

## O CEMITÉRIO COMO O ESPAÇO DE PRODUÇÃO DE SENTIDO NA MINISSÉRIE FANTÁSTICA *AMORTEAMO* (2015)

ANDERSON LOPES DA SILVA  
Universidade de São Paulo (USP)  
anderlopps@gmail.com

Recibido: 10-06-2018  
Aceptado: 24-09-2019



### RESUMO

O artigo, oriundo de uma pesquisa em andamento, objetiva trazer uma discussão lacônica sobre elementos apreensíveis do conceito de fantástico na minissérie *Amorteamo* (2015, Rede Globo, Brasil). Neste trabalho, o cemitério é visto como o *locus* principal de enunciação da presença fantástica em uma narrativa ficcional que tem, como norte da trama, a temática melodramática acerca dos personagens mortos-vivos. É sobre estes dois pontos (cemitério e mortos-vivos) que o exercício de análise localiza-se tendo como base as implicações de que o acabamento estético, o estilo televisivo, as gramáticas televisuais e as peculiaridades do formato minissérie também atravessam a compreensão do relato fantástico na diegese da obra.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cemitério, Mortos-Vivos, Fantástico, *Amorteamo*, Ficção televisiva.

### THE CEMETERY AS A SPACE OF PRODUCTION OF MEANING IN THE FANTASTIC MINISERIES *AMORTEAMO* (2015)

### ABSTRACT

This article derives from a work in progress and aims to present a discussion about apprehensible elements of the concept of the fantastic in the miniseries *Amorteamo* (2015, Rede Globo, Brazil). Melodramatic undead characters and the cemetery are understood as central points of the fictional narrative in relation to the fantastic presence in this TV drama. In this essay, we aim at exploring the space of the cemetery and the undead, both

essential for the development of the fantastic narrative. The following essay explores these two points and it is based on the implications that the aesthetic, the television style, the television grammars and the peculiarities of the miniseries format are also essential for the understanding of the fantastic narrative in the *Amorteamo's* diegesis.

KEYWORDS: Cemetery, Undead, Fantastic, *Amorteamo*, TV fiction.



## 1. INTRODUÇÃO

As principais possibilidades de entendimento do conceito de fantástico (ou narrativa fantástica) provêm, maioritariamente, do campo literário. É na obra literária (e, por extensão, nas teorias da área linguística) que as discussões sobre as (in)definições do fantástico se constroem já há muitos anos. Tais leituras teóricas passaram e ainda passam por visões voltadas ao estruturalismo, à crítica psicanalítica, à mitocrítica, à sociologia, à estética da recepção, à filosofia da desconstrução, entre outros vieses, como afirma Roas (2001: 7).

Porém, ao mesmo tempo em que se reconhece a primazia do literário nas discussões sobre o assunto, ainda assim, este artigo propõe possibilidades de leitura do fantástico que são tensionadas também no audiovisual. Isto é, um fantástico que atravessa — no sentido de não apenas tangenciar, mas afetar, de imiscuir-se — às tramas narrativas, aos acabamentos estéticos, ao estilo televisivo e às gramáticas televisuais que permeiam as construções ficcionais, como é o caso da minissérie *Amorteamo* (2015, Rede Globo).

Desse modo, o objetivo do artigo é localizar o leitor acerca de quais caminhos possíveis podem ser trilhados na inter-relação entre o fantástico e o texto verbo-visual de *Amorteamo*. Em outros termos, o que se intenta aqui é uma primeira aproximação entre estes dois elementos a partir de autores tidos como clássicos e outros como contemporâneos dos estudos do fantástico. Para além disso, o foco da análise se dá especialmente na figura dos personagens mortos-vivos melodramáticos (como direcionamento temático da obra) e do cemitério (visto como um *locus* de enunciação fantástica). Por isso, a estrutura desse artigo é dividida da seguinte forma: 1) o trabalho inicia com uma breve discussão sobre leituras possíveis do fantástico enquanto literatura teórica; 2) na sequência, o es-

tudo contextualiza a minissérie *Amorteamo* enquanto fruto de uma exitosa produção ficcional da Rede Globo (destacando aqui a questão dos mortos-vivos como tematização central da trama e como um tema considerado popular nos dias que correm); 3) e, por fim, o artigo detém-se na discussão que prioriza o entendimento do cemitério como um lócus de enunciação e produção de sentido.

Por fim, como considerações significativas do trabalho é possível perceber que o cemitério é o espaço que, no contexto da obra analisada, pode ser visto de uma forma triádica, a saber: como um lugar de subversão social, como uma instituição cultural e, finalmente, como um local onde se dá a transformação eufemística e simbólica do «cadáver» para o termo «ente-querido».

## 2. ALGUMAS LEITURAS TEÓRICAS DO FANTÁSTICO

Um ponto de partida para compreender o fantástico está naquilo que Nodier (1970) reconhece como o «mundo fantástico». Com outros termos, em uma tentativa de resumir suas ideias, o autor destaca três operações que compõem o que se poderia chamar de pensamento humano. Seriam elas: a operação da inteligência que fundou o mundo material, a operação do gênio divinamente inspirado que pressentiu o mundo espiritual e, finalmente, a operação da imaginação que criou o mundo fantástico. Nesse raciocínio, algo muito importante na relação entre o real e o ficcional no mundo fantástico é que ele, para além de uma rasa ideia de «mentira», pressupõe como a racionalização humana é forte o suficiente para escapar dos limites impostos pelas regras gerais de uma realidade inflexível e, ao mesmo tempo, é posta em xeque. Ou seja, o fantástico surge como uma ideia de «hiperbolização» da vida real (Nodier, 1970:12), um olhar que oferece saída à rotina do «real» racionalizante.

Pensamento próximo tem Castex (1962) ao discutir como o fantástico é muito mais complexo e jamais poderia ter seu entendimento restrito à ideia de uma mera fabulação convencional — tal qual fazem os contos de fadas ou mitologias.<sup>1</sup> Para Castex (1962: 8), acima de tudo, o fantástico é «caracterizado por uma invasão brutal do mistério no cenário da vida real». Assim, ligando estas considerações à obra analisada, começamos a compreender como a narrativa da minissérie *Amorteamo* é atravessada pelo fantástico em diversas formas e como o mistério toma conta dos moradores da Recife que, do dia para a

---

1 Para uma crítica mais aprofundada em relação à diferenciação conceitual, temática e estrutural entre contos de fadas, narrativas de ficção científica e os relatos fantásticos, recomenda-se a leitura de Roger Caillois (1966: 7) e sua explicação detalhada sobre o assunto na obra «Anthologie du fantastique», tomo I.

noite, precisam lidar com os mortos-vivos que reclamam o direito de (re)viver suas antigas vidas.

