

**JANAINA DE JESUS SANTOS**

**PRODUÇÕES DISCURSIVAS DO HORROR: MATERIALIDADE  
FÍLMICA E MEMÓRIA NA TRILOGIA DE ZÉ DO CAIXÃO**



ARARAQUARA – S.P.  
2014

JANAINA DE JESUS SANTOS

**PRODUÇÕES DISCURSIVAS DO HORROR:  
MATERIALIDADE FÍLMICA E MEMÓRIA NA TRILOGIA DE ZÉ DO  
CAIXÃO**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação de Linguística e Língua Portuguesa, da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Linguística e Língua Portuguesa.

**Linha de pesquisa:** Análise do discurso: história e epistemologia (Estrutura, organização e funcionamento discursivos e textuais)

**Orientadora:** Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria do Rosário F. V. Gregolin

**Co-orientador:** Prof. Dr. Nilton Milanez

ARARAQUARA – S.P.  
2014

Santos, Janaina de Jesus

Produções discursivas do horror : materialidade fílmica e memória  
na trilogia de Zé do Caixão / Janaina de Jesus Santos – 2014  
220 f. ; 30 cm

Tese (Doutorado em Lingüística e Língua Portuguesa) –  
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade  
de Ciências e Letras (Campus de Araraquara)

Orientador: Maria do Rosário F. V. Gregolin

1. Cinema brasileiro. 2. Memória. 3. Subjetividade.  
4. Filmes de terror. I. Título.

JANAINA DE JESUS SANTOS

# PRODUÇÕES DISCURSIVAS DO HORROR: MATERIALIDADE FÍLMICA E MEMÓRIA NA TRILOGIA DE ZÉ DO CAIXÃO

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós em Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Linguística e Língua Portuguesa.

**Linha de pesquisa:** Análise do discurso: história e epistemologia (Estrutura, organização e funcionamento discursivos e textuais)

**Orientadora:** Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria do Rosário F. V. Gregolin

**Co-orientador:** Prof. Dr. Nilton Milanez

Data da defesa: 20/10/2014

## MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

---

**Presidente e Orientadora:** Dra. Maria do Rosário F. V. Gregolin – Universidade Estadual Paulista.

---

**Membro Titular:** Dr. Cleudemar Alves Fernandes - Universidade Federal de Uberlândia.

---

**Membro Titular:** Dra. Luzmara Curcino Ferreira – Universidade Federal de São Carlos.

---

**Membro Titular:** Dra. Denise Gabriel Witzel - Universidade Estadual do Centro-Oeste do Paraná.

---

**Membro Titular:** Dra. Mara Rúbia de Souza Rodrigues Moraes – Instituto Federal de Goiás

**Local:** Universidade Estadual Paulista  
Faculdade de Ciências e Letras  
UNESP – Campus de Araraquara

À minha mãe.

## **AGRADECIMENTOS**

A Rosário, minha orientadora, pela condução carinhosa;

A Nilton, pelos estímulos constantes;

A Cleudemar, pelas várias leituras e contribuições nesse trabalho;

A Luzmara, por aceitar o convite para a banca do exame de qualificação;

Ao GEADA, por me embalar em meus sonhos;

Ao Labedisco, pelos diálogos cotidianos;

Ao Audiscurso, por me ensinar um outro olhar sobre o mesmo;

Aos amigos de/em Araraquara, por tornarem o caminho mais suave e alegre.

Aos amigos que a UNEB me presenteou, por me mostrarem a magia de ser professor.

Aos amigos de sempre e em qualquer lugar, por serem companheiros da vida.

“Oh, que são vocês afinal, meus pensamentos escritos e pintados! [...] Oh, somente pássaros que se fatigaram e extraviaram no voo, e agora se deixam apanhar com a mão – com a nossa mão!”

Friedrich Nietzsche (2005, p. 179)

## RESUMO

Este estudo tem respaldo teórico-metodológico no campo da Análise do discurso de origem francesa e seus desdobramentos no Brasil, tomando como eixo as noções de memória discursiva, intericonicidade e subjetividade. O *corpus* base de nossa pesquisa é composto por excertos dos filmes da “trilogia de Zé do Caixão”, de José Mojica Marins, a saber: *À meia-noite levarei sua alma* (1964), *Esta noite encarnarei no teu cadáver* (1967) e *Encarnação do demônio* (2008), tendo em vista o objetivo de compreender a produção de horror por meio da memória discursiva na materialidade dos filmes que nos propusemos a analisar. As cenas foram selecionadas considerando os elementos clássicos das narrativas de horror, observados tanto na literatura como no cinema, e aqueles que revelam a singularidade artística da obra do diretor brasileiro. Investigamos e discutimos a produção de horror na materialidade discursiva, considerando as noções de memória e intericonicidade. Para alcançar esse objetivo, inicialmente, estudamos a materialidade discursiva da visualidade fílmica, a fim de apreender uma regularidade no funcionamento discursivo das estratégias cinematográficas. Em seguida, refletimos sobre o discurso horrífico como práticas historicamente situadas, avaliando a ordem do discurso na cenografia e na trilha sonora do período da segunda metade do século XX e início do século XXI. Depois, investigamos a produção de sentido de horror na materialidade do cinema, considerando as noções de memória e intericonicidade na visualidade dos filmes. Assim, fomos guiados pelas seguintes questões: a) quais são os deslocamentos teórico-metodológicos necessários para analisar o funcionamento discursivo de estratégias cinematográficas; b) como elas produzem subjetividades no diálogo entre discursos na visualidade fílmica; e c) como a materialidade discursiva do objeto fílmico faz retornar discursos e produz sentidos horríficos. A pesquisa dos planos e sequências indica o lugar específico do sujeito transgressor como aquele que faz emergir discursos sobre a monstruosidade e o horror em práticas transgressoras à ordem da moral judaico-cristã. Nos filmes de Marins, a constituição do horror está assentada tanto nas práticas de Zé do Caixão como nas estratégias de formulação dos planos. Nossos exercícios analíticos apontam para o funcionamento discursivo no tamanho, enquadramento, movimento, duração e quadro dos planos em consonância com a narrativa para construir as subjetividades transgressoras, mostrando imagens de monstros que produzem o horror na ordem discursiva. O sujeito desviante do normal é constituído por uma rede de discursos, cuja origem não é possível precisar, e é mostrado em práticas delimitadas por condições de produção próprias marcadas na materialidade dos filmes.

