com os mortos-vivos. Por isso, na série dirigida por Victor Fresco, o zumbi é realocado no contexto da vida suburbana, assumindo traços de normalidade e até de empatia. A monstruosidade cede espaço para a comicidade, e o terror dá lugar à sátira social, em que o ato de devorar corpos revela-se como uma extensão das ansiedades do cotidiano, dos dilemas familiares e das pressões por aparência e desempenho perfeitos. Diante disso, a série remidia o zumbi clássico, para atualizar seus significados, adaptando-o às dinâmicas da cultura de massa, onde até o horror precisa ser palatável, esteticamente agradável e, sobretudo, comercializável.

Dando continuidade à análise dos materiais promocionais de *Santa Clarita Diet*, no trailer oficial da série a música utilizada é a versão que a banda Cake fez para o clássico *I Will Survive*. A trilha funciona como um dispositivo semiótico central na construção do tom e da proposta

estética da história. Ao resgatar uma letra que enaltece a superação e a autossuficiência, a produção da Netflix estabelece um jogo irônico com a condição de Sheila, que continua vivendo, mesmo após a morte. Dessa forma, a música que embala o trailer constitui um elemento de base para o mashup cultural, contribuindo para o cruzamento entre pop, humor e horror, de modo a confrontar, mais uma vez, os códigos tradicionais da representação zumbi. Como resultado, a série reconfigura os mortos-vivos. Se, antes, eles costumavam ser associados à decadência, à inaptidão e à inércia, agora eles são perfeitamente adaptáveis, reinventando-se a ponto de demonstrar expertise e vitalidade. Some-se a isso o fato de que *I Will Survive*, nessa nova versão, carrega um tom irônico, minimalista e distanciado, acentuando a estética da reinterpretação e do deslocamento, a exemplo dos cartazes de divulgação e da proposta da série. Afinal, no mundo contemporâneo, em que os territórios são compartilhados, a remediação conduzida por Victor Fresco celebra a lógica da hibridização, na qual as fronteiras entre vida e morte, normalidade e anomalia, colapso e reinvenção são sistematicamente borradas.

Já há algum tempo consolidada, a remediação que neutraliza os traços de monstruosidade firmou-se como uma tendência nas últimas décadas. No caso dos vampiros, esse processo de humanização pode ser exemplificado, de forma resumida, por três marcos representativos: Conde Orlok, em *Nosferatu*; Lestat de Lioncourt, no longa *Entrevista com o Vampiro*; e Edward Cullen, na saga *Crepúsculo*. Da mesma forma, no universo dos zumbis, é possível tentar ilustrar essa trajetória — também sem qualquer pretensão de esgotá-la — a partir das criaturas de *A Noite dos Mortos-Vivos*, passando pelo protagonista R., de *Meu Namorado é um Zumbi*, até chegar a Sheila, de *Santa Clarita Diet*.

Esse breve percurso na cultura audiovisual reflete um movimento contínuo de transformação em que essas criaturas deixam de ser uma ameaça externa para se tornarem agentes integrados e até protagonistas dentro do tecido social. Em *Santa Clarita Diet*, essa evolução se manifesta por meio do enredo, que adota a ótica dos zumbis, conferindo-lhes protagonismo e uma inserção funcional na sociedade contemporânea.

Sheila, que trabalha como corretora de imóveis, exemplifica essa incorporação na qual o monstruoso e o cotidiano coexistem sem antagonismo aparente, revelando como a mídia contemporânea reformula as anteriores ao entrelaçar suas representações com os contextos sociais atuais. No que diz respeito a esse tema, “todas as mídias remediaram o real”, resultando no fato de que toda remediação “também pode ser entendida como um processo de reforma da realidade” (Bolter e Grusin 56).[8]