Ainda sobre o caráter não consensual das definições acerca dos estudos sobre o fantástico, o comentário de Trevisan (2014) mostra como as nomenclaturas são numerosas:

O gênero, reconhecidamente movediço, possui uma dimensão ambivalente, percebida na proliferação de nomes que tentam definir seu status e nas formulações narrativas a ele vinculadas. Os limites entre os termos «realismo fantástico», «realismo mágico» ou «maravilhoso», «neofantástico» são sutis, assim como as fronteiras com os reconhecidos gêneros vizinhos: o «fantasy» e a «ficção científica». A pluralidade de obras e de reflexões teóricas sobre o universo do fantástico não deve apontar para o hermetismo, ao contrário, nada mais impactante e inteligível do que esse gênero capaz de descrever a realidade dos fatos e dos sentimentos humanos por meio de imagens não empíricas, por meio do encantamento perene provocado pelos sentidos simbólicos e metafóricos (Trevisan, 2013: 28).

Também é interessante ver o que Todorov (1975) refere ao considerar o maravilhoso e o estranho como dois gêneros muito próximos do fantástico, apontando a existência de gêneros transitórios ou subgêneros. Tais transitoriedades seriam o fantástico-maravilhoso (espaço onde a existência do sobrenatural não é contestada); o fantástico-estranho (local onde se apresenta uma explicação racional e possível de ocorrer na vida real); e o fantástico-puro que corresponderia ao que Nodier explica como a narrativa fantástica que mantém a hesitação, deixando «a alma suspensa na dúvida» (Camarani, 2014: 17).

Já no caso latino-americano há ainda mais especificidades no entendimento do que vem ser o fantástico. A afirmação de Figueiredo relembra a importância do se pensar o universo fantástico no continente a partir do termo «real maravilhoso» (cunhado por Alejandro Carpentier em 1949 para o campo literário):

A vertente da ficção latino-americana que se convencionou chamar de «realismo maravilhoso» consistiu numa afirmação identitária da América Latina e, ao mesmo tempo, numa revisão crítica da modernidade ocidental. O «maravilhoso» foi interpretado como elemento identificador da cultura latino-americana, como traço característico que a distinguia do mundo europeu. Resgatava-se, assim, a visão que os conquistadores tiveram da América quando aqui chegaram, no século XVI: nas cartas dos viajantes, a imaginação preenchia as lacunas deixadas por tudo aquilo que escapava ao mundo já codificado pelo «saber ocidental», os relatos testemunhais se deixavam invadir pela fábula, que conferia ao novo, ao diferente, o estatuto de maravilha (Figueiredo, 2013: 17).

Por esta ótica, o fantástico — muito perceptível na literatura,<sup>2</sup> mas não de forma exclusiva — é visto como uma matriz geradora de tramas que se caracterizam ao mesmo tempo pela comunhão e pela oposição que estabelecem entre as ordens do real e do sobrenatural, dando espaço à ambiguidade, à incerteza no que se refere à manifestação dos fenômenos tidos como estranhos, insólitos, mágicos e supersticiosos (Camarani, 2014:7-8).

No entanto, vale salientar, como afirma Roas (2001), que nem toda narrativa que envolva, em alguma instância e intensidade, o sobrenatural deve ser considerada automaticamente como narrativa fantástica. Todavia, o fantástico é o único gênero (literário) que não funciona nunca sem a presença do sobrenatural em suas tramas discursivas. Em outros termos, esta é uma condição *sine qua non* porque:

o sobrenatural é aquilo que transgride as leis que organizam o mundo real, aquilo que não é explicável, que não existe, segundo estas ditas leis [do mundo real]. Assim, para que a história narrada seja considerada fantástica, ela deve criar um espaço similar ao que habita o leitor, um espaço que se verá tomado de assalto por um fenômeno que transtornará sua estabilidade. É por isso que o sobrenatural irá supostamente sempre ser uma ameaça à nossa realidade que até o momento acreditávamos ser governada por leis rigorosas e imutáveis. A narrativa fantástica coloca o leitor frente ao sobrenatural, mas não como evasão, senão, muito ao contrário, para interrogá-lo e fazer com que ele perca a segurança frente ao mundo real (Roas, 2001: 8).

Afirmativa similar é a trazida por Herrero Cecilia, ao comentar a relação entre a estética e a pragmática do relato fantástico, mencionando como:

A história fantástica pode tratar de alguns temas (o vampiro, o licantropo, o monstro, o fantasma, o fantasma, os mortos-vivos, etc.) que por si só são suscetíveis a despertar medo, terror ou angústia no leitor; mas não é necessário que a história fantástica sempre tenha que lidar com essas questões. Há muitas histórias fantásticas que não pretendem provocar uma reação de angústia ou medo, e, por outro lado, também há muitas histórias de medo ou que pouco ou nada têm a ver com a estética específica da história fantástica (Herrero Cecilia, 2000: 32).

Por sua vez, a relação entre narrativa fantástica e sociedade, na afirmação de Bessière (2001: 85), é muito forte já que o relato fantástico se utiliza dos

---

2 Em termos históricos, afirma Roas (2001: 22), que a primeira manifestação literária do gênero fantástico pode ser vista na novela gótica inglesa intitulada *O castelo de Otranto* (1764), de autoria de Horace Walpole. Todavia, continua Roas, é no romantismo que o fantástico literário alcança a sua «maturidade».

«marcos sociológicos» e das «formas de entendimento» acerca do que é natural e sobrenatural, do que é ordinário (trivial) e do que é estranho (incomum). Um efeito estético de estranhamento que, segundo Roas (2014: 135), também pode ser entendido, em vários contextos, como medo. Assim, a motivação desta relação entre narrativa fantástica e marcos sociológicos se dá «não para inferir alguma certeza metafísica, mas para organizar a confrontação dos elementos de uma civilização relativos aos fenômenos que escapam à economia do real e do «surreal», cuja concepção varia segundo cada época» (Bassière, 2001: 85).

### 3. RASTROS DO FANTÁSTICO EM *AMORTEAMO*: UM CONTEXTO DA OBRA

A minissérie<sup>3</sup> *Amorteamo* foi produzida pela Rede Globo de Televisão e exibida em cinco capítulos de 45 minutos na mesma emissora às sextas-feiras entre 8 de maio e 5 de junho de 2015, no horário das 23h30. Criada por Cláudio Paiva, Guel Arraes e Newton Moreno, a minissérie foi roteirizada por Cláudia Gomes, Julia Spadaccini e Newton Moreno, além de ter Flávia Lacerda como a diretora geral da trama. Vale destacar também que este tipo de produção (menor em números de episódios em relação aos moldes de grandes minisséries que chegavam a 40 ou mais capítulos décadas atrás) faz parte de um cenário que, segundo Feitosa (2012: 56), tem o objetivo claro de trazer narrativas mais próximas da ideia de «microsérie». Ou seja, obras com duração cada vez mais curta que contam com investimentos diferenciados no tratamento da imagem (e sonoridade) e também experimentações narrativas. Experimentações que podem estar localizadas tanto no conteúdo quanto na forma como são abordados alguns temas da grade horária comumente designado a estes formatos (tradicionalmente, transmitidos após às 22h).