**Palavras – chave:** Cinema brasileiro de horror. Intericonicidade. Materialidade discursiva. Memória discursiva. Subjetividade. Zé do Caixão.

## ABSTRACT

This study has theoretical and methodological support in French Discourse Analysis as have been developed in Brazil, taking as axis notions of discursive memory, intericonicity and subjectivity. The corpus of our research consists of excerpts from the films that make up the "Coffin Joe Trilogy" by José Mojica Marins, namely: *At midnight I'll take your soul* (1964), *This night I'll possess your corpse* (1967) and *Embodiment of evil* (2008), in order to understand the production of horror through discursive memory in materiality of the films we set out to analyze. The scenes were selected considering the classics of horror narratives, observed both in literature and film elements, and those that reveal the artistic uniqueness of the work of the filmmaker. We explore horror production in discursive materiality, highlighting the notions of memory and intericonicity. For this, first we comprehend discursive memory in film visuality, to know regularity in discursive working of cinema strategies. Next, we reflect about horror discourse as historical practices, thinking of discursive order in cenography and sound track in the period between XX century second half and XXI beginning. Then, we explore sense production of horror in cinema materiality, highlighting the notions of memory and intericonicity in film visuality. And so we was conducted by those questions: a) what are theory methodological work to analyze discursive working of cinema strategies?; b) how it produces subjectivity in discourse and filmic visuality; and c) how discursive materiality in film revivals discourses and produces horror senses. The investigation of plans and sequences points to specific place to the subject transgressor as who emerges discourses about monstrosity and horror in transgressor practices to Jewish-Christian moral. In the Marins films, horror construction is in Zé do Caixão practices as much in strategies of plans construction. Those analytical exercises reveal to discursive working of plans size, movement, time and board in the same way of narrative to building transgressor subjectivity, to show monster images that produces horror in discursive order. The subject deviant from normal is constituted by a network of speeches whose origin is not possible to delimit, and he is shown in practices bounded by production conditions marked on the own materiality of the films.

**Keywords:** Brazilian horror cinema. Intericonicity. Discursive materiality. Discursive memory. Subjectivity. Zé do Caixão.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	<b>p. 13</b>
<b>1.1 A Análise do discurso e novos objetos</b> .....	<b>p. 15</b>
<b>1.2 A “trilogia de Zé do Caixão”</b> .....	<b>p. 17</b>
<b>1.3 Passos para o horror</b> .....	<b>p. 18</b>
<b>2 A MATERIALIDADE DISCURSIVA E OS SABERES NO CINEMA</b> .....	<b>p. 22</b>
<b>2.1 Os estudos discursivos na dispersão histórica</b> .....	<b>p. 23</b>
<b>2.2 A descontinuidade e as práticas discursivas</b> .....	<b>p. 28</b>
<b>2.3 Os acontecimentos enunciativos e a produção de sentidos</b> .....	<b>p. 30</b>
<b>2.4 Os saberes e os sujeitos na visualidade fílmica</b> .....	<b>p. 32</b>
<b>2.5 A produção cinematográfica brasileira e a espessura histórica</b> .....	<b>p. 36</b>
<b>2.6 As práticas discursivas na história brasileira</b> .....	<b>p. 42</b>
<b>2.7 As tessituras do cinema de José Mojica Marins</b> .....	<b>p. 45</b>
<b>2.8 A “trilogia de Zé do Caixão”</b> .....	<b>p. 53</b>
<b>2.9 As narrativas de horror e a formulação dos enunciados</b> .....	<b>p. 56</b>
<b>2.9.1 Os olhares sobre o coveiro</b> .....	<b>p. 57</b>
<b>2.9.2 A visualidade fílmica e a formulação dos enunciados</b> .....	<b>p. 63</b>
<b>2.9.3 Os olhos do coveiro sobre nós</b> .....	<b>p. 81</b>
<b>2.9.4 Os olhos estranhos</b> .....	<b>p. 85</b>

2.10	A materialidade discursiva e a visualidade fílmica .....	p. 96
2.11	Considerações sobre materialidade discursiva e visualidade fílmica .....	p. 99
3	A ORDEM DISCURSIVA E O DOMÍNIO DE HORROR .....	p. 100
3.1	A ordem discursiva na cultura brasileira .....	p. 100
3.1.1	O Cinema Novo e o Cinema Marginal .....	p. 101
3.1.2	A censura e os meios de comunicação .....	p. 105
3.1.3	Os discursos na Tropicália e no cinema .....	p. 107
3.1.4	O Cinema Marginal e Mojica .....	p. 109
3.2	A unidade das práticas discursivas .....	p. 117
3.3	As imagens e os olhares discursivos .....	p. 119
3.4	As fantasias e os horrores na história .....	p. 121
3.5	O horror e a produção cinematográfica brasileira .....	p. 138
3.6	A trilogia de Zé do Caixão e o domínio de horror .....	p. 141
3.6.1	A visibilidade do sangue e a geração do filho perfeito .....	p. 141
3.6.2	A visibilidade da carne e o nascimento do pecador .....	p. 150
3.6.3	A transgressão no rosto e a visibilidade do monstro .....	p. 153
3.7	As transgressões e o horror de Zé do Caixão .....	p. 159
3.8	Considerações sobre as transgressões e o horror de Zé do Caixão .....	p. 160