Na série, Sheila torna-se zumbi após consumir frutos do mar contaminados. Nesse momento, o fantástico é introduzido na obra, por meio dos sintomas que a personagem apresenta, até descobrir sua nova condição. Ela se sente estranha e diz que não está mais ouvindo seu coração bater (*Santa Clarita Diet*). Posteriormente, os estranhamentos atingem uma segunda fase, na qual Sheila tenta esconder seu estado do marido Joel (Timothy Olyphant) e da filha Abby (Liv Hewson). Finalmente, em uma terceira etapa, as estranhezas restringem-se aos momentos em que a protagonista (com ajuda e conhecimento da família) precisa matar seus desafetos para sobreviver. Aliás, nesse momento, ocorre mais uma descaracterização do zumbi tradicional, porque Sheila não age por instinto. Ela escolhe suas vítimas, tentando amenizar seus crimes, tentando justificá-los: ela precisa sobreviver e existem pessoas que lhe causam problemas. Evidentemente, na realidade essa lógica não se sustenta, mas, na série, ela revela o desprezo da personagem pela vida humana, principal marca do individualismo, ao mesmo tempo que constitui uma tentativa de eufemismo no modo de representar o zumbi.

Dessa forma, na série, o fantástico sofre um atenuamento, quando comparado ao livro de Vieira, e equivale ao “tempo de uma vacilação: vacilação comum ao leitor e ao personagem, que devem decidir se o que percebem provém ou não da ‘realidade’, tal como existe para a opinião corrente” (Tzvetan Todorov 24, grifo no original). Em *Santa Clarita Diet*, as dúvidas são sucessivas: como a própria protagonista vai lidar com o fato de ser uma zumbi; de que forma a família vai responder à novidade; e qual será a reação da vizinhança quanto às mudanças de comportamento de Sheila.

Essa diluição do fantástico é favorecida pela estrutura sequenciada e substitui o clímax pela “noção de episódios semiautônomos” (Melo 32). Trata-se do formato “teleológico” (Machado 84) e isso facilita também a transição do fantástico para o maravilhoso, já que os estranhamentos vão sendo aceitos, aos poucos, pelos personagens. Isso abrevia a surpresa e o questionamento, resultando “num universo de ficção total onde o verossímil se assimila ao inverossímil numa completa coerência narrativa, criando o que se poderia chamar de uma verossimilhança interna” (Rodrigues 12-13, grifo no original). Corroborando essa afirmação, Jacques Aumont aponta três categorias de verossimilhança: “O verossímil diz respeito, simultaneamente, à relação de um texto com a opinião comum, à sua relação com outros textos, mas também ao funcionamento interno da história que ele conta” (Aumont 141).

Até mesmo o público reconhece essa coerência interna, compartilhando, a cada episódio, do dilema que envolve Sheila e Joel: ela deve transformá-lo em zumbi, tornando-o imortal? Esse tipo de dúvida é mais comum nos filmes de vampiro. No entanto, a série utiliza o recurso para consolidar o fato de que Sheila não representa uma ameaça a seus amigos e familiares. Consequentemente, eles não terão que matá-la. O marido e a filha são seus aliados, o que reconfigura por completo as narrativas clássicas de zumbis. Recusando-se a ser dominada pelo instinto, Sheila pensa em usar sua condição não para tirar a vida do marido, mas talvez para presenteá-lo com a eternidade.

Desse modo, nas cenas de violência, a família é sempre cúmplice — antes, durante ou após o fato. Isso revela uma faceta significativa da sociedade contemporânea: a naturalização do insólito e a flexibilização dos limites morais dentro dos núcleos familiares. Embora, no início, Joel e Abby resistam, ambos acabam se acostumando com os respingos de sangue e os pedaços de corpos pela casa. A filha e o marido decidem priorizar a discrição e, acima de tudo, a sobrevivência de Sheila e deles mesmos. Essa adaptação reflete, por analogia, a tolerância social a situações antes consideradas inaceitáveis, evidenciando a falta de sensibilidade crescente que integra a

reconfiguração dos valores familiares em sua totalidade. Além disso, a adesão silenciosa da família frente à violência traz à tona a complexa negociação entre o desejo de preservação dos laços afetivos e a confrontação com a alteridade radical, um espelho das tensões contemporâneas entre individualismo e solidariedade. Assim, a série funciona como um comentário irônico sobre a capacidade de as famílias se ajustarem a realidades disruptivas, redefinindo a convivência cotidiana em todas as esferas.