Já acerca do enredo, é possível perceber que dois triângulos amorosos direcionam a história ambientada no início do século xx, em Recife (capital do estado de Pernambuco, Brasil). O primeiro formado por Aragão (Jackson Antunes), a mulher Arlinda (Letícia Sabatella) e o amante dela, Chico (Daniel de Oliveira). O segundo, por Malvina (Marina Ruy Barbosa), Lena (Arianne Bo-

---

3 Faz-se necessário estabelecer o critério de considerarmos *Amorteamo* uma minissérie. Ele se apoia em questões como a presença de um texto fechado/pré-determinado que dá forma à premissa narrativa; diferentes temporalidades nos microuniversos; tratamento e acabamento estético acima da média; episódios sequencias para apreensão do arco dramático (resolvido no último capítulo); capítulos [geralmente] precedidos de resumos de acontecimentos anteriores e gancho inter-capitular e intra-capitular (Mungioli, 2006: 105-107). Para além disso, como forma de definição complementar, a minissérie brasileira, tal qual Paiva (2007: 1) a caracteriza, é entendida como uma «modulação de narrativa seriada, em que a realidade histórica, social e política se mesclam com a imaginação ficcional».

telho) e Gabriel (Johnny Massaro), fruto da relação extraconjugal de Arlinda e Chico, mas criado como filho por Aragão. Aragão mata Chico com um tiro ao flagrá-lo em sua cama com Arlinda, que concebe Gabriel no último minuto de vida do amante. Para castigá-la, o senhor de engenho a prende no sótão do casarão e decide soltá-la no dia do nascimento da criança. Meses depois, Aragão leva Zefa (Ghueza Sena) e sua filha ainda bebê, Lena, para ajudar Arlinda a cuidar da casa e amamentar o menino. Lena e Gabriel são criados juntos, apaixonam-se aos 18 anos e são forçados a se separar quando descobrem que são «irmãos». O jovem na realidade não sabe que seu pai biológico é Chico, porque Aragão proibiu a mulher, Arlinda, de falar para quem quer que fosse que aquele filho não era dele. Assim, o moço cresce sem desconfiar de nada.

Para que os jovens não se envolvam, Aragão, além de mentir sobre o falso incesto, tem uma ideia que poderia ajudá-lo a se reerguer financeiramente: casar Gabriel com Malvina, filha de Isaac, o judeu comerciante que oferece empréstimos aos moradores na loja de penhores. Vendo-se sem saída, Lena resolve fugir de casa, mas no dia do casamento de Gabriel, Arlinda diz ao filho que o pai mentiu, fazendo com que o rapaz abandone a noiva no altar e vá em busca da verdadeira amada. Após várias desilusões amoras, Malvina se suicida, se atirando de uma ponte. Com remorso, Gabriel viola o túmulo da moça na tentativa de corrigir a qualquer preço a situação, mas com isso, não só a moça como também todos os mortos da cidade retornam misteriosamente à vida (incluindo Chico, o amante assassinado, que planeja se vingar de Aragão). Os mortos-vivos começam a conviver com os vivos e os conflitos se instalam ainda mais em Recife.

O melodrama é visto nesta obra como uma das matrizes que fazem parte dos processos de produção de sentido. Tais matrizes, discutidas por pesquisadores como Brooks (1995) e Martín-Barbero (2009), também são marcadas por visões e condições compósitas que foram constituindo o melodrama ao longo dos séculos. Assim, tradicionalmente e à primeira vista, o adjetivo melodramático evoca significados pejorativos e, de um modo generalista, reiteradamente é visto como sinônimo de «mau gosto» e antônimo de «sobriedade». Na televisão, de igual forma, o melodramático quando aplicado à narrativa seriada já denota a estrutura que se espera de uma «trama padrão» teledramatúrgica: personagens bem delineados em seus respectivos caracteres, reviravoltas na história, pouca profundidade ou densidade de temas, redenção ou punição do mal, vitória do bem, entre outras características geralmente previsíveis. Mas nem sempre é assim: o melodrama pode ser mais complexo do que supõe a sua descrição maniqueísta.

Exemplos dessa complexidade podem ser vistos a partir das visíveis experimentações produzidas na obra audiovisual analisada neste artigo. Elas dizem respeito ao processo de referenciação em relação às outras artes, narrativas e linguagens presentes nesta minissérie (como referências às obras de Tim Burton, aos filmes do expressionismo alemão e do cinema *noir* americano (Silva: Mungioli, 2016). Este processo intertextual não apenas promove o uso de determinados temas ou padrões estéticos à série e seu tradicional melodrama, mas os reelabora e lhes dá um sentido novo. Um processo que une características regionalizantes da obra como suas ressignificações de elementos nordestinos (como o sotaque, o cenário urbano de Recife recriado em estúdio, além da livre inspiração na literatura com a obra «Assombrações do Recife Velho» (1955), de Gilberto Freyre) ao mesmo tempo que continua a fazer uso e a produzir sentido a partir de esquematizações melodramáticas já conhecidas pelo público espectador brasileiro. E tudo isso em uma tessitura dramática produzida para ser uma minissérie, isto é, um texto verbo-visual que — neste formato específico — traz em si a possibilidade de perscrutar «a criação de um universo simbólico em que confluem a memória histórica e as mitologias que estruturam o imaginário nacional» (Paiva, 2007: 1).

#### 4.1. *O morto-vivo como tema do fantástico*

O morto-vivo como tema do fantástico causa impacto porque sua existência deriva de uma causa (quase sempre) desconhecida que convoca o corpo inerte a sair do esquife e a levantar-se, criando, assim, uma situação excepcional em um mundo balizado por regras inalienáveis como é a certeza de que toda vida tem sua subsequente (e irrefutável) morte. O foco de tal situação é justamente o como e o porquê de a sobrevivida atingir a matéria inerte e fria, permitindo-lhe que ela conviva com pessoas vivas que até então se achavam como as únicas detentoras do direito de viver em relação aos seus pares viventes, de conviver «pela» e «na» alteridade. E, dessa forma, o insólito e o inexplicável chocam, assustam e desestabilizam (Todorov, 1975) justamente pela quebra de tal regra inalienável ao propor que a morte, fantasticamente, pode não ser realmente o fim de tudo.

