

Representações da religiosidade afro-americana no gênero “horror” (séc. XX): nova história do medo no ocidente

Representations of afro-american religiosity on gender "horror" (twentieth century): new history of fear in the west

Cléryston Rafaell Wanderley de Medeiros¹

RESUMO: Analisa as representações coletivas da religiosidade afro-americana na narrativa do gênero “horror”, tomando como recorte temporal as produções de meados do século XX. Objetiva problematizar as narrativas fílmicas que retratam a chamada “mitologia vodu”, assumindo os filmes de horror como mitos modernos que remontam à religiosidade afro-americana, tendo como principal representante o vodu haitiano. Especificamente, busca discutir as relações tensas estabelecidas no contato entre a cultura norte-americana e a cultura local haitiana pós Revolução de Saint-Domingue (1791-1804) que culminaria, a posteriori, nas imagens apresentadas nas narrativas fílmicas de horror. Metodologicamente, a pesquisa adota a visão de Marc Ferro acerca da narrativa fílmica, enxergando o filme como uma “imagem-objeto”. Estabelece-se como premissa a ideia de que esta representação mítica da religiosidade afro-haitiana se dá através de uma rememoração alegorizada das particularidades do processo de formação do Haiti enquanto espaço geopolítico independente, a saber: a) o brutal processo de escravização de corpos e de almas da população africana e afro-americanas; b) a resistência negra; c) a religião e as práticas afrodescendentes; d) o trabalho e a cultura; e) a relação entre homem e meio ambiente; f) a inversão da escravização a partir do mito vodu tradicional do “zumbi” e seus posteriores desdobramentos cinematográficos.

PALAVRAS-CHAVE: Vodou Haitiano. Zumbi. Cinema. Representação.

¹ Mestre em História (Universidade Federal de Campina Grande), Especialista em História e Cultura Africana e Afro-Brasileira (Universidade Federal do Rio Grande do Norte), Especialista em Geopolítica e História (Faculdades Integradas de Patos), Licenciado e Bacharel em História (Universidade Federal do Rio Grande do Norte). Atualmente é servidor público efetivo, lotado na Secretaria de Educação do Município de Santa Cruz/RN, onde atua como docente de História na rede básica de ensino. Tem experiência nas áreas de história cultural, história e cultura africana e afro-brasileira, normas técnicas para trabalhos acadêmicos, turismo e patrimônio cultural. - prof.rafaellmedeiros@gmail.com



ABSTRACT: Analyzes collective representations of Afro-American religiosity in the narrative of the “horror” genre, taking as time frame the productions of the mid-twentieth century. Aims to question the filmic narratives that depict the so-called “voodoo mythology”, assuming the horror films as modern myths who date back to the Afro-American religiosity, having the main representative in the Haitian Voodoo. Specifically, discusses the relations established in the contact between the American culture and the local culture of Haiti, after the Revolution of Saint-Domingue (1791-1804) that would culminate in the images presented in the horror film narratives. Methodologically, the research adopted Marc Ferro's view of the filmic narrative, seeing the film as an “image-object”. It is established as a premise the idea that this mythical representation of afro-Haitian religion is presented through a remembrance of the particularities of the Haitian formation process as an independent geopolitical space, namely: a) the brutal enslavement process of bodies and souls of the African population and the Afro-American population; b) the resistance of black people; c) religion and Afro-descent experience; d) work and culture; e) the relationship between man and environment; f) the inversion of slavery from the traditional voodoo myth of the “zombie” and its subsequent film developments.

KEYWORDS: Haitian Vodou. Zombie. Cinema. Representation.

INTRODUÇÃO

Certa vez o historiador Jean Delumeau afirmou que “não só os indivíduos tomados isoladamente, mas também as coletividades e as próprias civilizações estão comprometidos num diálogo permanente com o medo” (2009, p.12). E complementava a discussão mostrando que, apesar dessa constatação, os historiadores pouco haviam se dedicado ao estudo desse sentimento, que pode ser visto como uma constante em todas as civilizações humanas. Analisando as produções historiográficas que temos acesso na atualidade, pode-se constatar que esta afirmação ainda é válida. Até a presente data os historiadores continuam vilipendiando o estudo desta importante paixão humana.

A presente pesquisa pretende lançar um olhar sobre o objeto visualizado por Delumeau, fazendo uma delimitação temática com base em três variáveis: um recorte espacial, um recorte temporal e uma questão ensejada, ou melhor, uma problematização levantada. Sobre os dois primeiros recortes (espacialidade e temporalidade), se fez necessário um esforço de redução do campo de discussão com auxílio das práticas discursivas observadas de forma mais evidente no cinema norte-americano, as

representações coletivas que evidenciam o “lado sombrio” da modernidade (GIDDENS, 1991).

Filho da modernidade, o cinema recepcionou os anseios e medos modernos como um embrião que se infecta com as doenças de sua mãe. Medos que emergiram na civilização ocidental no período demarcado pela aurora da chamada “era da guerra total”, tendo como marco inicial os sentimentos acarretados pela ceifa de milhões de vidas humanas durante as guerras mundiais, passando pelas pandemias do início do século passado, transitando pelos medos ensejados pela Guerra Fria e pela constatação das mudanças climáticas que se avolumaram ao longo da segunda metade do século XX, findando com o grande medo mobilizador da “Guerra Contra o Terror”, inaugurada pelos inesperados atentados terroristas aos Estados Unidos da América em setembro de 2001.

Buscando uma redução desta *teia complexa de medos* que permeiam a memória coletiva da sociedade ocidental, resolveu-se estabelecer como delimitação temática para o presente artigo precisamente *uma análise das representações coletivas da religiosidade afro-americanas no gênero “horror”, tomando como recorte temporal as produções de meados do século XX*. Tendo como principal objetivo *problematizar, através de uma análise densa, as narrativas fílmicas que retratam a chamada “mitologia vodu”*.

Busca-se, assim, problematizar os filmes de horror enquanto mitos modernos que, de alguma forma, remontam à visão dos autores do gênero acerca da religiosidade afro-americana, tendo como principal representante nas escolhas desses autores o vodu, do Haiti. Seria possível que as representações históricas das relações tensas estabelecidas no contato entre a cultura norte-americana e a cultura local haitiana pós Revolta de Saint-Domingue (1791-1804) tenham culminado, a posteriori, nas imagens apresentadas nas narrativas fílmicas de horror?

É evidente a complexidade desse problema de pesquisa, que se desdobra em ao menos três indagações. Primeiramente, necessário se faz observar que estas representações não são gratuitas, não surgem ao acaso. Pelo contrário, frequentemente tais discursos têm bases econômicas, imaginárias, políticas. Assim, uma primeira questão que se estabelece frente a este objeto se refere às diversas motivações sociais que acarretaram a emersão das representações coletivas da religiosidade afro-americana (em especial, as relativas ao vodu haitiano) no gênero horror. Quais foram estas motivações? Aliado a isto, por outro lado, ao analisar os diversos fenômenos deste nível de complexidade, percebe-se que nenhum discurso desse tipo pode vir a ocorrer sem que se gere, em contrapartida, alguma forma de recepção. Estudar tal fenômeno é, necessariamente, indagar pelas possíveis formas de recepções e pelas reconversões culturais desenvolvidos em decorrência desta prática.

Observa-se nesta afirmação um novo problema: quais práticas culturais surgiram em decorrência desta realidade? Outro problema se refere à característica processual do discurso histórico e do próprio fenômeno que esta pesquisa propõe como objeto de estudos. Por que ele eclode no século XX? Qual a sua historicidade ao longo do período preestabelecido? Como esses medos e essas representações foram forjados? Estas problematizações constituem-se como pontos de partida para as discussões que serão desenvolvidas no decorrer deste artigo.