<b>4 AS IMAGENS, OS SONS E AS MEMÓRIAS</b> .....	<b>p. 161</b>
<b>4.1 A história e as mutações discursivas</b> .....	<b>p. 161</b>
<b>4.2 Os lugares de memória na visualidade fílmica</b> .....	<b>p. 164</b>
<b>4.3 O arquivo e a especificidade do presente</b> .....	<b>p. 169</b>
<b>4.3.1 Os prólogos e os monstros</b> .....	<b>p. 170</b>
<b>4.3.2 O coveiro e os outros monstros</b> .....	<b>p. 178</b>
<b>4.3.3 Os monstros e as cores</b> .....	<b>p. 182</b>
<b>4.3.4 A trilogia de Zé do Caixão e a intericonicidade</b> .....	<b>p. 191</b>
<b>4.4 A intericonicidade e os ecos da monstruosidade</b> .....	<b>p. 204</b>
<b>4.5 Considerações sobre cinema e memória</b> .....	<b>p. 207</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>p. 208</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>p. 212</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Não posso evitar a imperfeição de meus pais, as taras, o legado infame de um povo medíocre. Moral, costume de um povo, apenas costume, porque esses imbecis tentam justificar a própria incapacidade. Tudo isso ainda vive em mim. Laura, Laura, preciso de um filho, Laura, para que nele fique a marca do homem superior. (ESTA NOITE, 1967)

Zé do Caixão acorda de um pesadelo horrível, em que é arrastado por um ser hominídeo sem rosto para o inferno. Estamos diante de uma assombração, clichê do gênero do horror, que aterroriza o despótico e irônico agente funerário, visualizada na decupagem clássica<sup>1</sup> de *Esta noite encarnarei no teu cadáver* (1967), o segundo filme da trilogia de Zé do Caixão junto com *À meia-noite levarei sua alma* (1964) e *Encarnação do demônio* (2008). Depois de descobrir que havia assassinado uma mulher grávida, dentre as sete raptadas, ele fica perturbado, pois considera a criança “a mais perfeita obra da natureza” (ESTA NOITE, 1967) e é seu maior desejo. O coveiro recusa-se a ser um elemento na ordem social e desafia a racionalidade para provar a prevalência do instinto, constituindo-se em ameaça social pelo exagero na busca da diferenciação valendo-se de transgressões morais. Josefel Zanatas é o monstro que causa repulsa física e moral, por suas práticas na subjetivação de si e a violação da ordem construída historicamente. Nesse sentido, ele é um revoltado, como explica o teórico de cinema Claude Bernardet (2007, p. 163):

Zé do Caixão é um revoltado cujo principal relacionamento com o mundo é o sadismo. É um revoltado raivoso e primário, que bebe a pinga de uma macumba e come vorazmente uma coxa de galinha diante de uma procissão numa sexta-feira santa. Mojica é um cineasta primitivo (no sentido em que se fala em pintor primitivo), que se entrega inteiramente: seu filme é um jato de libertação. Suas frustrações (lamenta não ter filhos perto de uma estátua representando uma mulher nua) e seu sadismo (por jogo, corta dois dedos de um cara com uma garrafa quebrada) atingem o paroxismo. Quando Zé do Caixão deixa de manter essas relações com o mundo, forças superiores apoderam-se de sua alma, na maior alucinação da personagem.

---

<sup>1</sup> “Ela designa [...] de modo mais metafórico, a estrutura do filme como seguimento de planos e de sequências, tal como o espectador atento pode perceber. É nesse sentido que André Bazin utiliza a noção de ‘decupagem clássica’ para opô-la ao cinema fundado na montagem; encontraremos a mesma oposição em Jean-Luc Godard.” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 71).

O diretor e ator José Mojica Marins ocupa lugar singular no cinema nacional, como grande representante do Cinema Marginal. No chamado cinema amador paulista, Marins cria o personagem Zé do Caixão, que se torna o marco em sua carreira, e inicia uma produção cinematográfica voltada para o horror (CÁNEPA, 1999). Nas décadas de 1960 e 1970, Zé do Caixão ganha as telas e se torna popular no Brasil, como uma figura amalgamada de crueldade, violência e desrespeito à ordem da moral judaico-cristã, de modo que corporifica os mitos do horror mundial mesclados com uma dada brasilidade. Sua produção obteve reconhecimento nacional e internacional, de modo que, ainda hoje, podemos assistir semanalmente ao seu programa *O estranho mundo de Zé do Caixão*, no Canal Brasil, na televisão brasileira por assinatura.

O cinema de Mojica, como o diretor é mais conhecido, toma referências de diversos domínios culturais, transitando entre os clichês do gênero do horror, literatura universal, folclore brasileiro, música popular e erudita, cultura de massa (FERNANDEZ, 2000). Em sua obra circulam discursos presentes no Manifesto Pau-Brasil, da década de 1920, e do Movimento Tropicalista, dos fins de 1960, pela reafirmação de características enraizadas na cultura brasileira. O movimento do início do século XX enfatiza a necessidade de se criar uma arte com características do povo brasileiro e de discutir sua linguagem para fazer surgir valores nacionais norteados pela liberdade e experimentalismo. Assim, estavam lançados os germes do antropofagismo, que mesclam à cultura importada a heterogeneidade da cultura popular e a identidade nacionais. Tomando essas ideias, o Movimento Tropicalista também busca uma nova arte e traz elementos considerados ultrapassados, desprezíveis ou subdesenvolvidos. No cinema do diretor brasileiro, a atitude antropofágica considera as referências mundiais do gênero de horror e cria o cinema de horror na estética do lixo, com imagens esteticamente sujas e grotescas além do personagem sórdido convicto.

A constituição de Zé do Caixão retoma esses discursos de vários modos na imagem em movimento. A cenografia é composta pelo excesso de elementos vindos de tempos, modas e tradições diferentes sobrecarrega o quadro<sup>2</sup> e cria uma atmosfera *kitsch*, que caracteriza as obras de Oiticica, as capas de LP e figurinos tropicalistas de Caetano Veloso e Gilberto Gil. A bricolagem de influências soma-se ao reaproveitamento de pedaços de filme, assumindo nos

---

<sup>2</sup> Designa a composição gráfica e plástica dos planos determinada pelo enquadramento. (AUMONT; MARIE, 2003).

materiais a estética marginal do lixo. Ainda no rastro da contracultura, a obra de Mojica busca a força da realidade e apresenta crimes bárbaros por meio de imagens brutais e exibicionistas.