De igual importância, para compreender como essa situação insólita causa reações que vão do medo à abjeção, vale lembrar o que afirma Kristeva (1985: 4) sobre o assunto: «Não é a falta de limpeza ou saúde que causa abjeção, mas o que perturba a identidade, o sistema, a ordem. O que não respeita



limites, posições, regras. O «entre-dois», o ambíguo, o compósito». Logo, não é tanto a aparência putrefata ou grotesca de um morto-vivo que assusta ou causa incômodo na literatura, no cinema ou na minissérie em estudo, mas sim, o que causa sua existência rebelde e contrária à sequência natural e normal da vida. Assim, vê-se no cadáver a finitude do ser e no morto-vivo tal finitude se transforma em algo não compreensível no universo físico e de leis rígidas sobre a vida e a morte. Dessa forma, os mortos-vivos, estando na condição de passagem, parecem quebrar mais facilmente a angústia da finitude, todavia, eles trazem consigo outra questão ainda mais aflitiva: uma existência deslocada dos padrões de referência prévios até então vivenciados pelos humanos. Por isso, mesmo que os personagens mortos-vivos da trama brasileira aqui estudada não sejam em nada parecidos com os pioneiros zumbis das obras de George A. Romero (1940-2017) ou com os das mais recentes temporadas da série *The Walking Dead* (AMC, 2010 -), ainda assim, eles são (inicialmente) tidos como abjetos na trama de *Amorteamo* justamente porque provocam a insólita situação de viver na fronteira ente a vida e a morte (em um espaço que é também fronteiroço, de passagem, isto é, o cemitério).

É interessante notar como a caracterização dos personagens de *Amorteamo* — ao se afastar da ideia mais difundida dos zumbis romereanos, mas ainda assim trazendo elementos que os configuram como mortos-vivos (rosto pálido e sem vivacidade, roupas desgastadas pelas marcas do tempo e aparente *rigor mortis* ao sair do túmulo, por exemplo) — consegue produzir efeitos de verossimilhança na narrativa. Em outros termos, ao não apresentar os desmortsos como pessoas carcomidas ou em decomposição em estágio avançado, a narrativa lhes dá a possibilidade de serem reconhecidos por seus familiares e de ainda terem uma integração — mesmo transitória — no ambiente social novamente. E, como se sabe, a questão da verossimilhança no fantástico é algo muito importante, pois é preciso que a mínima plausibilidade e a relação com o mundo tal como o conhecemos seja colocada em questão. «Já que propõe como provável a realidade objectiva da manifestação meta-empírica que encena e como a falsidade de tal proposta não deverá tornar-se aparente à leitura, a narrativa fantástica procura envolvê-la em credibilidade, acentuar por todas as formas a sua verossimilhança» (Furtado, 1980: 45).

Dessa forma, o fantástico ganha corpo nas motivações e nas ações cotidianas verossímeis, como a alimentação e a vida familiar; mas por uma ótica grandemente transformada pela presença dos mortos-vivos que frequentam a missa, o prostíbulo e o cemitério da minissérie em análise. Nesse sentido, cabe-nos mais uma indagação: se as relações sociais já não são nada fáceis entre

os vivos, que dirá então entre aqueles que ainda vivem e aqueles que já «venceram» a morte? Porque é justamente isso o que ocorre em *Amorteamo* com os conflitos entre estes seres separados pela tênue linha dual entre vida e morte, paixão e ódio, perdão e vingança, culpa e inocência.

Como referido anteriormente, a presença dos personagens mortos-vivos tem um choque inaugural do dia a dia dos moradores da Recife de *Amorteamo*. Todavia, até mesmo a amenização do choque ao saber da volta daqueles que haviam morrido, é algo provocado pelo fantástico. Ou seja:

dentro de um mundo ordenado e estável como pretende ser o nosso, a narrativa fantástica provoca — e, portanto, reflete — a incerteza da percepção da realidade e do próprio eu: a existência do impossível, de uma realidade diferente à nossa, conduz, por um lado, a duvidar acerca desta última e, por outro e em direta relação com ele, à dúvida sobre nossa própria existência: o irreal passa a ser concebido como real e o real como possível irrealidade (Roas, 2011: 9).

Outra possibilidade é pensar a presença dos mortos-vivos na narrativa fantástica em relação unicamente à sua existência enquanto actantes restritos à diegese de uma obra. É preciso também discutir o que os mortos-vivos representam sobre os vivos, o que eles falam de nós sobre assuntos como o medo da morte, o que acontece após o morrer ou mesmo nas narrativas centralizadas mais em zumbis que discutem questões como alienação, consumo desenfreado, paranoia, medo constante de contaminação em massa, pânico generalizado, etc. (Platts, 2013).

Pensar o morto-vivo como um ser do limiar no contexto do relato fantástico é algo que se mistura, inclusive, com a própria noção de limite claro entre mundo real e mundo ficcional. Por isso, também cabe um apontamento — ainda em disputa, dado o *status* de desenvolvimento da pesquisa — acerca de como pensar estes personagens mortos-vivos dentro do escopo do que Rodrigues (1988) separa como «fantástico questionado» e «fantástico naturalizado». Isto é, como a presença insólita desses seres do além-vida promovem reações que se dividem, no decorrer do ritmo narrativo, ora para um assombramento e choque inicial nos moradores da cidade (trazendo embates e perguntas sobre o teor racional do ocorrido e as motivações do retorno desses sujeitos, ou seja, um viés do «fantástico questionado») e ora para uma completa aceitação e convivência harmoniosa entre vivos e mortos-vivos na história (possibilitando um aspecto de banalização do incomum e insólito que se aproxima muito da abordagem retratada em obras pertencentes ao realismo mágico/maravilhoso latinoamericano, ou seja, uma mostra do «fantástico naturalizado»).

Por fim, é possível problematizar esta questão ainda mais quando a atenção se volta à colocação de Campra (2001) sobre com a noção de fronteira e limite intransponível ao ser humano (e pode-se usar o tema da volta à vida por desmorts como um exemplo disso) se apresenta como uma condição preliminar ao fantástico. Ou seja: «a atuação do fantástico consiste na transgressão deste limite, pelo qual o fantástico se configura como ação» (Campra, 2001: 161). E ação esta da qual os mortos-vivos de *Amorteamo* são os representantes máximos já que é por meio deles que se instauram conflitos e movimentos narrativos que conformam o arco dramático da trama.

#### 4. O CEMITÉRIO EM *AMORTEAMO*: INTERSECÇÕES NARRATIVAS

Como aponta Kearl (1989: 42), por mais que vejamos, muitas vezes, o cemitério como um espaço à parte do cotidiano, é impossível mostrar-se indiferente a este tipo de local peculiar que, segundo ele, poderíamos nomear como «as ilhas de solidão que reservamos aos mortos». Neste contexto, a luz e a fotografia, baseadas no expressionismo alemão, trazem um clima fúnebre à trama de *Amorteamo* e ao seu cemitério, um clima que ressaltava o quão difícil é se manter apático frente a este espaço.

Assim como os cenários, seguindo a mesma inspiração, reproduziam casas tortas, esculturas de aspecto grotesco e espaços urbanos assombrados, do mesmo modo as paredes, ruas e calçadas ganharam uma aparência mais envelhecida, como que descascadas e úmidas. O cemitério, por sua vez, tinha o céu formado por um painel de 360° pintado à mão em tons de preto, cinza e branco. Ele permitia que, através da iluminação, se ajustasse a tonalidade de acordo com cada cena, como informa o portal Memória Globo (2015). A questão da pós-produção, por sua vez, trouxe efeitos especiais que permitiam que cenas inteiras fossem gravadas em estúdio (como é o caso do cemitério), além de aliar efeitos como profundidade, chuva, fogo e lama criados tanto por pintura quanto por cenografia virtual.