Nesse contexto, conforme já mencionado, a estética trash instaura o horror de forma exemplar, na série, pois os recursos audiovisuais intensificam o efeito que as palavras podem apenas sugerir. Portanto, nessa produção as imagens se concretizam, aproximando o público da violência, a cada ataque. Praticamente em todos os episódios, o aspecto trash caracteriza-se pela quantidade de membros, vísceras e sangue — nas paredes, nos armários, na bancada da cozinha ou, ainda, no freezer e em caixas térmicas. Para completar esse panorama, algumas cenas ainda mostram Sheila comendo partes de suas vítimas ou enterrando corpos e provas de seus crimes (sempre com a ajuda do marido).

Por essas razões, o trash corresponde simultaneamente ao exagero das narrativas de horror e do próprio gótico, sobretudo no que se refere à categoria das “conotações estilísticas” (Cavallaro 9).[9] Comentando a utilização desse recurso, na literatura gótica e nas mídias audiovisuais, Aparecido Rossi afirma que o “horror não precisa mais do que uma boa descrição de jorros de sangue ou [...] pedaços de corpos. [...] justamente por essa facilidade em sua construção, o horror perde o sentido e se torna gratuito se não vier acompanhado ou sobreposto ao terror” (Rossi 68). Em *Santa Clarita Diet*, essa combinação é respeitada e se torna ainda mais complexa, porque a intensificação do terror pelo horror ocorre apenas no primeiro momento. Depois disso, o excesso dá lugar à comédia.

É justamente nesse ponto de inflexão, em que o excesso visual e sensorial do horror cede espaço à comicidade, que *Santa Clarita Diet* articula sua principal estratégia narrativa e

estética. O grotesco, que inicialmente provoca repulsa, rapidamente é ressignificado em chave humorística, subvertendo tanto as expectativas do gênero quanto os limites tradicionais entre o perturbador e o risível. A carne dilacerada e os corpos desmembrados, em vez de levarem ao choque, tornam-se elementos recorrentes de uma rotina disfuncional para a sociedade como um todo, mas estranhamente funcional na história protagonizada por Sheila. Esse deslocamento de sentido acaba servindo de eufemismo para o impacto da violência, mas também revela a possibilidade de replicar esse processo com quase tudo, hoje em dia. Para isso, basta recorrer àquela estética fake e gourmetizada, tal como mencionado nos parágrafos anteriores.

Aprofundando o horror, na série, percebe-se a questão da alteridade, na história representada pela oposição entre iguais, sobretudo considerando que a aparência de Sheila não se altera, quando ela vira zumbi. Em essência, se essa produção for novamente comparada à obra de Pedro Vieira, o problema da individualidade é agravado, permitindo a retomada dos postulados de Zygmunt Bauman. Conforme demonstrado, na primeira seção deste artigo, esse teórico afirma o fim das comunidades e o espaço de Santa Clarita, no seriado, representa isso, quando seus moradores começam a desaparecer, depois que Sheila se torna uma morta-viva. A rigor, a violência deve ser mantida fora da área comum, mas esse princípio é desrespeitado e a ação da protagonista zumbi, que é peça-chave nesse processo, acaba liberando “todas as dissensões, rivalidades, ciúme e querelas dentro da comunidade” (Bauman 221). Sob essa perspectiva, o individualismo reinterpreta as relações interpessoais, somando-se às interferências das narrativas de horror, que “emergem em tempos de tensão social” (Carroll 207).[10]

Seguindo essa configuração, a comunidade de Santa Clarita — que, não por acaso, leva o nome de uma cidade real da Califórnia — vive sob a ameaça de um inimigo sorrateiro e invisível: uma zumbi na forma de mulher. Assim como os zumbis transitam entre a vida e a morte, Santa Clarita funciona, na série, como um espaço que também flutua entre o real e o

ficcional: uma cidade que existe no mapa, mas que é reinventada, em uma narrativa onde o cotidiano e o monstruoso se confundem. De modo cômico, os artifícios do ambiente urbano e de uma zumbi que não aparenta sua verdadeira condição representam a insegurança gerada pelo ataque às torres gêmeas, em 2001. De acordo com especialistas, esse ataque terrorista ocasionou a retomada dos mortos-vivos e do gótico, em pleno século XXI: “[...] o zumbi atinge proeminência inegável no mundo pós-11/09 para representar, de maneira avassaladora, as angústias tanto individuais quanto sociais” (Gomes 98). Portanto, metaforicamente, os “zumbis representam as forças externas que ameaçam a sociedade” (St. John).[11]