Nesse mesmo sentido, a precariedade e a rusticidade dos elementos estéticos colaboram para produzir o sentido primitivista e ingênuo no horror de Mojica, mesmo nos anos 1960. Os limites técnicos e materiais de filmes marginais estão associados não apenas ao ideal do cinema autoral e à falta de recursos destinados ao cinema brasileiro; mas, também, à falta de película no mercado mundial depois da guerra de 1939 e crescimento da indústria hollywoodiana, à escassez de mão de obra qualificada e ao alto preço dos equipamentos e tecnologias. Com relação a este último obstáculo, é esclarecedor apontar que mesmo depois de lançada a coloração Technicolor, na década de 1920, o primeiro filme colorido brasileiro é lançado em 1953, *Destino em apuros* (Ernesto Remani) e teve maior impacto em *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969). Em outros termos, os filmes da trilogia do personagem Zé do Caixão ressoam ideais dos movimentos artísticos brasileiros sobre a busca da identidade nacional, limites técnicos e materiais e a estética enquanto uma representação original da realidade histórica e artística brasileira.

Dessa maneira, *Zé do Caixão* é constituído na dinâmica entre os movimentos artísticos brasileiros, a tradição do horror na materialidade fílmica e as condições de produção dos anos 1960. Portanto, propomos compreender esses filmes de horror como produção histórica e discutir como são materializados discursos, saberes e poderes de uma dada época na ordem do que será dito/mostrado em oposição ao que ficará excluído.

### **1.1 A Análise do discurso e novos objetos**

Atualmente, em nossa sociedade, observamos uma expansão na produção audiovisual, que produz e faz circular discursos, de modo que há um vocativo para investigarmos essa materialidade para questionarmos sobre as possíveis congruências de noções e funcionamentos entre o linguístico, o sonoro e o imagético. Pensamos que é importante tomar a materialidade da imagem em movimento sob o enfoque discursivo e compreendê-la como monumento que dá visibilidade a discursos determinados historicamente e produz sentidos no tempo e no espaço. A materialidade discursiva dos filmes se constitui como um elemento particular, que implica a consideração da imagem em movimento numa relação entre outras linguagens que, em conjunto,

materializam discursos. Ao tomar esse posicionamento teórico, analisamos os discursos dentro da dispersão de enunciados, tornando-o monumento no fio discursivo e considerando as especificidades dos saberes.

Desse modo, propomos articular nessa pesquisa os gestos de descrição, análise e interpretação a partir do *corpus* âncora composto por três filmes do diretor brasileiro José Mojica Marins, com temática de horror, cujo personagem principal é Josefel Zanatas, o Zé do Caixão. Para tanto, consideraremos os pressupostos da AD e as contribuições do filósofo Michel Foucault (2007a; 2007b), sobre as noções de discurso, ordem discursiva, sujeito e monstro situados na perspectiva da Nova História; Jean-Jacques Courtine (2006; 2009) com suas reflexões com base foucaultiana sobre enunciado, memória discursiva, intericonicidade e monstrosidade; os estudos sobre cinema com Aumont (1988) e Aumont e Marie (2006), para refletir sobre as estratégias cinematográficas; Bernardet (2007) e Xavier (2001; 2005) na discussão sobre a sétima arte e a inserção de Mojica no cinema nacional; bem como a teoria da literatura fantástica com Todorov (2008) e Ceserani (2006), o sobrenatural de Lovecraft (1987) e o horror de Cherry (2009), Carroll (1990), Morgan (2002) e Botting (2008) em perspectivas globais da estética e da filosofia relacionadas ao cinema.

Acreditamos que a abordagem do cinema ainda está por ser examinada sob a perspectiva discursiva, no que diz respeito aos sentidos de horror produzidos nas relações entre enunciados imagéticos e sonoros que em conjunto materializam discursos. Partimos da hipótese de que as produções discursivas do horror, tais como aparecem nos filmes selecionados, apontam para a produção de sentidos na rede de discursos em materialidades, tempos e espaços iguais ou distintos, evocando uma dada memória discursiva e uma dada intericonicidade. Essas considerações sinalizam o problema em três direções: quais são os funcionamentos discursivos das estratégias cinematográficas? Como a materialidade do discurso faz retornar discursos e produz sentidos próprios ao horror? Como acontece o processo de subjetivação nesses filmes?

Pensamos que a emergência e circulação das imagens do horror se inserem numa dada ordem do discurso na sociedade, diante dos dilemas dos sujeitos num movimento histórico, em que o horror é tomado como um lugar de produção de discursos, que acolhe o proibido de dizer/mostrar, em um dado momento.

## 1.2 A “trilogia de Zé do Caixão”

O personagem Zé do Caixão aparece pela primeira vez no filme *À meia-noite levarei sua alma*, como o coveiro incrédulo de uma pequena cidade obstinado em ter um filho perfeito para manter a suposta linhagem superior de seu sangue. Ele desafia e agride todos, principalmente no que tange à religião, à moral e aos costumes. No afã de ter seu primogênito, ele procura a mulher perfeita durante a trilogia, assassinando aqueles que representam ameaça a seu intento. Ademais, esses filmes têm a regularidade no enredo de mostrar a morte do sádico coveiro nas últimas sequências, sempre envolvida na atmosfera sobrenatural da volta dos mortos. No filme produzido no século XXI, Zé do Caixão reaparece após quarenta anos de prisão condenado por crimes horripilantes. A trama é cercada de adoradores e servos do coveiro, de modo que os assassinatos se tornam rituais de sacrifício e prova de fidelidade e ceticismo. As tramas da trilogia culminam no cumprimento de seu desejo de eternidade por meio de um filho: ele é morto e deixa sete mulheres grávidas.

Na abordagem dos filmes, mobilizamos noções da teoria da Análise do discurso nas análises de acordo com as necessidades assinaladas pelo *corpus*. Recortamos vinte e quatro cenas considerando a regularidade e a singularidade dos enunciados. Elas estão dispersas ao longo dos filmes da trilogia, abrangendo momentos da narrativa em que apontavam para a produção de sentido de horror, considerando o momento histórico de sua emergência, desde o prólogo e os créditos até cenas finais. Igualmente, foram mobilizados enunciados do filme curta-metragem “O fabricante de bonecas” inserido na obra *O estranho mundo de Zé do Caixão* e clássicos do cinema de horror, das décadas de 1920 e 1930 para amparar as discussões teórico-metodológicas.