Um ponto interessante em relação a pensar a constituição cenográfica do cemitério de *Amorteamo* é que seu aspecto assombroso o liga, de alguma forma, com as relações entre o gótico e o fantástico. Tal ligação, tomando como leitura as discussões de Alonso-Collada (2014: 147), poderia ser visível se entendermos o medo como um sentimento comum entre o gótico<sup>4</sup> e o fantástico.

---

4 Ainda sobre a minissérie *Amorteamo* enquadrar-se dentro das leituras empreendidas sobre o insólito e o gótico, é interessante notar como o cemitério é o «*locus horribilis*» mais exemplar dessa narrativa.

O medo do cemitério<sup>5</sup> (e por extensão, o medo da morte/mortos) é algo que faz parte da vida de alguns dos personagens da minissérie (com exceção, por exemplo, de Gabriel: o jovem soturno se sente encantado com as esculturas e formas fantasmagóricas que envolvem o cemitério da cidade).

Por isso mesmo, dada a sua importância, a recorrência do cemitério na obra *Amorteamo* é grande e, ao contrário de narrativas que falam dos mortos-vivos, ele não aparece somente como um espaço secundário ou mesmo mero cenário no qual esses seres voltam à vida e seguem sem rumo. O cemitério aqui é um dos eixos centrais da trama. É nele que vemos o início da infância e o lado já sombrio do personagem Gabriel (que gosta de visitar o lugar e ainda conversar com o coveiro Zé, um personagem de faces grotescas). É neste espaço que muitos personagens entram em conflito (pelo viés do amor melodramático — como a cena na qual Arlinda reencontra o túmulo de seu amante amado — ou pelo viés do humor — quando Cândida continua suas fofocas e resmungos mesmo no sepultamento do padre suicida). E é no cemitério ainda que o pesar de Gabriel, acerca do suicídio de Malvina, se mostra mais forte a ponto de convocá-la do mundo dos mortos, mais forte do que a dor ou estupefação propriamente provocadas ao vê-la deitada no caixão e sendo velada na casa do pai, o judeu Isaac.

A discussão sobre o cemitério nos espaços do fantástico trazida por Michel Viegnes, e citada por Camarani (2014: 159-160), define bem como esse ambiente dentro da narrativa de *Amorteamo* é perpassado por sentidos que se cruzam e vão moldando o arco dramático da minissérie. Na visão de Viegnes os cemitérios são vistos como um tema de assombro no qual o próprio túmulo materializa a intersecção entre o «aqui» e o «além», o passado e o presente, abrindo margem para a duplicidade e a ambiguidade do mundo sobrenatural. Tendo nesta ficção televisiva em questão o cemitério como o palco principal das diferenças e conflitos entre mortos-vivos e vivos, é fulcral esta discussão já que como «lugar de memória» ele é transformado em um actante da história, resignificando sensibilidade e memória em um espaço macabro, um espaço do entre-lugar. «O cemitério é, literalmente, maldito; e é a lingua-

---

Nessa leitura possível, o cemitério enquanto «*locus horribilis*», segundo França (2017: 117), representaria a ambientação de um espaço narrativo tido como opressivo e até mesmo que afetaria e determinaria muitas vezes «o caráter e as ações dos personagens que lá vivem». Algo muito nítido e aplicável se o evoluir de personagens como Zé Coveiro, Gabriel e Malvina for levado em consideração.

5 Além disso, como a obra demonstra, o cemitério também se encaixa nesse espaço do gótico e do insólito pois, sem dúvida, ele produz o medo enquanto efeito estético (França, 2017: 117), isto é, «já que [ali é que se] expressam a sensação de desconforto e estranhamento» que as personagens podem vir a vivenciar na narrativa (como é o caso da angústia e medo apresentados pela personagem Lena, desde sua tenra infância até à vida adulta, todas às vezes em que ela precisa entrar ou passar pelo cemitério).

gem que faz dele um espaço maléfico», como pontua Camarani (2014: 150). Neste espaço, ela continua, «O discurso poético, pelos procedimentos que lhe são próprios, difunde o sentimento de morte; as próprias flores são ao mesmo tempo presentes e ausentes desse quadro, à maneira dos espectros» (Camarani, 2014: 150).

Seguindo esse raciocínio, além dos enterros dos personagens, é no cemitério (em cenas noturnas e diurnas) que desilusões amorosas, memórias de amores proibidos, causos fantásticos, violações de túmulos, reviravoltas nos *plots* da trama e até assassinatos ocorrem. Assim, o cemitério constrói uma intersecção narrativa dentro da história que faz com o que o fantástico tenha ainda mais vida quando dentro desse espaço envolto em brumas, mistérios e lápides. Dessa forma, e com destaque, o cemitério vem sendo o espaço do fantástico em muitas obras já que: «Ao assinalar os fatos que estariam na origem do sopro fantástico, Finné aponta, de início, o clima fantástico da narrativa, a partir de aspectos característicos como a noite, o cemitério, a tempestade, o trovão, o castelo, a porta carcomida e oscilante, o piso rangente, elementos que evocam o sobrenatural» (Finné, 1980 apud Camarani, 2014: 103).

Por fim, sabendo de antemão que o cemitério de *Amorteamo* é o espaço do sobrenatural por excelência (já que nele é que ocorre o clímax da volta dos mortos-vivos à cidade), surgem duas questões: 1) Para além do insólito (visto como uma quase obviedade no contexto fantástico da obra), quais outros processos de produção de sentido podem ser vistos no cemitério dessa minissérie? 2) Quais outras categorias de leitura podem ser apreendidas na reflexão do cemitério se ele for visto como um espaço de subversão social, como um espaço representativo de uma instituição cultural e, paralelamente, como um espaço de eufemização do cadáver? Assim, é sobre estes assuntos, na tentativa de responder às questões acima citadas, que os tópicos a seguir se debruçam.

### 5.1. O cemitério como espaço de subversão social

Mais do que um mero espaço cenográfico de importância secundária, na ausência de uma praça (nos dizeres bakhtinianos), o cemitério torna-se o espaço público por excelência desta narrativa. É nele que ocorrem os embates entre vivos e mortos-vivos e é nele que as diferenças se fazem notar. A fala de Kearl (1989: 52) é afirmativa quando o autor pontua que: «Nós somos estrati-

ficados na morte assim como somos na vida. Na sociedade americana contemporânea, a localização do sepultamento ainda é determinada com base na raça, etnia, religião e classe social». Algo que se repete, com as devidas peculiaridades socioculturais, também na sociedade brasileira.