A discussão desenvolvida no trabalho tem como mote a reconstrução, através de uma análise densa, da chamada “mitologia vodu” enquanto representação histórica das relações tensas estabelecidas no contato entre a cultura norte-americana e a cultura afro-americana pós-colonial, ao fim da Revolta de Saint-Domingue, que elevou o Haiti à qualidade de primeira república independente governada por descendente de africanos, culminando nas imagens apresentadas nas narrativas fílmicas de horror que mostram uma difícil relação entre os insulares haitianos e seus espaços e paisagens, religiosidades e conflitos sociais. Estabelece-se como premissa a ideia de que esta representação mítica da religiosidade negra se dá (como veremos) através de uma rememoração alegorizada das particularidades do processo de formação do Haiti enquanto espaço geopolítico independente, a saber: a brutal escravização de corpos e de almas da população africana e afro-americana; a resistência negra; a religião e as práticas católicas/afrodescendentes; o trabalho e a cultura; a relação entre homem e meio ambiente; a inversão da escravização a partir do mito vodu tradicional do “zumbi” e seus posteriores desdobramentos cinematográficos.

Para fundamentar tal discussão, lançamos mão, como fonte audiovisual historiográfica, de uma das principais produções cinematográficas do “horror” da década de 1930, o filme que inaugurou o gênero que viria a utilizar a mitologia vodu como principal referencial, a obra *White Zombie* (1932) de Victor Halperin. Um filme que, na concepção de autores especializados na área, produzem um efeito de sentido que visa conjurar medos frente à cultura afro-americana, evocando “a discriminação racial através da relação de submissão e domínio entre o zumbi vodu e seu mentor” (REIS FILHO; SUPPIA, 2011, p.276).

Acreditamos que a narrativa fílmica configura-se enquanto um campo extremamente multifacetado que pode ser abordado de diversas formas. Por um lado, em uma forma metódica e sistemática (científica), como uma técnica. Em uma segunda vertente, visceral e sensitiva (transbordante de paixões), como uma arte/estética. Reconhecida a importância de ambas, necessário se faz informar que esta proposta de

pesquisa busca se delimitar em uma terceira perspectiva, partindo de uma premissa básica: é necessário analisar a fonte fílmica levando-se em conta tanto o visível quanto o “não-visível”, tanto seu testemunho de si quanto suas condições de produção/recepção. A narrativa fílmica seria, nesse sentido, uma “imagem-objeto” ou, em outras palavras, um produto, “cujas significações não são somente cinematográficas” conforme poderia afirmar Marc Ferro (1975, p.06).

O autor citado indica que a crítica historiográfica à fonte em questão não deve se limitar somente ao próprio filme, muito pelo contrário, o discurso dos diversos atores sociais envolvidos na sua produção existe em um universo permeado por sentidos e interesses. O cinema não é, nesse sentido, isolado do mundo. Os autores, roteiristas e toda a indústria envolvida na produção de um filme também são sujeitos históricos e, assim sendo, também têm um lugar social de fala. Ou seja, necessário se faz concentrar análises em:

Cada substância do filme (imagens, imagens sonoras, imagens não sonorizadas). [Mas também é imprescindível destinar um olhar] às relações entre os componentes dessas substâncias; analisar no filme principalmente a narrativa, o cenário, o texto, as relações do filme com o que não é filme: o autor, a produção, o público, a crítica, o regime. Pode-se assim esperar compreender não somente a obra como também a realidade que representa (FERRO, 1975, p.06).

Em outras palavras, o filme se mostra como uma tessitura de sentido através da qual é possível observar as representações que uma determinada sociedade faz de si, individualmente ou em uma relação de alteridade, tendo como referencial o panorama cultural de outras sociedades. O cinema é, nesse sentido, “resultante de forças estabelecidas socialmente, o que nos permite identificar tensões e deslocamentos sociais implícitos em sua materialidade” (ARAÚJO, 2009, p.19).

Em busca de um procedimento metodológico mais consistente para a análise da fonte cinematográfica, esta pesquisa adotou uma prática de análise discursiva da narrativa fílmica que, na esteira de Marc Ferro (1975), poderia ser definida como uma “contra-análise da sociedade”. Em busca do que autor chamou de “não visível”, objetivando propor um “esboço de método”, Marc Ferro apresenta um esquema de análise que sistematiza, de forma resumida, toda a proposta de discussão relativa às obras cinematográficas ficcionais. Iniciando pela discussão da narrativa do filme, o autor deve buscar expor o “conteúdo aparente” a uma crítica fundamentada, partindo do confronto entre ficção e imagens da realidade.

A análise dessas imagens, acompanhada da crítica de fontes externas à obra em conta (resenhas, críticas especializadas, repercussões e desdobramentos, entre inumeráveis outras), deve levar a uma “busca de reveladores”, fundamentada, de forma interdisciplinar, em diversos métodos próprios das ciências humanas (história, linguística, antropologia, sociologia).

Todo esse processo deve acarretar a evidenciação de um “conteúdo latente” do filme (ideologias sociais, coerções da autoridade, intensões autorais, condições de elaboração, recepções e usos do público em geral e da própria indústria cinematográfica) que, por sua vez, permitirá trazer à luz o que o autor chamou de “zona de realidade não-visível”.

REPRESENTAÇÕES DA RELIGIOSIDADE AFRO-AMERICANA NA NARRATIVA FÍLMICA DE HORROR

Em uma noite fria e sombria, uma carruagem se desloca nas sinuosas estradas da zona rural de Port-au-Prince. Ao longe, ouvem-se sons de tambores e músicas cantadas em uma língua ininteligível. Um belo casal apaixonado, Madeleine Short (Madge Bellamy) e Neil Parker (John Harron), os passageiros da carruagem, não sabem ainda, mas estão prestes a presenciar uma das cenas mais grotescas que poderiam imaginar. Aqueles tambores são sinais, presságios de morte. Eles se aproximam de uma cerimônia vodu! Mais que isso, é um enterramento no meio da estrada. Impedido de prosseguir, subitamente a carruagem para e aguarda que os locais, participantes da cerimônia, abram passagem.

Consternada, a linda jovem pergunta ao cocheiro: “O que é isso?” E logo obtém sua resposta indesejada: “É um funeral, mademoiselle! Eles temem os homens que roubam corpos. Então, cavam as sepulturas no meio da estrada, onde as pessoas passam o tempo todo”. Tremula e assustada, ela se aconchega a seu amante, que a abraça e, tentando acalmá-la, diz em tom anedótico: “que tal estas boas-vindas às Índias Ocidentais?”

Esta é a cena de abertura de *White Zombie* (1932), dirigido por Victor Halperin e roteirizado por Garnett Weston. O filme, produzido pela empresa *Synergy Ent*, se configura como uma releitura de um dos capítulos da obra bibliográfica *The Magic Island* (1929), de William Buehler Seabrook. O capítulo do livro que inspirou o roteiro do filme recebe o sugestivo título *Dead Men Working in the Cane Fields* (Homens Mortos Trabalhando nos Canaviais).

Na cena seguinte, em uma encruzilhada, o cocheiro encontra um homem solitário na beira da estrada e resolve pedir informações. Posteriormente, nos é revelado que esse

homem seria um feiticeiro vodu, um necromante cruel conhecido como Murder Legendre (Bela Lugosi). Eles procuram a residência de seu anfitrião, o Sr. Beaumont (Robert Frazer), um rico aristocrata plantador de cana-de-açúcar, mas o homem não responde ao questionamento e se aproxima da cabine, lançando um olhar gélido e ameaçador, quase hipnotizante, para Madeleine. Avistando silhuetas no escuro o cocheiro logo intui que por trás daquele encontro aparentemente casual havia, na verdade, intenções macabras. Quando as silhuetas se avizinham o suficiente para serem iluminadas pelos lampiões da carruagem ele reconhece, pelos movimentos autômatos, o andar cambaleante e os olhares inexpressivos, a ameaça iminente. Não há mais porque duvidar. São *zumbis*! E logo sai em disparada. Mas antes da fuga o ameaçador vilão arranca a echarpe de Madeleine, guardando-a consigo e sorrindo sarcasticamente, em uma atitude de “dever cumprido”, dando a entender que desse encontro se desdobrariam terríveis consequências futuras.