Tratam-se de discursos em luta pela existência material em redes que lhe permitem produzir sentidos possibilitados pelo encontro entre acontecimento do lançamento dos filmes e a memória do cinema do gênero de horror. Tomando princípios foucaultianos sobre a natureza do enunciado, Courtine (2009, p. 105-106) elabora o conceito de memória discursiva em oposição a uma memória individual, de modo que a “existência histórica do enunciado” permitirá que discursos retornem em novas formulações, “os discursos que indefinidamente, para além de sua formulação, são ditos, permanecem ditos e estão ainda a dizer”.

Acreditamos que a produção de sentidos no cinema supõe o atravessamento entre memória e determinações históricas nas estratégias cinematográficas e que é necessário

considerar a especificidade da visualidade fílmica. Isso lança luzes para que reflitamos sobre a formulação dos planos como produção discursiva no entrelaçamento entre poderes e saberes que permitem certa maneira de dizer/mostrar, isto é, o discurso “que toma corpo em técnicas e em efeitos” (FOUCAULT, 2007a, p. 217). Na esteira de Foucault (2007b), são suscitadas questões como: por que essa estratégia cinematográfica e não outra em seu lugar? Por que esse plano e não outro? Por que esse ângulo e não outro? Por que esse enquadramento e não outro? Por que essa profundidade de campo e não outra?

Nesta pesquisa, compreendemos as estratégias cinematográficas de câmera em um sentido mais amplo, como explicado por Xavier (2005) e Aumont e Marie (2006). A câmera se constitui em representar a visão geral em nossa cultura, que determina a maneira como olhamos e como conhecemos em um dado momento (AUMONT; MARIE, 2006). Interessa-nos questionar essas estratégias com vistas a apreender quais são seus funcionamentos na materialidade dos filmes de horror de Mojica. As estratégias de câmera são tomadas como elementos composicionais do enunciado, de modo que seu uso dentro da ordem discursiva provoca mudanças na materialidade e nos sentidos.

### **1.3 Passos para o horror**

Para a pesquisadora Brigid Cherry (2009), o horror é um guarda-chuva que abriga várias e diferentes categorias de filmes, todas ligadas por uma unidade: sua capacidade de horrorizar. Isso nos direciona a questionar o que nos horroriza, em que circunstâncias, quais são os sujeitos e os processos envolvidos. O filósofo Noël Carroll (1990), em *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*, explica que, na atualidade, estrutura-se uma transformação de olhares para o mundo, a partir do horrífico, tomando técnicas, regras e funcionamentos que estão estritamente ligados ao corpo no seu plano biológico, quando o medo provoca uma agitação física e uma mudança emocional, que pode ser verificada pelo aumento dos batimentos cardíacos, a aceleração da respiração e o sentimento de arrepios com pelos eriçados. Fred Botting (2008) reflete em *Limits of horror: technologies, body, gothic* sobre as fronteiras e manifestações do horror em seus aspectos psicológicos, efeitos físicos e distúrbios ideológicos, o elemento horrífico é um tipo de fantasia que traz à realidade um universo cheio de fantasmas, morte e escuridão.

Considerando a questão do *corpus*, analisar discurso com base num material composto por filmes de mesmo domínio – o horror – é um modo de permitir estabelecer regularidades na visualidade fílmica, na medida em que as estratégias cinematográficas dão forma aos discursos ora distintos, ora convergentes entre si, mostrando a dispersão e a unidade dos saberes que os produzem.

No intento de analisar os componentes do horror na visualidade fílmica, acreditamos ser necessário examinar a possibilidade do regime de sua existência: inicialmente, buscar no próprio discurso suas marcas de lugar e data de emergência; descrever os saberes e os poderes que possibilitaram sua delimitação; e, também, analisar a especificidade que nos permite separar e associar os diversos elementos como objetos do discurso de horror. Ainda sobre a constituição do *corpus*, devemos considerar que, para apreender o funcionamento dos discursos horríficos, é necessário identificar as estratégias cinematográficas envolvidas e descrever os planos e as sequências na busca de sentidos produzidos. Portanto, tomaremos o filme como materialidade discursiva e o indagaremos sobre os sentidos produzidos, perseguindo a teia do horror. Observaremos os elementos que são recorrentes nos filmes e como eles se relacionam em sua formulação própria. Consideraremos questões como o tamanho dos planos, na busca do que é dito/mostrado e sua maneira de dizer; o enquadramento para refletir como os sujeitos são posicionados e significados no plano; o movimento de câmera<sup>3</sup> enquanto elemento que indica nosso olhar sobre o plano; o quadro que ordena os sujeitos da cena garantindo ou não a visibilidade; e a duração<sup>4</sup> dos planos, no sentido de observar como os elementos da cena são explorados para produzir o sentido de horror.

Faremos um percurso pelos filmes com a finalidade de demarcar como cada um apareceu em uma dada época e como traz em sua materialidade essa historicidade. Pensamos ser importante estabelecer relações entre as sequências de cada filme, entre encadeamentos dos três filmes selecionados, bem como outras que emergem no objeto como meio de produzir sentido, uma vez que o *corpus* não tem limites definidos previamente. Ainda, julgamos apropriado buscar

---

<sup>3</sup> “Distingue-se, tradicionalmente, um movimento de rotação em torno de um eixo, a panorâmica, e um movimento de translação do eixo da câmera, o *travelling* – movimentos elementares que podem variar e se combinar.” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 201).

<sup>4</sup> A duração no cinema não coincide exatamente com o tempo crônico. Ela “[...] é determinada pela relação entre o tempo do desenvolvimento fílmico [...] e o tempo dos acontecimentos contados [...]” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 89).

a regularidade das estratégias para discutir os clichês do horror e a produção de sentido na ordem do cinema brasileiro, quer seja nos anos 1960 ou 2000.