Ao longo dos séculos, a relação entre fantástico, gótico e terror tem possibilitado uma proximidade segura de monstros e catástrofes. Para Steven Bruhm: “Paradoxalmente, nós precisamos da consciência consistente da morte, proporcionada pelo Gótico, a fim de entendermos e desejarmos a vida” (Bruhm 274).[12] Também focalizando essa polarização, Dani Cavallaro defende que o gótico “provoca medo extremo” para “encorajar a expulsão do objeto amedrontador” (Cavallaro 9).[13] Dessa forma, em *Santa Clarita Diet*, embora Sheila represente uma violência sanguinária e a morte, trata-se de uma ficção que amplia a realidade exponencialmente, em uma simulação lúdica, cuja finalidade é transformar o desconhecido em algo já experimentado, por meio da arte.

A partir dessa dinâmica, o que *Santa Clarita Diet* encena vai além da conciliação entre o horror e o riso, porque implica a própria domesticação da catástrofe. Ao converter o colapso biológico em performance cômica e a necessidade de devorar corpos em uma questão de conveniência familiar, a série reposiciona a monstruosidade no espectro do ordinário, esvaziando-a de sua potência disruptiva e apresentando-a como variação gerenciável da vida contemporânea. Sintomaticamente, até mesmo a palavra “zumbi” é recusada dentro da diegese. Não se nomeia o que ameaça, não se convoca o signo daquilo que insiste em escapar da norma. Mais do que simular o desconhecido, sua engrenagem ficcional sugere a dessacralização do medo — não para anulá-lo, mas para incorporá-lo como

linguagem e como instrumento de reinvenção do sentido, em um mundo onde o grotesco já não é exceção, mas sintoma.

4. O Fantástico Contemporâneo e o Apocalipse Zumbi: um Novo Mundo?

Ao transpor o mito zumbi para o universo do fantástico contemporâneo, tanto o mashup literário como a série revelam muito mais do que simples narrativas de terror. Ambos projetam imagens inquietantes de uma sociedade em crise, marcada pela fragmentação dos vínculos sociais e pela ascensão do individualismo. Sob essa ótica, o apocalipse zumbi transcende a ficção e assume o status de metáfora poderosa para as catástrofes, angústias e contradições do nosso tempo. Nesse sentido, há um questionamento que precisa ser respondido: Estamos diante da construção de um novo mundo, ou apenas nos apropriamos de antigas tensões sob uma aparência renovada?

Memórias Desmortas de Brás Cubas e *Santa Clarita Diet* exemplificam mídias distintas que remidiam os clássicos. Enquanto o livro revisita a literatura realista de Machado de Assis, a série reconfigura os clássicos filmes de terror. Nos dois casos, décadas separam as duas produções de seus textos-base. Contudo, no que se refere ao cenário contemporâneo, livro e série também se distanciam temporalmente. O livro foi publicado em 2010 e a série foi lançada em 2017. Pode parecer uma diferença irrisória. Entretanto, em uma sociedade marcada pela rapidez, essas diferenças são bastante salutares, porque confirmam o adensamento do fantástico, do terror e do novo gótico, no século XXI, utilizando os zumbis como referência.

Nesse sentido, constata-se a evolução do mito zumbi, que assume feições variadas, no novo milênio, ao mesmo tempo em que marca sua distinção em relação aos monstros dos clássicos de terror. Em tempos tão céleres, menos de uma década já é suficiente para delinear características dissonantes. No romance de Pedro Vieira, o zumbi é esperto, vingativo e protagoniza uma aventura peculiar, descolada da realidade. Em contrapartida, na série de Victor Fresco, a zumbi integra-se à sociedade, vivenciando a rotina de uma cidade

e as atribuições de uma pessoa comum, no trabalho, no casamento e nas relações familiares.

Cada uma a seu modo, as obras filiam-se ao novo gótico, que resultou da tragédia ocorrida em 11/09/2001, nos Estados Unidos. Conforme especialistas, o gótico associa-se ao *memento mori*, afinal: “Lembrar a iminência da morte mantém a vida dos mortais no curso correto” (Bauman 47). De fato, não somente o gótico, mas também o terror e o fantástico ressurgem em tempos de crise e, neste início de século (e de milênio), outras tragédias se acumulam: epidemia de H1N1 (2009), pandemia de covid-19 (2020), Guerra da Ucrânia (2022), Guerra Israel-Hamas (2023), sem contar a ansiedade contumaz, resultante da falta de tempo e do acúmulo de tarefas.