Chegando ao seu destino final, a mansão Beaumont, Neil questiona ao cocheiro: “Por que dirigiu daquela maneira, seu tolo? Poderia ter nos matado!”. E a resposta do condutor vem na forma de uma explicação: “Pior que isso, *monsieur*, poderíamos ter sido apanhados! [...] Eles não eram homens, eram cadáveres! *Zumbis*, os mortos-vivos! Corpos arrancados de seus túmulos, obrigados a trabalhar em moinhos de açúcar e nos campos à noite.” Depois que o cocheiro sai, deixando o casal assustado na entrada da mansão, mais uma pessoa se aproxima, mais um convidado. É o Dr. Bruner (Joseph Cawthorn), um médico e missionário que vive no Haiti há décadas. Ao ser informado da história do casal, apesar de ser um homem de mente aparentemente racional e científica, deixa transparecer certo embaraço, mais que isso, receio acerca dos acontecidos, principalmente no que se refere à ideia de cadáveres caminantes: “Eu não sei. O Haiti é cheio de crenças sem sentido e superstições. Eles têm tudo misturado, com um monte de mistérios que podem enlouquecer você. Eu tenho sido missionário aqui pelos últimos trinta anos e há momentos em que não sei o que pensar.”

Na antessala, enquanto aguardam o Sr. Beaumont, os três personagens explicam seus motivos para estarem ali. Neil e Madeleine foram convidados por seu anfitrião, o Sr. Beaumont, que lhes ofereceu sua mansão para realização de seu casamento e o Dr. Bruner é o sacerdote cristão que vai realizar a cerimônia. Nesse ínterim, em outra sala, entendemos as reais intenções de Beaumont. Ele está apaixonado por Madeleine e fará de tudo para conseguir separar o casal, até mesmo sacrificar todas as suas posses. Como última esperança, ele planeja se associar a um perigoso feiticeiro.

A cena seguinte, acreditamos, é a mais significativa desta obra cinematográfica. Em pouco mais de dois minutos e meio, com uma densidade desconcertante de informações,

ela revela um conteúdo aparente que, submetido a uma análise crítica fundamentada na história e na cultura haitiana, revela uma prática social (FERRO, 1975). Beaumont é conduzido ao encontro de Murder Legendre por um cocheiro *zumbi*. Nesse momento descobrimos que o próprio Legendre é, também, um empreendedor capitalista, proprietário de uma plantação e de seu próprio “moinho” de cana-de-açúcar. A “fábrica” é instalada em um grande galpão com um “engenho” ao centro (Figura 1).

Figura 1 – Representação de engenho impulsionado por força motriz escrava/zumbi



Fonte: (WHITE..., 1932).

A máquina, cuja força motriz é um grupo de “seres humanos”, infelizes criaturas que ali executam suas tarefas de forma passiva e automática sob os olhares vigilantes de guardas, tem dois andares. No pavimento inferior alguns *zumbis* empurram um mecanismo semelhante a uma grande roda dentada que aciona engrenagens de metal. No pavimento superior, por sua vez, uma grande lâmina giratória, ou hélice, cujo movimento é impulsionado pelos *zumbis* do piso inferior, é alimentada com cana-de-açúcar por outro grupo de *zumbis*. A sala está inundada por sons ensurdecedores de engrenagens e rangidos ásperos provocados pelo atrito de objetos de madeira.

Partindo do confronto entre imagens de ficção e de realidade (as roupas, os guardas, o trabalho, até mesmo o tom de pele) a conclusão é clara, apesar de não dita explicitamente em momento algum na narrativa da obra: são escravos! Beaumont fica tão chocado com a visão que, ao encontrar o Murder Legendre, recusa-se a apertar sua mão, apesar de aceitar sentar-se a mesa com ele em seu escritório. Na conversa, o feiticeiro

parece um homem educado, apesar de ser tratado como proscrito. Provavelmente o tratamento se deve a suas práticas ortodoxas de produção escravagista. A esta época, já a muito a escravidão era vista como uma barbaridade pela sociedade. Lembrança de um período sombrio, um passado de submissão colonial.

Legendre lamenta tê-lo feito esperar, esteve em uma jornada procurando “homens” para seu moinho. Nesse momento é interrompido: “Homens?” Diz Beaumont, sarcasticamente e com revolta em seu olhar. Legendre, cinicamente, diz: “Eles trabalham fielmente. Eles não estão preocupados com longas jornadas de trabalho. Você poderia fazer bom uso de alguns homens como os meus na sua plantação”.

Negando-se veementemente a dar continuidade àquela conversa, Beaumont diz que o que o havia trazido a aquele lugar não era uma questão de trabalho, mas sim do coração. Ele está perdidamente apaixonado por Madeleine e deseja que o feiticeiro o auxilie, que lhe prepare um sortilégio ou, ao menos, que desapareça com sua amada por um mês para que ela se esqueça de seu noivo. Mas Legendre já havia encontrado a jovem naquela mesma noite na estrada; ele fitou seus olhos e sentiu neles seu profundo amor por Neil, e diz: “O que você espera conseguir com seu desaparecimento? Pensa que ela esquecerá seu amado em um mês? Não em um mês, nem mesmo em um ano, *monsieur*”.

No seu desespero, Beaumont insiste: “Tem que haver uma maneira”. E o mestre vodu dá a solução: “Há uma maneira, mas o custo é muito alto”. A única solução seria transformá-la em um *zumbi* através de sua feitiçaria vodu. Uma poção deve ser consumida, “apenas uma gota, em uma taça de vinho, ou talvez em uma flor”. Pouco antes do casamento, relutantemente, Beaumont cede à desesperança e presenteia Madeline com uma flor embebida na poção.

A cena seguinte mostra Morder Legendre preparando o ritual de *zumbificação* enquanto o casal, agora oficialmente marido e mulher, comemora seu casamento. Tudo que ele precisa é de uma vela retirada da mansão Beaumont e da echarpe de Madeline. Ele enrola a peça de roupa na vela e, com um punhal, esculpe o corpo da bela jovem. Depois de pronta a escultura, queima-a. Nesse momento, a donzela desfalece e, para todos os efeitos, morre nos braços de seu marido. Segue-se daí seu funeral e, posteriormente, a violação de seu túmulo.

A última cena que comentaremos no presente trabalho, apesar de o filme ainda ter toda uma narrativa interessantes a se desenrolar, é a conversa entre Neil e Dr. Bruner. Nos deteremos nessa cena por acreditarmos que ela retrata de maneira muito interessante a forma pitoresca como os norte-americanos enxergavam, no início do século XX, as culturas afrodescendentes e o próprio continente africano.

Depois de descobrir o túmulo vazio de sua amada, Neil procura o Dr. Bruner. Juntos, eles tentam racionalizar os acontecimentos. Segundo o bom Doutor, haveria apenas duas explicações possíveis para o desaparecimento do corpo, ou ele teria sido roubado por membros do culto aos mortos, que costuma utilizar ossos humanos em seus rituais, ou ela não estava morta quando foi enterrada. Ocorre que Neil duvida dessa explicação, afinal ele conversou com o médico que emitiu seu atestado de óbito, beijou seus gélidos lábios na despedida e, por fim, estava no mausoléu quando sepultaram seus restos mortais. Mas Bruner argumenta:

Espera um minuto. Eu não sou louco. Mas eu vivo nessas ilhas há muitos anos e vi coisas, com meus próprios olhos, que me fizeram pensar que eu estava louco. Há superstições no Haiti que desembarcaram aqui direto da África. Algumas podem remontar ao Egito antigo. E ainda mais além, em países que já eram velhos até mesmo quando o Egito ainda era jovem (WHITE..., 1932).