Além disso, descreveremos como sua unidade de filme de horror é constituída na dispersão de discursos outros e investigaremos as sequências do filme visando a apreender os planos e ver como se encadeiam e, ao mesmo tempo, remetem a outros elementos internos e externos aos objetos selecionados. Acrescentaremos às análises exemplos de outros objetos que abordam o horror, como contos e romances, considerando a unidade discursiva de modo mais amplo em que os discursos têm suas margens povoadas de outros discursos num domínio de coexistência. Desse modo, a noção de memória discursiva será basilar para compreender a materialidade do filme em suas condições de existência, restabelecendo produções anteriores e construindo sentidos.

Analisaremos a repetibilidade das estratégias cinematográficas, a fim de traçar características próprias do horror de Mojica. Verificaremos se há repetição de elementos e estratégias cinematográficas e relacionaremos com a unidade do filme, com os filmes entre si e com a dispersão de outras imagens de nossa cultura visual. Examinaremos, por exemplo, se há recorrência do uso de ângulo reto, *plongée* ou *contraplongée*<sup>5</sup> e quando, no contexto interno do filme, e como esse elemento composicional do plano aponta na direção do horrífico. Ou seja, nos deteremos à formulação dos planos e sequências como operadora analítica a fim de compreender a organização e o funcionamento dos discursos nos filmes.

Procuraremos compreender quais são as estratégias de produção do discurso de horror, através de sequências de sentido horrífico e aquelas com as quais se relacionam. Nas primeiras, tomaremos o movimento de câmera como direcionamento do olhar para identificar o que se diz/mostra e o que se esconde. Na relação entre as sequências em geral, estudaremos como elas se unem e formam uma unidade. Isto é, observaremos a partir da montagem<sup>6</sup> cinematográfica como os planos se sucedem na direção de uma unidade fílmica e numa dada ordem produzem sentido de horror. Dessa maneira, a descrição e a interpretação da materialidade discursiva dos filmes fazem perguntar sobre as condições de existência e os sentidos produzidos, a partir da concepção do filme como conjunto de estratégias cinematográficas situado historicamente.

---

<sup>5</sup> “Fala-se de enquadramento em *plongée*, quando o objeto é filmado de cima; em *contra-plongée* quando ele é filmado de baixo; de enquadramento oblíquo, frontal, fechado etc. – sendo cada uma dessas maneiras de filma um dado sujeito conotado de modo diferente.” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 98-99).

Portanto, indagaremos essas estratégias para permitir uma ordem de seu funcionamento na direção do sentido de horror, como uma determinação das condições de produção dos enunciados.

Nesse sentido, este trabalho está estruturado em três momentos descritivo-analíticos em que compreenderemos a produção de subjetividades e os sentidos de horror por meio de enunciados em linguagens, tempos e espaços que fazem trabalhar a memória discursiva e a intericonicidade. Na seção *A materialidade discursiva e os saberes no cinema*, investigaremos como as estratégias cinematográficas constroem o sujeito transgressor a partir de uma rede de enunciados exteriores e descontínuos. Zé do Caixão evoca outros personagens da cultura literária, cinematográfica e religiosa para produzir os sentidos de desordem e monstrosidade, desde sua primeira aparição, em *À meia-noite levarei a sua alma*. Portanto, buscaremos compreender a materialidade discursiva na visualidade fílmica de certa ordem, a fim de estudar o sentido como resultado da relação entre enunciados na linguagem das estratégias cinematográficas.

Em *A ordem discursiva e o domínio de horror*, percorreremos os três filmes de Mojica em busca das regularidades dentro da trilogia, para, então, estabelecer relações com outros enunciados e evidenciar o funcionamento da ordem discursiva nas narrativas. Então, trata-se de refletir sobre o discurso horrífico como práticas historicamente situadas, considerando a ordem discursiva, que determina a emergência e a circulação dos discursos. Na terceira seção, *As imagens, os sons e as memórias*, analisaremos a produção do discurso horrífico nos enunciados fílmicos, considerando especificamente as noções de memória discursiva e intericonicidade. Os estudos discursivos apontam para a necessidade de buscar a repetição dos enunciados do horror, a fim de compreender a materialidade fílmica enquanto produção discursiva em planos e sequências, que têm uma emergência específica.

Por fim, teceremos algumas considerações sobre os resultados da investigação e apontaremos reflexões sobre o enunciado fílmico, o cinema de horror de Mojica e a constituição da subjetividade monstruosa. Trata-se de refletir sobre sujeitos na materialidade discursiva a partir dos campos dos estudos discursivos, cinematográficos e literários.

---

<sup>6</sup> “[...] trata-se de colocar uns após os outros, em uma ordem determinada, fragmentos de filme, os planos cujo comprimento foi igualmente determinado de antemão.” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 196).

## **2 A MATERIALIDADE DISCURSIVA E OS SABERES NO CINEMA**

Nesta primeira seção, o nosso objetivo é compreender a materialidade discursiva nas práticas da visualidade fílmica, a fim de apreender uma regularidade no funcionamento do dispositivo audiovisual, na obra de José Mojica Marins, observando a constituição discursiva do sujeito transgressor. Nesse sentido, inicialmente, teceremos algumas considerações sobre a importância teórico-metodológica da formação do campo da Análise do discurso e sua articulação com a História. Depois, destacaremos a contribuição dos estudos foucaultianos e investigaremos como a perspectiva do método arqueológico permite entender os saberes sobre discurso e cinema na compreensão dos sentidos no momento histórico dos anos 1960 e 2000. Por fim, evidenciaremos o lugar do sujeito produzido dentro da escala de planos por meio das estratégias cinematográficas como materialidade discursiva.

Abordaremos a Análise do discurso a partir da pontuação de sua epistemologia, do entrelaçamento entre teoria e prática e de noções basilares, uma vez que se relacionam para a construção do edifício teórico. Ademais, refletiremos sobre seu desenvolvimento na investigação de objetos imagéticos na contemporaneidade, mais especificamente a imagem fílmica no desenvolvimento teórico-metodológico da Análise do discurso no Brasil. Para tratarmos da constituição desse campo, faremos uma rápida retomada do percurso histórico: primeiro, apontaremos seu início, destacando as questões que impulsionaram essa teoria, com Michel Pêcheux; em seguida, partiremos para seus desdobramentos, com os postulados de Michel Foucault e Jean-Jacques Courtine; e, por fim, apresentaremos o desenvolvimento dos estudos discursivos no Brasil, nas problematizações da analista do discurso Maria do Rosário Gregolin sobre as materialidades contemporâneas.