Um exemplo da subversão classista ou do apagamento temporário das estratificações sociais está na cena que mostra o enterro de Padre Lauro, o padre suicida e glutão. Nessa cena, o sepultamento reúne toda a cidade que sai em marcha fúnebre da igreja ao cemitério. O cortejo solene reúne os comerciantes, o novo padre da cidade (Joaquim), o coveiro, as prostitutas e muitas famílias e suas crianças. Nesta cena a presença de setores sociais tão díspares e juntos no mesmo local ressalta as contrariedades (moralistas e de costumes) com as prostitutas do bordel e mesmo os membros eclesiásticos da cidade compartilhando o tal-qualmente o dito espaço.

A questão do cemitério nessa perspectiva, demonstra como a hipocrisia da cidade também é colocada em cena. Ainda que convivessem com as prostitutas nos bordéis de Recife, o comportamento dos homens casados modifica-se durante o cortejo fúnebre e mesmo durante a última celebração religiosa já no enterro dos mortos em suas covas. No cemitério, reina a hipocrisia já que exatamente esses homens, dissimuladamente, fingem não conhecer as prostitutas que estão no mesmo espaço que eles e, entendendo o cemitério também como um espaço sacrossanto, ali eles apresentam-se como pais de família, ao lado de esposas e filhos, que necessariamente também fingem desconhecer a situação de adultério dos cônjuges.

Finalmente, a título de contextualização histórica, no contexto da literatura e teledramaturgia brasileira, é necessário destacar que a figura do morto-vivo como tema do fantástico tem lugar especial na obra «Incidente em Antares» (1971), de Érico Veríssimo, e na minissérie homônima da TV Globo, em 1994, sob a direção-geral de Paulo José. Na narrativa de «Incidente em Antares» há sete mortos insepultos (que voltam à vida) que aproveitam o cemitério, a praça e o coreto como seus espaços de debate e demonstração vívida de uma cosmovisão carnavalesca (bakhtiniana). Cosmovisão essa que é pautada pela entronização-destituição das hierarquias e moralidade judaico-cristã, como destaca Régis (1981: 21). Assim, é possível traçar um inicial paralelismo entre os cemitérios das duas minisséries pelo viés da discussão classista: nesse sentido, o cemitério, tanto em *Amorteamo* quanto em «Incidente em Antares», é o espaço que pode provocar o choque, o encontro e mesmo uma subversão momentânea das classes sociais.

## 5.2. *O cemitério como instituição cultural*

Kearl compreende o cemitério como uma instituição cultural muito ligada ao modo como as sociedades (em tempos e espaços específicos) veem a morte e seus mortos. «Cemitérios são instituições culturais que simbolicamente dramatizam muitas crenças e valores básicos da comunidade sobre que tipo de sociedade ela é, quem seus membros são e o que eles desejam ser» (Kearl, 1989: 49). Para o autor, o cemitério é uma espécie de «barômetro cultural» no qual é possível perceber como o *ethos* social vai se modificando no decorrer dos anos. Ele exemplifica mostrando como: «Entre os séculos X e XII, o cemitério tornou-se um lugar público, um refúgio para a vida atarefada. Na verdade, eles ficaram tão ocupados [pelas pessoas] que a Igreja finalmente teve que proibir atividades como jogar e dançar dentro de cemitérios» (Kearl, 1989: 50).

Sobre o mesmo assunto, Lauwers (2015: 331) aponta uma curiosidade ao falar que «no momento em que as autoridades eclesiásticas proibiam as danças ancestrais nos cemitérios, os muros desses cemitérios eram cobertos por imagens que representavam os defuntos arrastando os vivos para sua dança». Ele ainda continua:

A frequência do cemitério pelos vivos — que tinha por função a *memento mori* — adquire aqui um significado na perspectiva de salvação individual. Tal utilização do campo funerário, coerente com sua natureza sagrada, supunha que os restos dos defuntos fossem concebidos de modo radicalmente diferente daquele que tinha prevalecido nos séculos precedentes. No espírito dos clérigos, o cemitério foi, desde então, menos o lugar onde os ancestrais apoiavam os atos dos vivos do que aquele, atemorizante, onde os vivos deviam contemplar sua morte futura (Lauwers, 2015: 331).

Nesse sentido, o cemitério de *Amorteamo* é visto como uma instituição cultural da Recife ficcional que a obra busca retratar. Assim como a igreja, o bar e o bordel mostram-se como espaços de produção sentidos peculiares de conceitos como espiritualidade, diversão e prazer para os moradores daquele período, o cemitério também se localiza como um ambiente no qual todos os personagens depositam sobre ele um respeito, um temor e mesmo um entendimento sacrossanto de descanso. Isso fica muito nítido nas falas do personagem Zé Coveiro quando este comenta de seu ofício no local ou mesmo quando as pessoas se reúnem ali para algum sepultamento. A reprodução dos comportamentos e do modo como os personagens se relacionam com o cemi-

tério denota uma visão muito próxima ao entendimento quase literal do lugar como um «campo-santo».

Até mesmo o receio de enfrentar a Morte ou mesmo desafiá-la (como destaca Zé Coveiro<sup>6</sup> ao admoestar Gabriel por ter feito, de maneira misteriosa, o ressurgir dos mortos) representa um *ethos* social do lugar e da maneira como o cemitério também faz parte daquela sociedade. Ou seja, a importância dos mortos (e o medo gerado pela volta dos desmorts) na cultura popular está muito presente, de acordo com Martins (1983), nas regiões tidas como mais «atrasadas». Ou mesmo, do ponto de vista de uma elite cultural, sociopolítica e economicamente dominante e preconceituosa, em sociedades interioranas e periféricas tidas como «incultas» (Martins, 1983: 9), algo próximo do que é mostrado nos personagens residentes da Recife mostrada na minissérie. Entretanto, como contraposição a uma visão depreciativa, são justamente nestes espaços, segundo Martins (1983), que a cultura popular consegue florescer e se renovar continuamente na produção de mitos, lendas e novos ressignificados sobre a morte, os mortos e os mortos-vivos.

### 5.3. O cemitério como espaço de eufemização do cadáver

Em paralelo ao próprio uso do termo «ente querido» como uma possível acrobacia linguística substitutiva do termo «cadáver», também se opta pela palavra «cemitério» para designar «o lugar onde se dorme» (do grego *koimêtion*), e não o lugar onde se apodrece (como esclarece Thomas, 1989: 85). É interessante notar, no caso dos mortos-vivos, como esta definição etimológica de cemitério é extremamente aplicável. O entendimento que se têm de que a morte é temporária e que os personagens voltarão à vida, neste corpo físico, como seres do limiar, é acrescido da ideia de que não se morre, mas apenas se dorme, apenas se espera a hora exata de sua volta. Este reviver pode ser literal, no caso ficcional da minissérie, ou mesmo metafórica e simbólica se tomarmos como possibilidade de leitura a ressurreição em termos bíblicos (não apenas na ressurreição de Cristo, mas especialmente na ressurreição de Lázaro: note que Jesus não o classifica como um mero morto, mas refere-se ao homem, mesmo após três dias morto e em início de processo de decomposição, como alguém que

---

6 Para se ter ideia da importância do cemitério na obra, foi feita uma série de 4 episódios (ao estilo *spin-off*) chamada «Causos do Zé Coveiro». A websérie era transmitida online e ficava dentro do domínio do site Gshow na aba específica da minissérie *Amorteamo*. Contando histórias fantásticas sobre mortos e mortos-vivos da cultura popular de Recife, todas as tramas se ambientavam inicialmente no cemitério da minissérie.