A suposição do Dr. Bruner é que todo mito guarda em si um fundo de verdade. Em outras palavras, os mitos seriam representações, pertencentes ao campo do imaginário, de fatos que podem ter acontecido, só que em escalas diferentes das contadas nas narrativas míticas. Ele acredita que os *zumbis* não estão mortos de fato, mas sim em um estado de incapacidade mental.

Na sua hipótese as pessoas que passaram por esse processo teriam consumido alguma substância natural indutora de um estado letárgico. Nesse estado, seus sinais vitais se reduziriam ao mínimo, aparentando, para todos os efeitos, morte natural. Bruner conjectura que esse estado seria induzido por um “feiticeiro” nativo, detentor de um aprofundado conhecimento sobre substâncias e venenos locais. Nesse cálculo, tudo que o dito feiticeiro teria que fazer seria esperar, exumar o corpo e aplicar um antídoto, fazendo aparentar que havia trazido a vítima de volta ao mundo dos vivos.

Para fundamentar seu argumento, ele mostra que a prática de sepultar pessoas vivas é corrente no Haiti, a tal ponto de ser mencionada na legislação local, e indica a leitura do Artigo 249 do Código Penal do Haiti. Em tal artigo, segundo o filme, haveria, num primeiro momento, uma proibição expressa à prática do envenenamento e, em seguida, a caracterização de qualquer envenenamento como assassinato se este levasse a vítima a um estado letárgico que a induzisse a ser enterrada viva.

O VODU NA LEGISLAÇÃO HAITIANA DA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX: A NARRATIVA DE UMA PERSEGUIÇÃO

Como dito anteriormente, a maior parte das cenas do filme *White Zombie* citadas no presente texto foram inspiradas diretamente pelo livro *The Magic Island*, de William B. Seabrook (2010). Mais especificamente, na descrição da cultura haitiana do *zumbi*, encontrada no capítulo intitulado *Dead Men Working in the Cane Fields*. Pedimos especial atenção à caracterização dos *zumbis* como trabalhadores braçais e, principalmente, às tentativas de racionalização do processo de zumbificação realizada pelo personagem Dr. Brune, que foi um argumento levantado pelo próprio Seabrook na sua obra seminal (2010, p.85).

A ideia de que o *zumbi* seria uma pessoa sem controle sobre suas faculdades mentais e em um estado de letargia ou catalepsia foi a mais plausível que ele pôde levantar. E foi ele também que, em busca de uma opinião profissional e científica sobre o assunto, procurou explicações na pessoa que ele próprio chamou de “mente mais racional de todo o Haiti”, o Dr. Antoine Villiers, que lhe mostrou o Código Penal do Haiti contendo dito Artigo 249.

A indicação da leitura do código penal do Haiti, repetida tanto no filme quanto no diário de viagem de William B. Seabrook, que inspirou a sua produção, pareceu-nos fantasiosa. Mas resolvermos cruzar as informações para confirmar ou refutar essa curiosidade. Encontramos uma versão do Código Penal do Haiti, em sua primeira edição de 1826. O seu Artigo 249 trata do homicídio doloso, não de envenenamento, afirmando que “L’homicide commis volontairement est qualifié meurtre [o homicídio provocada intencionalmente é qualificada como assassinato]” (HAITI, 1826, p. 61). O Código só menciona envenenamento no seu Artigo 255, mas não faz nenhuma menção a “estado letárgico” ou “sepultamento vivo”. Nesse momento a informação parecia-nos refutada. Mas lembramos que a primeira edição do livro *The Magic Island* só viria a ser lançada em 1929, mais de um século depois da versão original do Código Penal, que havia sido consultada.

Na possibilidade de uma alteração na legislação, resolvemos buscar uma fonte mais recente. Os esforços não foram em vão. No Código Penal do Haiti, edição de 1932, buscamos mais uma vez o Artigo 249. Mais uma vez, nenhuma menção a envenenamento nesse recorte em especial. Mas, no Artigo 246, finalmente a história se descortinou, e lá estava a legislação citada por ambas as fontes, conforme se segue:

Art. 246 – Será qualificado como envenenamento todo atentado à vida de uma pessoa por efeito de substâncias que podem levar à morte mais cedo ou mais tarde, de qualquer forma que essas substâncias tenham sido aplicadas ou administradas e quaisquer que sejam suas consequências. [...] Também será qualificado como atentado à vida de uma pessoa, por envenenamento, o *emprego feito contra ela de substâncias que, sem levar à morte, irão produzir um estado letárgico mais ou menos prolongado*, não importando a forma como essas substâncias tenham sido empregadas e quais sejam as consequências na vítima. *Se, por causa dessa letargia, a pessoa foi sepultada, o atentado vai qualificar-se como assassinato* (HAITI, 1932, p. 65, grifos nossos, tradução nossa).

O crime de envenenamento qualificado foi tipificado no Código Penal do Haiti no Título II, que trata dos crimes e delitos contra os indivíduos, no seu capítulo primeiro (crimes contra as pessoas), Seção I (morte e outros crimes capitais; ameaças de atentados contra as pessoas). Tal delito era considerado tão grave que figurava ao lado de assassinato, parricídio e infanticídio, crimes passíveis da pena capital.

As práticas religiosas afrodescendentes, em especial a ideia de *zumbificação*, estavam tão arraigadas na cultura local que isso, junto à publicação do livro de Seabrook, que internacionalizou questões relativas à cultura e a sociedade nacionais, levou as autoridades a uma perseguição sistematizada às práticas vodu. Ainda em 1932 a Seção VI do Código Penal do país, que trata dos “sortilégios”, no seu Artigo 405, afirma que

Todos os que fazem *ouangas, caprelatas, vodus, donpèdre, macandals* e outros feitiços devem ser punidos com três meses a seis meses de prisão e uma multa [...] pelo tribunal de polícia; em e ofensa subsequente, à prisão por seis meses a dois anos e multa [...], sem prejuízo de sanções mais graves que incorreriam no caso de infracções ou crimes cometidos por eles para preparar ou executar seus feitiços [...] Todas as danças e quaisquer outras práticas que contribuam para a manutenção na populações do espírito do fetichismo e da superstição serão consideradas magias e punido com as mesmas penas. (HAITI, 1932, p. 114-115, grifos nossos, tradução nossa).

Também eram passíveis de punição, no Artigo 406, pessoas que fizessem leitura da sorte e do futuro, que prognosticassem, que interpretassem os sonhos e que “tirassem as cartas”, com penas de dois a seis meses de prisão e multa. Em caso de recorrência, os apenados seriam enviados a prisões marítimas e submetidos a trabalhos forçados na marinha da nação. Por fim, o Artigo 407 determinava a apreensão e confisco de quaisquer

instrumentos, utensílios, e trajes utilizados nessas práticas religiosas, que deveriam ser queimados ou destruídos, conforme o caso (HAITI, 1932, p. 115).

Isso nos leva a duas constatações: a) todos os aspectos da cultura imaterial devem ser vistos como significativos por seu potencial de mobilização da sociedade e da própria cultura; b) os conceitos de “imaterialidade” e “irrealidade” não devem, absolutamente, ser tomados como sinônimos, uma vez que o mundo do simbólico e o mundo físico estão profundamente imbricados (DUBY, 1993).