## 2.1 Os estudos discursivos na dispersão histórica

A linguista Denise Maldidier (2010) aponta a constituição da Análise do discurso a partir do engajamento político próprio da França, em fins de 1960, e das inquietações do filósofo Michel Pêcheux e do linguista Jean Dubois. Separadamente e distintamente, os dois franceses mobilizam a Linguística para abordar a questão política e afastar a subjetividade na leitura de textos doutrinários: enquanto um trabalhava nos domínios filosófico, sócio-histórico e político; o outro herda o distribucionalismo harrissiano. Apesar das diferenças teóricas, Pêcheux e Dubois anunciam o surgimento do campo enquanto disciplina transversal de caráter independente, que toma a Linguística, mas não é sua aplicação a outro campo e nem é uma de suas partes. Os teóricos buscam refletir sobre a linguagem em seu funcionamento para produzir sentidos, indagando sobre o sujeito de certo tempo e espaço.

Nessa dupla fundação, escolhemos o percurso pêcheutiano, por sua relação com o sujeito e a história, e a expansão na obra de Courtine com a reflexão sobre as novas materialidades. O objetivo fundador da Análise do discurso foi compreender como o sentido era construído em textos políticos. Fazendo um retorno a esse momento epistemológico, Courtine (2006a) afirma que se tratava de uma maneira de ler os textos doutrinários, pensando em eliminar a opacidade da língua e garantir que os discursos políticos não teriam ambiguidades no sujeito-leitor. Em suas palavras, o objetivo era o de construir “[...] *uma máquina de ver*, isto é, de ler, uma montagem ortopédica de dispositivos técnicos que realizam praticamente e, literalmente, no próprio lugar do leitor, uma ‘leitura não subjetiva’[...]” (COURTINE, 2006a, p. 20, grifos do autor).

A busca pela clareza na leitura de textos políticos e a construção do objeto discurso motivam a reunião do grupo ao redor de Michel Pêcheux. Essa construção teórica atravessava as pesquisas em Ciências da linguagem, Filosofia e Ciências humanas e sociais e questionava os limites de cada uma. As discussões faziam o diálogo entre a participação política e questões teórico-metodológicas, mas sem, necessariamente, preocupar-se com a fundação de uma nova disciplina. O propósito do grupo de pesquisa era “[...] cimentar a aliança entre uma teoria marxista do discurso, uma leitura engajada dos textos, por um lado, e uma análise automática do discurso, por outro [...]” (COURTINE, 2006b, p. 55). Isso coloca luzes sobre como era pensada a “máquina de leitura” e seu intento de transparência nos discursos políticos doutrinários.

A década de 1960 é marcada pela intensa reflexão sobre as Ciências humanas e sociais, de modo que Malmgren (2003, p. 20) aponta nos escritos de Pêcheux sua crítica à Psicologia social ao questionar o *status* de ciência para disciplinas que “[...] sob o acobertamento do sujeito psicológico, ignoram ou não querem saber, de sua relação com a política, que ainda por cima se paramentam com os atributos da cientificidade emprestando seus métodos da estatística e da lingüística [...]”. A constituição da teoria considera a linguagem para além da comunicação entre sujeitos empíricos por meio de um texto, de modo que Pêcheux coloca a linguagem como produção de sujeitos divididos marcados por determinadas condições de possibilidade.

Nesse contexto, a Análise do discurso faz girar o conhecimento entre a Linguística, o materialismo histórico e a Psicanálise, no processo de questionamento das positivities e de emergência de um campo autônomo, como Courtine (2006b, p. 49) pontua: tratava-se de “incomodar a cartografia estabelecida dos saberes e constituir uma positividade, uma territorialidade disciplinar”. Essas transformações integraram os elementos teóricos da universidade às questões sociopolíticas e possibilitaram releituras de Saussure, Marx e Freud na base da Análise do discurso (GREGOLIN, 2004). Portanto, o campo discursivo francês está entrelaçado, mais amplamente, com as inquietações teóricas e políticas do momento histórico dos anos sessenta.

Os estudos discursivos pêcheutianos florescem no contexto “de estruturalismo agonizante, de epistemologias da descontinuidade, de uma política marxista das ciências humanas e da considerável impregnação pela psicanálise da atmosfera teórica do momento” (COURTINE, 2006b, p. 40). Esse campo do saber permitiu o diálogo entre a História e a Linguística e a construção de caminhos para a compreensão das questões políticas em *corpora* doutrinários, calcados, inicialmente, na homogeneidade dos enunciados.

Na perspectiva de Pêcheux, uma teoria do discurso requer um deslocamento para investigar as condições históricas e o sujeito dentro de um processo de significação socio-histórico. O objeto de estudo se constitui, pois, no entrecruzamento entre língua, exterioridade e sujeito. Assim, as discussões pêcheutianas estão inseridas nos estudos de textos, em que língua e sujeito se cruzam e fazem funcionar os sentidos, tanto em Linguística, como em Psicologia, Sociologia e História. Devido à relação constitutiva entre linguagem, sujeito e história, a base linguística é analisada no processo sociopolítico, tomando o conceito de condição de produção como baliza para a construção do *corpus*. O estudioso francês questionou a linguagem por suas

condições históricas, afirmando a mútua constituição na produção dos discursos. Considerou, portanto, a implicação entre os discursos e a história, o que aponta para a composição do *corpus* a partir de sua emergência.

Refletindo sobre a construção teórica da Análise do discurso, Pêcheux objetiva não mais uma prótese de leitura, mas um estímulo à leitura que avança do nível do texto para o nível do discurso. Ele concebe o discurso em suas condições sócio-históricas, cuja constituição é o efeito desse conjunto determinado pelos deslocamentos no espaço e no tempo. Em outras palavras, trata-se de considerar o discurso como estrutura material e acontecimento discursivo, ao mesmo tempo (PÊCHEUX, 1997) e propor a “[...] análise da singularidade do acontecimento discursivo [...]” (GREGOLIN, 2004, p. 155).