«dorme» e que ele, Jesus, o despertaria do sono (cf. O Evangelho segundo São João, cap.11, vers.11, Novo Testamento, Bíblia Sagrada).

Dessa forma, é possível pensar em «ente querido» como um termo eufemístico na direção de manter o cadáver «mascarado»,<sup>7</sup> «apresentável» ao público que o encara em seu velório ou na despedida final minutos antes do fechamento do caixão que será sepultado já no «campo-santo». E, de igual modo, pensar o cemitério em *Amorteamo* como o *locus* de enunciação da diferença e dos conflitos é também pensá-lo como um espaço que ressignifica os personagens mortos-vivos, ou seja, não os trata simplesmente como «figuras caídas»<sup>8</sup> ou somente figuras desprezíveis. No cemitério os personagens encontram-se em pé de igualdade com os vivos: ali é a morada final dos mortos-vivos (que voltam às suas tumbas no fim da narrativa) e, também, é ali que se encontra a moradia potencial dos vivos (já que o vivo é um cadáver em devir). O cemitério, assim, relembra o caráter evanescente da vida, das relações e da presença dos vivos sobre a terra (e em breve, sob a terra).

Nesta ótica, o funeral, traduz-se pela «retenção de um defunto que se trata, por suposto, de um morto querido» (Thomas, 1989: 10). É isso o que acontece em todas as cenas de velório e sepultamento realizadas no cemitério da minissérie que tratam dos personagens mortos (e futuramente mortos-vivos): nesse momento, no decorrer do luto, não se visualiza à frente dos personagens um ser que causa abjeção e nojo, mas um ser que representa laços afetivos ainda fortes o bastante para que no lugar do cadáver seja colocada a figura linguisticamente eufemística de «ente querido» como o motivo de afeição. A abjeção (ainda que inicial), nesse caso, fica restrita à volta inexplicada dos mortos-vivos à cidade e não aos cadáveres que jazem no esquife e prontos à sepultura.

Por fim, ainda sobre a questão do cadáver, é interessante destacar como questões ligadas à higiene e mesmo à saúde pública nem sempre eram levadas em consideração dado que a disposição geográfica dos cemitérios nem sempre foram próximas à urbe. Lauwers (2015), explica que a partir do cristianismo (especificamente entre os séculos IX e XI — sendo o clero uma comunidade política de extrema força), os cemitérios estavam em locais longínquos em relação ao centro das cidades, isto é, eram dispostos em filas e longe das

7 A expressão «mascaramento» é usado aqui de forma livre e inspirada na maneira como Kristeva toca no assunto ao dizer que o cadáver sem máscara é aquilo que não queremos ver: «Diante da morte significada — por exemplo, um encefalograma plano — eu compreenderia, reagiria ou aceitaria. Não, como um teatro da verdade, sem disfarce e sem máscara, tanto o dejetos como o cadáver me indicam aquilo que eu descarto permanentemente para viver» (Kristeva, 1985: 3).

8 «O cadáver (*cadere*, cair), aquilo que irremediavelmente caiu, [que é] cloaca e morte, perturba mais violentamente ainda a identidade daquele que se confronta como um acaso frágil e falacioso» (Kristeva, 1985: 3).

urbes (os cemitérios germânicos e romanos são exemplos disso). Com o passar dos anos, segundo Lauwers (2015), os cemitérios começaram a ser dispostos nas cidades, perto das igrejas e, logo, perto das casas e moradias das pessoas — trazendo uma aproximação mais literal entre vivos e mortos. Nesses momentos, como consequência, epidemias de doenças (com destaque à febre tifoide) começaram a se espalhar. E o cadáver (já sem a eufemização de «ente querido») foi o foco disso: era pela decomposição dos corpos que o necrochorume contaminava o solo, os lençóis freáticos, e assim as doenças chegavam até os moradores que residiam próximos aos cemitérios. Dessa forma, como parte da evolução da disposição do cemitério nas cidades, em *Amorteamo* o espaço segue a mesma lógica de fazer parte do cotidiano dos vivos (e mortos-vivos) que habitam em Recife, sem, no entanto, que preocupações de caráter sanitário sejam trazidas à tona na narrativa (o espaço do sobrenatural se sobressai às preocupações que poderiam ser tidas como mais reais).

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao pensar os rastros apreensíveis do fantástico em *Amorteamo* é preciso, antes de tudo, saber que os processos de produção de sentido desta obra só podem ser analisados, estudados e discutidos se houver a materialidade linguística ou, melhor, a interação e a produção de sentidos só pode ocorrer por meio de enunciados efetivamente ditos. Sabendo que tal materialidade não está circunscrita a determinadas áreas linguístico-literárias, este estudo buscou compreender que caminhos possíveis do entendimento do fantástico poderiam ser desvelados também no audiovisual e da ficção seriada (ou seja, em uma minissérie). Esta materialidade é vista, desse modo, nos termos que dizem respeito ao nível diegético, isto é, quando se pensa em diegese pensa-se em tempo e espaço que decorrem ou existem dentro da trama, com suas particularidades, limites e coerências determinadas pelas produções de sentido criadas entre a obra e, neste específico caso, o analista/pesquisador.

Como forma de se pensar os elementos do fantástico nesta minissérie é interessante ressaltar como as questões que envolvem o campo das representações do real e das representações do ficcional se tocam e trazem — a partir do fantástico — mais peculiaridades nesta relação. Assim, é no espaço do audiovisual que as narrativas potencializam a expressividade e a necessidade humana de contar, relatar, dramatizar e fantasiar. É na cultura audiovisual que as narrativas ganham corpo, vivacidade e uma existência ainda mais nítida.

da já que isso se deve, em grande parte, à presença daquilo que mais nos define como seres narrativos. Em outros termos, as peculiaridades da minissérie em questão produzem um tensionamento entre a compreensão do fantástico e a obra em questão também pela capacidade de criar imagens que tenham um sentido único por meio das cores, da fotografia, dos ângulos, dos movimentos, das texturas, das músicas, do cenário e dos personagens ali presentes.

Acerca da representação do morto-vivo como tema do fantástico é necessário que se discuta como este ser do limiar também representa uma das possíveis definições ontológicas do fantástico: tal qual o morto-vivo é um ser que vive entre dois mundos, assim também o fantástico adentra os regimes de representação do real e do ficcional por meio da fronteira ainda tênues entre estes espaços de enunciação. O fantástico atua também no limiar, na incerteza, na imprecisão que provoca as discussões sobre o conceito do que «realmente» é a realidade enquanto paralelo de confronto ao irreal, ao surreal, ao sobrenatural.