O LÉXICO DE UM CONCEITO: ZUMBI

Defendemos que, etimologicamente, o termo *Zumbi* encontra suas origens no *Kimbundu*, dialeto pertencente a uma vasta família de línguas africanas de origem *Bantu*. Segundo Chatelain (1889) o *Bantu* seria uma espécie de língua matriarca da qual teriam se originado diversos outros dialetos que se espraíram ostensivamente por um vasto território do continente africano, construindo um íntimo parentesco que, utilizando um discurso analogista, se compararia a relação do latim com as línguas neolatinas da Europa (italiano, espanhol, português, francês, a título de exemplo). Em termos espaciais, o *Kimbundu* pode ser considerado a “língua geral do antigo Reino de Angola, ao qual corresponde aproximativamente o moderno Districto de Loanda da Provincia de Angola” (CHATELAIN, 1889, p. XI).

No Dicionário Kimbundu-Português, de autoria de A. de Assis Júnior (193-?), o termo é apresentado em sua grafia original, *Nzúmbi*, significando “Espectro; avejão; fantasma. | Alma do outro mundo. | O ser espiritual. || – *ia kilangulangu*, Duende; alma penada | Espírito que supõe vaguar pelo mundo a atormentar os vivos. | Espírito perturbado, atormentado, perseguido” (ASSIS JÚNIOR, 193-?, p.379, grifos do autor). Nesta definição, a remissão ao substantivo *kilangulangu* também é extremamente significativa, uma vez que o termo descreve, dentre outros significados – tais como arrebatamento, falta de serenidade, falta de sossego –, um sujeito penado, padecente, condenado.

É possível encontrar diversas palavras *kimbundu* originadas, através de um processo de afixação, do radical *nzúmbi*. Em todas elas pode-se identificar uma aproximação com o conceito de atormentação, condenação, morbidez. Por exemplo: *jinzumbi* seria o plural de *nzúmbi*, substantivo da nona classe gramatical, que engloba os animais (podendo também abranger pessoas e seres inanimados), cujo significando, coletivamente, remete às almas dos mortos, aos espíritos; *kinzunzumbia* é um substantivo da terceira classe gramatical, a dos

objetos inanimados (que também pode abranger pessoas e animais) e conserva uma acepção de coisa fugidia, como uma sombra ou imagem que se confunde com as brumas e a escuridão, de forma mais literal, a silhueta de um corpo; *kuzumbika* é um verbo que se remete a, entre outros significados inquietantes, odiar, importunar ou perseguir alguém; em *munzumbi*, ocorre a prefixação da partícula *mu*, que vai definir um substantivo no singular pertencente à segunda classe gramatical (que engloba as entidades inanimadas), nessa forma o termo ganha um significado melancólico, quase poético, denotando “chuva que amanhece e se conserva toda manhã [...]”; por fim, *kunzumbila*, verbo transitivo e intransitivo que guarda em si um significado dos mais mórbidos, indicando arroxear, tornar-se púrpura, como ocorre no processo pelo qual os corpos passam quando estão em estado de putrefação (CHATELAIN, 1889; ASSIS JÚNIOR, 193-?).

LEGITIMANDO A ESCRAVIDÃO ATRAVÉS DE PRÁTICAS RELIGIOSAS: A ILHA DA MAGIA DE WILLIAM B. SEABROOK

Apesar de, como abordamos anteriormente, o conceito de *zumbi* ter significados muito bem definidos no léxico *Kimbundu*, sua circulação se encontrava restrita, no ocidente, em áreas muito delimitadas das colônias europeias nas americanas. Até onde sabemos especificamente nas colônias francesas e, em especial, na de Saint-Domingue (Haiti), onde uma língua híbrida conhecida em territórios de colonização francesa como *crioulo* imperava, “uma língua derivada do francês – simplificada, corrompida, cheia de elisões, e, às vezes, enriquecida – que também abrange palavras de origem africana, espanhola e inglesa” (SEABROOK, 2010, p. 179). Sua inserção em vocabulários externos ao *crioulo* só se daria muito depois da revolução que culminaria em sua independência (1791-1804). Mais precisamente, essa expansão do uso do termo *zumbi* só viria a ocorrer por volta do primeiro quarto do século XX, quando os Estados Unidos estavam

Envolvidos em uma ocupação prolongada do Haiti de 1915-1934, uma ocupação marcada pela resistência cada vez mais vocal [intensa, sob protestos] e às vezes violenta da população nativa. Muitos dos fuzileiros navais estacionados no Haiti, ao retornar aos Estados Unidos, relataram abertamente casos de canibalismo e de superstições nativas, tais como o ‘zumbi’ (DENDLE, 2007, p.46, tradução nossa).

Dentre os efeitos dessa ocupação está a criação de toda uma infraestrutura moderna cujo objetivo era, obviamente, servir como aporte para a implantação de uma pretensa

indústria estadunidense encabeçada pela *Haitian American Sugar Company* (HASCO), entre outras organizações. Foi, em grande medida, em decorrência dos interesses dessa companhia que se deu a ocupação da ilha e, na esteira desses eventos, um exponencial aumento da presença de cidadãos norte-americanos no país. Um desses cidadãos era William Buehler Seabrook, escritor, jornalista, viajante e, parafraseando suas próprias expressões, detentor de um fascínio arrebatador por “religiões ocultas”. Chegou mesmo a afirmar: “foi por isso que vim ao Haiti. Daria tudo para ver uma dessas cerimônias. Arriscaria até a vida” (SEABROOK, 2010, p. 15).

Em setembro de 1928, o autor desembarca na costa do golfo da cidade *Cabo-Haitiano*. Como jornalista e escritor, seu propósito é observar a vida dos habitantes locais e, em especial, testemunhar as cerimônias, rituais e criaturas fantásticas relatadas pelos fuzileiros navais norte-americanos que já se faziam correntes nos subterrâneos da sociedade de *New York*, onde há algum tempo havia fixado residência. Tinha também a intenção de publicar um livro onde pretendia expor as maravilhas da ilha. Esse relato foi publicado no ano seguinte a sua visita ao Haiti, em 1929, sob o título *The Magic Island* (traduzido para o português como “A ilha da magia: fatos e ficção”).

Apesar das críticas feitas por pesquisadores da época, observando com um olhar retrospectivo contemporâneo, o livro, escrito sob o gênero “diário de viagem” ou “relato de viagem”, faz algo muito semelhante ao que viria a ser nomeado por certa corrente antropológica, a posteriori e salvaguardadas as devidas nuances conceituais, de uma “descrição densa” da nação insular, na acepção de Clifford Geertz (2008). O autor aborda variados aspectos, tais como natureza, cultura, línguas, arquitetura, religiosidade. Logo no prefácio, Seabrook relata:

O barco ancorara em um golfo tropical e, além das palmeiras que bordejavam a praia, eu via elevarem-se imensas montanhas sombrias e misteriosas emergindo de uma floresta verdejante. A beira-mar, dourada pelo sol poente, estendia-se a pequena cidade, Cabo-Haitiano. Lá embaixo, entre construções modernas, percebiam-se as ruínas de suntuosas residências de colonos franceses; eles haviam-se estabelecido no Haiti desde o século XVI, tinham feito vir escravos da África e a ilha tornara-se a colônia mais rica do hemisfério ocidental. Lá embaixo, havia o palácio construído por Paulina Bonaparte na época em que Napoleão enviara seu cunhado, o general Leclerc, para esmagar a revolta dos escravos negros. Além de Cabo Haitiano, levantava-se no pico de uma montanha a fortaleza gigantesca que o rei negro Christophe construía após a partida dos franceses. A noite caiu cedo e não se vê mais que a massa sombria das montanhas, onde, no silêncio, se elevava o toque abafado dos tambores vodus.