Esses abalos sucessivos, somados ao avanço da vigilância algorítmica, às catástrofes ambientais em curso e à sensação de insegurança econômica, intensificam a percepção de que o cotidiano pode ruir a qualquer momento. Nesse cenário de incertezas, o zumbi ressurgiu como figura-limite, metáfora de um presente zumbificado — sempre à beira do colapso, mas resiliente. Ao transitar de uma mídia para outra e cruzar fronteiras culturais, ele expõe tanto a circulação global de símbolos quanto a flexibilidade das narrativas atuais em absorver humor, crítica social e horror existencial. Assim, *Memórias Desmortas de Brás Cubas* e *Santa Clarita Diet* convergem ao transformar a morte em dispositivo narrativo que obriga leitor/espectador a encarar as próprias vulnerabilidades, reforçando a vitalidade do novo gótico no mapeamento das inquietações contemporâneas.

Em meio a essas tensões, o fantástico consolida-se como antídoto à objetividade e à rapidez do mundo contemporâneo. Assim, opera-se uma “ruptura no sistema de regras preestabelecidas” (Todorov 86), possibilitando um distanciamento momentâneo da realidade, para analisá-la e criticá-la. Com base nessa ideia e na preponderância dos zumbis, no novo gótico, o individualismo é focalizado como característica emblemática da sociedade contemporânea. Não há mais cooperação, nem solidariedade.[14] Há uma luta entre iguais,

em um território que deveria ser pacífico, de negociações e compartilhamentos constantes. Em outras palavras, os zumbis somos nós. Uns contra os outros, assolados pelo medo da morte — que, em meio às atribuições e banalidades do cotidiano, pode chegar a qualquer momento.

Notas

[1] No original: “Each act of mediation depends on other acts of mediation. Media are continually commenting on, reproducing, and replacing each other [...]”. Todas as traduções apresentadas no corpo do trabalho foram feitas pela autora deste artigo.

[2] No original: “*Remediation as reform*. The goal of remediation is to refashion or rehabilitate other media.”

[3] No original: “[...] works of horror cannot be construed as either completely repelling or completely attractive.”

[4] No original: “The Gothic has always been a barometer of the anxieties plaguing a certain culture at a particular moment in history.”

[5] No original: “Ideological connotations”.

[6] No original: “Media need each other in order to function as media at all.”

[7] No original: “*Remediation as the mediation of mediation*.”

[8] No original: “[...] our culture still needs to acknowledge that all media mediate the real.”; “Furthermore, [...] remediation can also be understood as a process of reforming reality as well.”

[9] No original: “Stylistic connotations.”

[10] No original: “[...] horror cycles emerge in times of social stress.”

[11] No original: “[...] zombies as representative of outside forces that threaten society.”

[12] No original: “Paradoxically, we need the consistent consciousness of death provided by the Gothic in order to understand and want that life.”

[13] No original: “[...] the Gothic was considered capable of [...] provoking extreme fear and hence encouraging the expulsion of the fearful object.”

[14] É importante destacar que, em *Santa Clarita Diet*, embora Sheila conte com a ajuda do marido e da filha, que se tornam seus cúmplices, essa cooperação não anula o individualismo. Afinal, eles a ajudam a eliminar desafetos — no ambiente de trabalho e na vizinhança — para garantir a sobrevivência dela e a deles próprios. Em outras palavras, tanto a protagonista quanto sua família se mantêm “vivas” graças à morte dos outros. Manter Sheila bem alimentada e com um estoque razoável de carne humana faz com que o marido e a filha não sejam atacados, nem devorados por ela. Dessa forma, a lógica da série reforça duplamente a ética da sobrevivência centrada no interesse pessoal.