Sobre o cemitério como *locus* de enunciação do fantástico é preciso dizer que aqui as discussões podem se abrir e muito para pensar como este espaço (para além de se tornar um personagem da trama) é o maior gerador de conflitos. Em outras palavras, o cemitério como gerador de conflitos também produz a ligação das tensões entre os triângulos amorosos intergeracionais em *Amorteamo*. Tais triângulos amorosos (Aragão-Arlinda-Chico e Lena-Gabriel-Malvina) têm seus momentos de maior tensão, em grande medida, no cemitério. E ele, nesta narrativa fantástica, para além do espaço de memória e despedidas/perdas, é também o lugar que instaura as voltas (o início do aparecimento dos desmortos) e reviravoltas na história (já que este é o local — realmente- final de descanso daqueles que viviam sobrenaturalmente entre a fronteira da morte e vida).

Por fim, o trabalho demonstrou como o cemitério no contexto da trama fantástica não é secundário ou meramente um cenário sem propósito. Pelo contrário, as leituras acerca desse espaço *sui generis* apresentam-no como um local onde ocorre — no contexto da minissérie — a transformação eufemística da ideia de «cadáver» para o termo bem menos abjeto que é a palavra «ente-querido» (o que combina bem com o *status* de abjeção transitória e em mutação dos personagens mortos-vivos no decorrer da história). Além disso, o cemitério como *locus* de enunciação do fantástico também pode ser visto em *Amorteamo* desde uma ótica na qual ele é uma instituição cultural que demarca o *ethos* de um tempo e espaço específicos da narrativa até mesmo à leitura desse local como um centro de apagamento (temporário) das classes sociais

— o que, por sua vez, instaura uma possível subversão classista entre os personagens dos mais variados núcleos (sendo o cemitério o resultado da convivência de personagens vindos do espaço privado das famílias e do ambiente sacrossanto da igreja ao espaço vívido e profano do bar e do bordel).

## BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO-COLLADA, Inés O. (2014): «Estrategias ficcionales de lo insólito: la literatura gótica frente a la literatura fantástica», *Badebec*, vol. 3, núm. 6, disponível in <<https://revista.badebec.org/index.php/badebec/article/view/73>> [15 de set. 2018].
- BESSIÈRE, Irène (2001): «El relato fantástico: forma mixta de caso y de advinanza», in David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 83-104.
- BROOKS, Peter (1995): *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, Yale University Press, New Haven and London.
- CAMPRA, Rosalba (2001): «Lo fantástico: una isotopía de la transgresión», in David Roas (ed.) *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 153-191.
- CAMARANI, Ana L. S. (2014): *A literatura fantástica: caminhos teóricos*, Cultura Acadêmica, São Paulo.
- CASTEX, Pierre-Georges (1962): *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Corti, Paris.
- FIGUEIREDO, Vera L. F. (2013): «Realismo maravilhoso: o realismo de outra realidade», in Caderno Globo Universidade 3 (ed.), *Realismo Mágico no século XXI*, Globo, Rio de Janeiro, pp. 16-22.
- FINNÉ, Jacques (1980): *La littérature fantastique: essai sur l'organisation surnaturelle*, Université de Bruxelles, Bruxelles.
- FRANÇA, Júlio (2017): «O sequestro do Gótico no Brasil», in Júlio França e Luciana Colucci (eds.) *As nuances do Gótico: do Setecentos à atualidade*, Bonecker, Rio de Janeiro, pp. 111-124.
- FURTADO, Filipe (1980): *A construção do fantástico na narrativa*, Livros Horizonte, Lisboa.
- KEARL, Michael C. (1989): *Endings: a sociology of death and dying*, Oxford University Press, New York.
- KRISTEVA, Julia (1985): *Powers of horror: an essay of abjection*, Columbia University Press, New York.
- LAUWERS, Michel (2015): *O nascimento do cemitério: Lugares sagrados e terra dos mortos no Ocidente medieval*, Editora Unicamp, Campinas.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús (2009): *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*, Editora UFRJ, Rio de Janeiro.
- MARTINS, José. S. (1983): *A morte e os mortos na sociedade brasileira*, Hucitec, São Paulo.
- MEMÓRIA GLOBO (2015): *Amorteamento: o melodrama sobrenatural conta a história de dois triângulos amorosos*, disponível in <<http://migre.me/ryQ1T>> [18 fev. 2018].

- MUNGIOLI, Maria C. P. (2006): «*Minissérie Grande Sertão Veredas: Gêneros e Temas - Construindo um Sentido Identitário de Nação*», in Tese de Doutorado (Ciências da Comunicação), Universidade de São Paulo, disponível in <<http://migre.me/sMe2Y>> [18 fev. 2018].
- MUNGIOLI, Maria. C. P., Ligia M. P. LEMOS e Isaaf KARWAHI (2013): «Narrativa fantástica e identidade brasileira na minissérie *A cura*», *Revista Rumores*, núm. 14, vol. 7, disponível in <http://bit.ly/2ojJ4O> [15 de fev. 2018].
- NODIER, Charles (1970): «Du fantastique en littérature», in Hubert Juin (ed.), *Charles Nodier*, Seghers, Paris, pp. 119-138.
- PAIVA, Cláudio C. (2007): «As minisséries brasileiras: irradiações da latinidade na cultura global», in BOCC — *Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação*, disponível in <<http://migre.me/sNGtc>> [15 fev. 2018].
- PLATTS, Todd (2013): «Locating zombies in the sociology of popular culture», *Sociology Compass*, núm. 7, disponível in <<http://twixar.me/cDvn>> [18 fev. 2018].
- RÉGIS, Maria H. C. (1981): «A carnavalização em *Incidente em Antares*», *Travessia — Revista de Literatura Brasileira*, núm. 2, disponível in <[goo.gl/Q2YpGP](http://goo.gl/Q2YpGP)> [18 fev. 2018].
- ROAS, David. (2001): «La amenaza de lo fantástico», in David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 7-44.
- (2014): «Rumo a uma teoria sobre o medo e o fantástico», in David Roas (ed.), *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*, Editora Unesp, São Paulo, pp. 131-161.
- RODRIGUES, Selma C. (1988): *O fantástico*, Ática, São Paulo.
- SILVA, Anderson L., e Maria C. P. MUNGIOLI (2016): «A minissérie brasileira *Amorteamo*, o cinema expressionista alemão e o cinema noir americano: diálogos intertextuais», in *Memorias del XIII Congreso Latinoamericano de Investigadores de la Comunicación — Alaic*, Universidade Autónoma Metropolitana, Cidade do México, pp. 213-224.
- THOMAS, Louis V. (1989): *El cadáver. De la biología a la antropología*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México.
- TODOROV, Tzvetan (1975): *Introdução à literatura fantástica*, Perspectiva, São Paulo.
- TREVISAN, Ana L. (2013): «Caminhos da representação do real», in Caderno Globo Universidade 3 (ed.), *Realismo Mágico no século XXI*, Globo, Rio de Janeiro, pp. 27-31.