Esse pequeno trecho é muito significativo. Nele, podemos perceber a importância que o autor atribui à descrição de aspectos físicos da ilha – geografia, hidrografia, flora e, em outros momentos não retratados nesse fragmento, fauna e clima –, sempre com muita riqueza de detalhes e floreios linguísticos, em uma retórica quase poética. Mas também é possível perceber que ele não se limita a isso. Constantemente, Seabrook se remete à organização sócia espacial das diversas comunidades por onde transita, caracterizando hierarquias culturais e tipificando os diversos papéis sociais exercidos pelos nativos (babalaôs, mamalois, hougans, bocors, etc.), mas também chamando atenção para detalhes arquitetônicos e espaciais dos ambientes citadinos e rurais. Outra preocupação do autor é contextualizar a história da localidade. Há, nessa fonte, um bom apanhado da história do Haiti, sempre da perspectiva do oculto, do subterrâneo, do mágico.

Mas, na verdade, o que realmente impressiona em *A Ilha da Magia* é esta constante busca de seu autor pela “religião oculta”, pelos relatos de rituais mágicos e por histórias fantásticas. Recentemente o cineasta George A. Romero, diretor e roteirista que revolucionou os filmes de zumbis, convidado para elaborar uma “introdução” a uma nova reimpressão da obra, chegou mesmo a afirmar que, nesse livro, Seabrook estava “obviamente mais intrigado pela ‘magia’ do que pela ‘ilha’ do título” (2016), insinuando que isso, talvez, tenha minado um pouco da objetividade que o texto necessitava para angariar maior aceitação entre a intelectualidade da época.

Algumas das críticas que o livro sofreu pelos seus contemporâneos foram ensejadas justamente em decorrência dessa busca por uma imaterialidade fugidia que, praticamente, só aparece no texto através dos relatos da memória local. E até mesmo esses guardiões de memórias e contadores de histórias, não raras as ocasiões, se demonstram incrédulos no que tange a certas crenças. Observe-se, por exemplo, a passagem que se segue:

[Polynice] conhecia todas as superstições das montanhas e das planícies, *mas não acreditava nelas, absolutamente*, pelo menos deu-me a entender isso. Apreciava o meu interesse e empenhava-se em fazer-me compreender o folclore complicado do Haiti. Entretanto, foi por acaso que abordamos um tema que se situa além de toda superstição e de todo entendimento. Ele mencionara os fogos-fátuos que deixam corpos em casa e vão incendiar os canaviais, os vampiros femininos, às vezes mortos, às vezes ainda vivos, que sugam o sangue das crianças e que são reconhecidos pelos seus cabelos ruivos, os lobisomens (chamados chauchés, em crioulo), que são homens ou mulheres que assumem a aparência de um animal, geralmente de um lobo, e matam carneiros, ovelhas, e as vezes, até crianças. [...] Ao escutá-lo, imaginei que essas histórias

faziam lembrar as narrativas dos velhos negros do sul dos Estados Unidos e mais ainda as lendas medievais da velha Europa (SEABROOK, 2010, p. 77, grifos nossos).

Ironicamente, a memória e a oralidade ainda se encontram em discussão enquanto “fonte possível” em alguns campos de pesquisa, a exemplo da história, que ainda discute a objetividade e uma pretensa falseabilidade inerente à narrativa oral, conforme poderia atestar qualquer historiador oralista da atualidade. Sabemos que não é o caso, uma vez que, além de não ser essa a intenção, a moderna história oral tem seu estatuto instituído em meados do século XX com o advento dos gravadores de fitas, mas acreditamos que cabe, aqui, a analogia (ALBERTI, 2014, p. 155).

Sobre o vodu, Seabrook não o enxergava de forma desdenhosa, como uma mera curiosidade; também não o relegava a uma categoria menor, como uma seita ou superstição. Ao contrário, para o autor o vodu deveria ser considerado como uma verdadeira religião, viva e pulsante, tão viva quanto o próprio “cristianismo era na Idade Média quando os milagres eram coisa corriqueira”. Cheia de segredos a muito proibidos aos “brancos”, transbordando de magia e de deuses maravilhosos que conviviam e, corriqueiramente, se comunicavam com homens. Uma passagem que revela essa admiração é a que se segue, onde o autor relata como ocorriam suas conversas com Luís, um criado que acabara servindo-lhe como uma espécie de “guia”, facilitando seu contato com as comunidades locais.

Luís me afirmou, e eu acreditei, que quando o governador, sua esposa e o coronel tinham vindo tomar chá em minha residência, os deuses haviam-me visitado também, entrando pela porta dos fundos e se acomodando junto aos meus criados. [...] Eu fazia amiúde longas caminhadas em companhia de Luís pelas colinas, e ele me falava do vodu, ensinando-me os nomes de seus deuses e seus atributos: Papa Legba, guardião dos portões, que era o mais benevolente; Damballa Ouedo, o mais sábio e poderoso, cujo símbolo era a serpente; Loco, deus das florestas; Agoué, deus do mar; a senhora Ezilé, a equivalente da Abençoada Virgem Maria; Ogum Badagris, o sanguinário aterrador, aquele cuja voz era o trovão. Havia muitos outros, dezenas deles, como na mitologia grega. Mas para Luís, esses deuses não eram mitos, mas seres mais reais e mais vivos do que ele e eu (SEABROOK, 2010, p.14).

A esse ponto, conseguimos inferir que Seabrook, para além de uma mera fascinação pela cultura haitiana – principalmente pelo que, até então, era considerado como uma “religião oculta”, como o eram consideradas todas as religiões afro-americanas, a exemplo

do vodú – desenvolvia um estudo que, ao menos em parte, intencionava realizar uma espécie de inventário da imaterialidade das referências culturais locais. Inventário muito semelhante às descrições de sociedades realizadas por inúmeros antropólogos do início do século XX. O que ele não esperava, e isso podemos afirmar categoricamente, era a descoberta de uma nova categoria de “criatura”. Deixemos que o próprio autor nos mostre sua surpresa: “porém, lembro-me de uma criatura da qual ouvira falar no Haiti, e que me parecia exclusivamente local, o *zumbi*” (SEABROOK, 2010, p. 78, grifos nossos). Excluindo o terceiro tomo do livro *History fo Brazil*, essa foi a primeira menção ao termo na história da literatura ocidental. Mas o que seria um zumbi para a religiosidade vodú haitiana? Vejamos:

Negros mais crédulos do que Polynice tinham-me garantido que o zumbi saía de seu túmulo mas que não era nem fantasma e nem ressuscitado como Lázaro. Era um corpo humano sem alma, morto mas tirado de seu túmulo e animado de uma aparência de vida para fins de feitiçaria; em suma, o zumbi era um morto que podia andar e agir como um ser vivo. Os que possuem poder para tanto procuram um túmulo recentemente escavado, exumam o corpo antes que ele se decomponha, dão-lhe uma aparência de vida e *fazem dele um escravo*, às vezes para mandá-lo cometer um crime mas freqüentemente *para fazê-lo trabalhar nos campos, e realizar os trabalhos mais penosos, açoitando-os como se fossem animais* quando não trabalham depressa (SEABROOK, 2010, p.78, grifos nossos).

Solicitamos especial atenção aos trechos grifados na citação acima, eles não foram escolhidos de forma desmedida. Acreditamos que, conforme foi comprovado na *seção 3* do presente artigo, intitulado “O *Léxico de Um Conceito: zumbi*”, onde realizamos um estudo etimologicamente fundamentado nas origens linguísticas *Kimbundu* do termo, os principais significados relacionados ao conceito são: a) apenado, padecente, condenado; b) almas dos mortos, espíritos; c) silhueta de um corpo; d) ódio, importunação, perseguição; e) arroxear, tornar-se púrpura, apodrecer (CHATELAIN, 1889; ASSIS JÚNIOR, 193-?). Ou seja, para além do significado religioso – significado simbólico de corpo exumado e reanimado por uma série de sortilégios –, podemos identificar no cerne do substantivo *zumbi* uma materialidade, uma significação objetiva que se remete a uma condição social funcional, a de escravo.