Obras citadas

- Assis, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. W. M. Jackson Inc., 1970. Print.
- Aumont, Jacques, et al. *A Estética do Filme*. Papirus, 1995. Print.
- Bauman, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Jorge Zahar, 2001. Print.
- Bauman, Zygmunt. *Medo Líquido*. Jorge Zahar, 2008. Print.
- Bolter, Jay David, and Richard Grusin. *Remediation: Understanding New Media*. MIT P, 2000. Print.
- Bruhm, Steven. "The Contemporary Gothic: Why We Need It." *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, edited by Jerrold E. Hogle, Cambridge UP, 2002, pp. 259–276. Print.
- Calvino, Italo. "Introdução." *Contos Fantásticos do Século XIX: O Fantástico Visionário e o Fantástico Cotidiano*, organizado por Italo Calvino, Companhia das Letras, 2004, pp. 3–9. Print.
- Carneiro, Flávio. "Viagem pelo Fantástico." *Os Melhores Contos Fantásticos*, organizado por Flávio Moreira da Costa, Nova Fronteira, 2006, pp. 9–16. Print.
- Carroll, Noel. *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*. Routledge, 1990. Print.
- Cavallaro, Dani. *Gothic Vision: Three Centuries of Horror, Terror and Fear*. Continuum, 2002. Print.
- Dunker, Christian. "Zumbis, Fantasmas, Vampiros e Franksteins." *Ensaio Sobre os Mortos-Vivos*, vol. 1, organizado por Diego Penha e Rodrigo Gonsalves, Aller, 2018, pp. 15–36. Print.
- Gomes, Anderson Soares. "(De)Composições do Corpo Físico e Social: A Emergência do Zumbi na Ficção Norte-Americana Contemporânea." *Gragoatá*, no. 35, 2014, pp. 97–116. Web.
- Hutcheon, Linda. *Uma Teoria da Paródia: Ensinamentos das Formas de Arte do Século XX*. Edições 70, 1985. Print.
- Machado, Arlindo. *A Televisão Levada a Sério*. SENAC, 2003. Print.
- Melo, José Marques de. *As Telenovelas da Globo: Produção e Exportação*. Summus, 1988. Print.
- Rajewsky, Irina. "Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality." *Intermedialités/Intermedialities*, no. 6, 2005, pp. 43–64. Web.
- Rodrigues, Selma Calasans. *O Fantástico*. Ática, 1988. Print.
- Rossi, Aparecido Donizete. "Manifestações e Configurações do Gótico nas Literaturas Inglesa e Norte-Americana: Um Panorama." *Ícone*, vol. 2, 2008, pp. 55–76. Web.
- *(Si quieres lo dejo sin Web porque "Ícone" es print; confirma la naturaleza de la publicación.)
- Entertainment, KatCo, Flower Films, Garfield Grove, Olybomb Entertainment; Netflix, 2017. Web.
- St. John, Warren. "Market for Zombies? It's Undead (Aaahhh!)." *New York Times*, 26 Mar. 2006. Web. Acessado 10 Apr. 2018.
- Superinteressante: Zumbis – A Ciência, a História e a Cultura Pop por trás do Fenômeno*. Abril, 2013. Print. (Confirma si la usaste como Web, porque suele tener versión online también.)
- Todorov, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. Perspectiva, 1982. Print.
- Vasconcelos, Sandra Gardini. *Dez Lições: Sobre o Romance Inglês do Século XVIII*. Boitempo, 2002. Print.
- Vieira, Pedro. *Memórias Desmortas de Brás Cubas*. Tarja Editorial, 2010. Print.

Biografia da Autora

Pós-Doutorado em Literatura e Intermedialidade (UFPR). Doutora em Estudos Literários, Mestre em Literatura Brasileira e Licenciada em Letras Português-Latim (também pela UFPR). Coordenadora da Pós-Graduação em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade (UNIANDRADE). Professora de Literatura e Tecnologia Digital, disciplina que desenvolveu especialmente para o Mestrado/Doutorado em Teoria Literária da UNIANDRADE. Professora Visitante no Mestrado e no Doutorado da Florida University of Science and Theology (FUST). Pesquisadora do Grupo Intermédias (UFMG). Editora da revista literária *Scripta Alumni*. Autora e fundadora do blogue *Interartes*. Colunista do blogue *Recorte Lírico*. Pesquisadora credenciada junto ao CNPq e autora de livros e artigos nas áreas de Literatura, Artes, Mídias e Tecnologia Digital.