Essa condição de escravo certamente era vista como incomum e até mesmo reprovável a época da escritura do livro de Seabrook, uma vez que, em termos jurídicos, seria uma categoria não amparada pela legislação vigente. Para além disso, moralmente, a escravidão já há muito tempo era vista como uma prática bárbara no Haiti. Ora, a condição

jurídica de escravo, ao menos formalmente, já não encontrava amparo na sociedade haitiana desde fins do século XIX, com o desenrolar dos acontecimentos que culminaria com a abolição e independência do Haiti, pós Revolução de Saint-Domingue (1791-1804). Talvez por esse motivo tenha sido necessário atribuir essa roupagem de prática religiosa a esse tipo de relação social. Para exemplificar os desdobramentos dessa prática no imaginário haitiano, observemos a passagem que se segue.

Superstição? Nunca! Posso garantir que não se trata de uma superstição. Essas coisas existem, num grau que vocês brancos não podem imaginar, embora esteja patente a todos. Por que os camponeses mais pobres enterram seus mortos em sólidos túmulos de pedra? Por que os conservam com muita freqüência em seus jardins, em frente à porta da casa? Por que existem tantos túmulos escavados perto de uma encruzilhada movimentada ou ao longo de uma estrada onde passa muita gente? É para garantir uma proteção aos pobres mortos. [...] Não, meu amigo, não fale em superstição. Nesse mesmo instante, sob o luar, existem zumbis que trabalham nesta ilha, a menos de duas horas de distância de minha casa. Nós os conhecemos, mas não ousamos dizer nada, desde que nossos próprios mortos sejam deixados em paz. Amanhã a noite, se quiser, eu o levarei a ver os mortos que trabalham nos canaviais (SEABROOK, 2010, p.78).

Ao ser questionado por Seabrook sobre as origens dessa “superstição”, Polynice, em tom de revolta, contesta veementemente essa atribuição, buscando mostrar que há variadas práticas culturais entre os homens comuns do Haiti que evidenciam uma vigilância para com os recém-falecidos objetivando dificultar a exumação de seus corpos por um *bocor*, como são chamados os feiticeiros necromantes, seguidores do culto aos mortos: enterramentos em túmulos de pedra invioláveis; em jardins de residências, sob vigilância atenta de parentes e amigos; em estradas movimentadas, nas quais o trânsito constante de pessoas impediria a privacidade necessária para um ritual (conforme pode ser observado na cena de abertura do filme *White Zombie*, discutido anteriormente); vigilância armada em túmulos de cemitérios, etc.

De acordo com relatos do próprio Seabrook *zumbis*, ou ao menos pessoas que acreditavam na existência dessa categoria de pessoas a tal ponto que essa crença os levava a assumir tal qualidade como suas próprias condições sociais, ou talvez porque tenham sido obrigados a isso, de fato eram utilizados como mão-de-obra escrava nos campos da sociedade insular haitiana. E ele nos conta como encontrou, pessoalmente, um grupo desses “escravos”:

Estávamos na estrada de Picmy e Polynice parou de repente seu cavalo para mostrar-me um campo onde três homens e uma mulher trabalhavam a terra munidos de facas de mato [...]. A mulher era uma negra alta, de rosto inexpressivo, e olhou-me sem benevolência. Minha primeira impressão dos três zumbis, que continuavam a trabalhar, foi a de que eles tinham realmente alguma coisa de estranho. Seus gestos eram de autômatos. Não podia ver seus rostos, por estarem próximos do chão, mas Polynice segurou um deles pelos ombros e pediu que endireitasse o corpo. Dócil como um animal, o homem levantou-se e o que vi então causou-me um choque desagradável. O mais horrível era o olhar, ou melhor, a ausência de olhar. Os olhos estavam mortos, como se fossem cegos, desprovidos de expressão. Não eram olhos de um cego, mas de um morto. Todo o semblante era inexpressivo, incapaz de expressar-se. Refiz-me de meu súbito espanto e segurei uma das mãos daquela criatura. Ela era dura, humana, calejada (SEABROOK, 2010, p.83-84).

Quão surpreendente deve ter sido esse encontro para Seabrook! Encontrar uma das tais “criaturas” que tanto lhe instigaram a imaginação. Apesar de o autor se mostrar totalmente crédulo ao longo de toda sua obra, é justamente no momento em que ele consegue encontrar com alguns desses entes, um pretense grupo de *zumbis* que, até então, abitavam somente no mundo do imaginário, próximo o bastante para se tocar, que a incredulidade aflora e ele se mostra mais racional, buscando possíveis explicações científicas sobre o que acabara de vivenciar. E a racionalização surge a partir de um diálogo com o “guarda” do grupo, quando ele, irritado, diz: “*z’affai nèg pas z’affai blanc!*” [Isso é assunto de negro e não de branco!]. E ele logo pensa:

‘Guarda’ era a palavra-chave. Ela viera-me à mente com toda a naturalidade quando ele protestara, e pareceu-me assim uma coisa natural que os zumbis não passavam de pobres seres humanos, mas idiotas, dóceis alienados obrigados a trabalhar nos campos. Essa era uma explicação lógica. No momento ela me satisfez (SEABROOK, 2010, p. 84).

Com base nesse relato, acreditamos ser seguro afirmar que a categoria *zumbi* poderia estar sendo utilizada pela sociedade haitiana, ou ao menos por uma significativa parcela da população, como uma forma de legitimação de uma condição de escravidão pós-abolição que teria se perpetuado até, ao menos, o início do século XX. Tal legitimação se encontrava firmemente assentada em práticas religiosas locais que se baseavam em crenças do vodu, religião haitiana afrodescendente que encontrava ampla aceitação entre as

camadas mais populares, mas que passava a encontrar resistência ferrenha por parte das autoridades nacionais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na presente pesquisa estabelecemos como objetivo primordial problematizar uma narrativa fílmica que retrata a chamada “mitologia vodu”. Nessa problematização, uma das premissas defendidas foi a afirmação da possibilidade de aceitação das representações mitológicas como evidências de atribuições de significados que as culturas fazem de sua própria história e de sua própria identidade. Sobre estas questões, a mitologia vodu, componente da cultura religiosa haitiana que foi transmitido geração após geração e que entrou para a memória local do povo que habita esse país, legada aos descendentes desta terra, pôde ser tomada como exemplo.

Seguindo a linha de Certeau, pensamos nos mitos como sendo discursos necessariamente fragmentados e articulados sobre práticas heterogêneas de uma dada sociedade e que, de forma simbólica, as articula. Entendemos o mito como um “discurso relativo ao lugar/não lugar (ou origem) da existência concreta, um relato bricolado com elementos tirados de lugares-comuns, uma história alusiva e fragmentária cujos buracos se encaixam nas práticas sociais que simboliza” (CERTEAU, 2011, p.168). Em outras palavras, os mitos são alegorias, visões metafóricas sobre aspectos “isolados” que condensam características importantes e marcantes de uma sociedade, ou melhor, do mundo no qual um todo social se articula.

São tessituras de sentidos transmitidas classicamente de maneira oral através da utilização de simbologias que comumente fazem uso de imagens e signos objetivando traduzir ideias e concepções sobre determinadas “realidades”. Em sentido mais estrito, os mitos são narrativas que versam sobre a origem de algo, contados e recontados infindáveis vezes, de forma figurada, e que conservam em si representações que indivíduos e, em um segundo momento, grupos sociais fazem sobre diversos aspectos de uma dada realidade, como fenômenos naturais, objetos, lugares, celebrações, utensílios, eventos, saberes, fazeres, etc.

Etimologicamente, o termo tem origem nas sociedades clássicas (do grego, *mythos*, e do latim, *mythos*, ambos significando narrativa, relato, fábula, discurso). Assim, o mito é um discurso, uma espetacularização narrativa de tradição oral que comumente relata algo ocorrido em um tempo fantástico e imemoriável, composto por seres que encarnam,

simbolicamente, forças da natureza ou características da condição humana, ganhando, graças a uma espécie de sacralização do discurso do narrador, status de verdade.

As formas pelas quais as narrativas míticas relatam a origem das coisas são diversas. Primeiramente, pode-se identificar um devir que segue uma rede de conexões descendentes, do divino ao mundano, do ininteligível ao cognoscível, do “supralunar” ao “sub-reptício”. Nesta rede, tudo decorre de relações ocorridas entre forças divinas. Ou seja, o que existe em uma realidade observável (as coisas, os seres, os lugares, etc.) é explicado a partir da construção de uma genealogia de seres transcendentais. Em segundo lugar, determinadas características desta realidade podem ser explicadas através da identificação de conflitos e rivalidades ou amizades e alianças entre essas mesmas divindades. Como um “reflexo” da existência divina, estes distanciamentos ou aproximações fariam surgir, por sua vez, conflitos ou alianças no mundo material, dos seres vivos. Por outro lado, os mitos podem explicar o mundo através da narração de castigos ou recompensas que forças divinas dão àqueles que lhes desobedecem, transgredindo suas leis, ou que lhes são fiéis, obedecendo a suas vontades e seguindo os seus preceitos (CHAUI, 2003).

Aí estão as características que amalgamam representações míticas *vodu* e suas respectivas consubstanciações no mundo do vivos: a) a construção simbólica de uma genealogia do povo haitiano através da identificação de uma rede de conexões descendentes, que liga diretamente estes homens aos seres divinos; b) a representação discursiva das rivalidades que geraram conflitos de proporções assustadoras no mundo material, entre nações descendentes de africanos e colonizadores, como um “reflexo” da inimizade superior das divindades africanas e europeias; c) a narração do castigo sofrido pelos antigos colonos e a recompensa das divindades africanas àqueles que lhe foram fiéis.

Para concluir, acreditamos que podemos nos arriscar a fazer algumas constatações. Primeiramente, o que está em discussão no presente trabalho não é apenas se *zumbis* existiam na sociedade haitiana, mas sim o alcance das representações desse conceito. Acreditamos que, com bases nos relatos da oralidade local coletados pelo autor William B. Seabrook e na narrativa fílmica discutidas anteriormente, bem como na legislação que criminaliza as práticas de magia na ilha, é possível aceitar que a simples representação dessa prática nos dá evidências de seu alcance e de sua importância. Mais que isso, podemos pensar na categoria *zumbi* como um lugar social, uma vez que, para além de invocar as memórias da escravidão, ainda tão presentes na cultura desse povo, preenche os três sentidos da palavra *lugar* levantados por Pierre Nora (1993, p.21), sendo simultaneamente e em graus diversos, simbólica, funcional e material. Simbólica por definição, pela própria imaterialidade e ritualística necessárias para a crença na sua existência; funcional porque



cumpria o importante papel de trazer à tona as memórias da escravidão sofrida por esse povo, deixando-os alerta; mas também material, uma vez que, de variadas formas, essa imaterialidade se exterioriza, acarretando transformações palpáveis no mundo físico, no mundo do real.

Em segundo lugar, ao defender tal ponto de vista admitimos que deva haver consequências lógicas. A mais importante delas é que compreender o mundo intangível, ou simbólico, de uma determinada sociedade é extremamente significativo, para não dizer essencial. Ora, se o imaginário (*lato sensu*), de uma determinada sociedade não deve ser tomado como irrelevante, suas categorias mais restritas, tais como rituais e outros recortes (*stricto sensu*), também não devem ser desrespeitados e desconsiderados, mas sim tratados de forma séria e analítica. Em decorrência disso defendemos ser essa uma das obrigações mais importantes de qualquer historiador que se lance no campo da história cultural.

REFERÊNCIAS E FONTES

ALBERTI, Verena. Fontes orais: histórias dentro da história. In: PINSKY, Carla Bessanezi (Org.). *Fontes históricas*. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2014. p. 155-202.

ARAÚJO, Rafael. *A Experiência do horror: arte, pensamento e política*. São Paulo, 2009. 263f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009.

ASSIS JÚNIOR, A. de. *Dicionário kimbundu-português: linguístico, botânico, histórico e corográfico: seguido de um índice alfabético dos nomes próprios*. Luanda: Argente, Santos, [193-?].

BUCK-MORSS, Susan. Hegel e Haiti. *Novos Estudos – CEBRAP*, São Paulo, n.90, p. 131-171, jul. 2011. Disponível em:
<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002011000200010&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 11 jun. 2015.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do cotidiano: 1. artes de fazer*. 17. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

CHAUI, Marilena. *Convite à filosofia*. 13. ed. São Paulo: Ática, 2003.

CHATELAIN, Héli. *Kimbundu grammar; grammatica elementar do kimbundu ou lingua de Angola*. Genebra: Typ. de Charles Schuchardt, 1889.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DENDLE, Peter. The Zombie as barometer of cultural anxiety. In: SCOTT, Niall (Ed.). *Monsters and the monstrous: myths and metaphors of enduring evil*. New-York, NY: Rodopi, 2007.



DUBY, Georges. *A História continua*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

FERREIRA, Antonio Celso. Literatura: a fonte fecunda. In: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Regina de (Org.). *O Historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2013. p.61-91.

FERRO, Marc. O Filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

FONTELLA, Leandro Goya; MEDEIROS, Elisabeth Weber. Revolução haitiana: o medo negro assombra a América. *Disc. Scienta*. Série: ciências humanas, Santa Maria, v.8, n.1, p.59-70, 2007.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GIDDENS, Anthony. *As Conseqüências da modernidade*. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: UNESP, 1991.

GINZBURG, Carlo. *Medo, reverência, terror: quatro ensaios de iconografia política*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

HAITI. *Code Penal*. Port-au-Prince: L'Imprimerie du Gouvernement, 1826.

HAITI. *Code Pénal: avec les dernières modifications*. Annoté par Auguste Albert Héreau. Port-au-Prince: Aug. A. Heraux, 1932.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Versão 2.0a. Rio de Janeiro: Objetiva; 2007. 1 CD-ROM.

INIKORI, J. E. A África na história do mundo: o tráfico de escravos a partir da África e a emergência de uma ordem econômica no Atlântico. In: OGOT, Bethwell Allan (Ed.). *A África do século XVI ao XVIII*. Brasília: UNESCO, 2010. (História Geral da África, V). p. 91-134.

NAPOLITANO, Marcos. Fontes audiovisuais: a história depois da história. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). *Fontes históricas*. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2014. p. 235-289.

NOGUEIRA, Luiz. *Histórias do cinema*. Covilhã, Portugal: Livros Labcom, 2014.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*. São Paulo, n. 10, p. 07-28, dez. 1993.

REIS FILHO, Lúcio; SUPPIA, Alfredo. Dos Cânones sagrados às alegorias profanas: a laicização do zumbi no cinema. *Mneme: Revista de Humanidades*. p.272-285, v.11, n.29, jan/jul 2011.

ROMERO, George A. Introduction. In: SEABROOK, William Buehler. *The Magic island*. Foreword Joe Ollmann; Introduction George A. Romero; Afterword Wade Davis. New York: Dover, 2016.

SEABROOK, William Buehler. *A Ilha da magia: fatos e ficção*. 2. ed. Tradução Lauro S. Blandy. São Paulo: Hemus, 2010.

SOUTHEY, Robert. *History of Brazil*. London: Longman, Hurst, Rees And Orme, Paternoster-row, 1819. part 3.

WHITE zombie. Direção: Victor Halperin. Produção: Edward Halperin. Roteiro: Garnett Weston. Intérpretes: Bela Lugosi; John Harron; Joseph Cawthorn; Madge Bellamy; Robert Frazer. United States: Synergy Ent, 1932. Disponível em:
<<http://www.youtube.com/watch?v=7goTJSdlOto>>. Acesso em: 01 jun. 2015.