Na década de 1980, o linguista francês chega à conclusão de que não dá para reduzir a política ao discurso e, em “O estranho espelho da Análise do discurso”, prefácio da tese de Courtine (2009), pensa os problemas advindos de interpretação de sujeitos analistas e produtores de discurso dentro do comunismo e registra que é preciso ponderar o que foi feito até então no campo da Análise do discurso. Ele coloca em cheque a homogeneidade do *corpus* e evoca a heterogeneidade, tanto dos enunciados como das práticas comunistas (MALDIDIER, 2011). Nesse sentido, Pêcheux problematiza a construção teórico-metodológica e busca alternativas no diálogo com a Nova História e com Michel Foucault. Assim, o filósofo francês volta-se sobre seus trabalhos para refletir sobre o projeto epistemológico diante das mudanças políticas e históricas dos anos 1980 e percebe a necessidade de abertura do *corpus*: analisar os documentos doutrinários, mas também os discursos do cotidiano, em consonância com as ideias foucaultianas (GREGOLIN, 2004). Nesse momento de avaliação do contexto epistemológico, destaca-se Courtine como importante estudioso tanto de discursos políticos doutrinários escritos como de discursos cotidianos nas novas mídias.

Nesse contexto, Maldidier (2003, p. 96) pondera que “[...] Michel Pêcheux quis renovar a análise de discurso renovando seus objetos. Ele iria conhecer o oral, a linguagem comum, mas também a ‘língua de vento’, que já invadia a política.” Essa proposição sinaliza a necessidade teórico-metodológica de analisar a linguagem nas novas tecnologias e sua circulação midiática, marcada pela brevidade e pelo caráter informal de uma conversa. Da mesma maneira, Gregolin (2004, p. 64) destaca a relação entre essas mudanças e o diálogo com os historiadores da Nova

História e com Foucault e aponta sua abrangência na reflexão sobre “[...] o discurso, a interpretação, a estrutura e o acontecimento.”

Portanto, a Análise do discurso foi construída na relação íntima entre uma teoria do discurso e os procedimentos analíticos, no fervilhar de demandas políticas e conhecimentos teóricos. Entre Linguística, Psicanálise e História, “[...] o objeto discurso é pensado ao mesmo tempo que o dispositivo construído para a análise.” (MALDIDIER, 2010, p. 15). Trata-se de observar o discurso como um objeto construído no processo de produção de sentidos e da constituição de sujeitos. A partir desse percurso epistemológico e considerando o lugar central ocupado pelo *corpus*, percebemos que as “[...] desconstruções-reconfigurações tornavam-se necessárias [...]” (MALDIDIER, 2010, p. 21) para a existência da Análise do discurso no diálogo entre as três disciplinas. Nesse mesmo sentido, Pêcheux (1983, p. 48) afirma a necessidade de “[...] se pôr na escuta das circulações cotidianas, tomadas no ordinário do sentido [...]”. Busca-se, então, a reelaboração dos pressupostos teórico-metodológicos para compreender melhor os objetos a serem analisados.

No diálogo com a Nova História e as teses foucaultianas, Jean-Jacques Courtine traz Foucault para o campo dos estudos discursivos, ao mobilizar os conceitos de arqueologia, formações discursivas, enunciado e arquivo (GREGOLIN, 2004). Na tese *Análise do discurso político: o discurso comunista endereçado aos cristãos*, ele analisa textos produzidos pelos comunistas para os cristãos pautados na política da “mão estendida”. O linguista francês pretendeu colocar em funcionamento a reflexão foucaultiana na AD, a fim de fazer ressoar o método arqueológico para compreender a produção e a circulação de discursos na sociedade. Isto é, fazer trabalhar as noções e a perspectiva foucaultianas e não simplesmente tentar aplicar noções.

Na reelaboração, Courtine (2006b, p. 45) assinala que, desde os anos 1980, a Análise do discurso voltou seu olhar para as práticas orais e “[...] passou a focalizar a análise sobre o fio do discurso, sobre a horizontalidade de uma sequência discursiva enunciada por um sujeito.” Ele assinala que essas transformações reafirmam a relação entre a Linguística e a História, uma vez que “[a]s metamorfoses políticas, a evolução das sensibilidades, as mutações tecnológicas conturbaram os regimes de discursividade das sociedades ocidentais contemporâneas.” (COURTINE, 2006b, p. 50). Então, fica evidente que os métodos refletem as mutações do objeto, em suas modalidades de existência histórica.

Esse panorama da Análise do discurso a coloca como via teórica e prática para investigação de discursos, tendo no horizonte aspectos históricos e linguísticos, desde os anos 1960. Por sua vez, os acontecimentos sociopolíticos dos anos 1980 são apontados como marco para a separação de seus trabalhos em orientação linguística ou histórica: no primeiro caso, a pesquisa tem um enfoque gramatical; na perspectiva dos historiadores, o discurso é analisado na relação constituinte com as condições históricas. Em função disso, seu objeto esfacela-se novamente em língua e fatos sócio-históricos e evidencia a instabilidade no campo discursivo. Mostrando o vigor da espessura histórica no estudo do discurso, Courtine (2006b, p. 57) ressalta a necessidade de “[...] administrar a análise das representações compostas por discursos, imagens e práticas.” Nessa perspectiva de abordagem, para resgatar o elo entre Linguística e História, temos, então, que analisar os discursos considerando os enunciados e as práticas que possibilitaram sua emergência.

Na atualidade, as imagens ocupam lugar privilegiado na produção de sentidos, de modo que as informações têm circulação em mídias, enquanto feixes de relações complexas de discursos imbricados em práticas verbais e não-verbais. Courtine (2006b, p. 57) apresenta os diferentes enunciados em vários momentos para compreender as transformações da sociedade e as condições de possibilidade dos discursos, bem como destaca a importância de analisar as práticas discursivas “[...] em que o verbo não pode mais ser dissociado do corpo e do gesto, em que a expressão pela linguagem se conjuga com a expressão do rosto, em que o texto torna-se indecifrável fora de seu contexto, em que não pode mais separar linguagem e imagem.”

O autor considera as transformações na produção e circulação por meio das metáforas dos discursos sólidos e dos discursos líquidos: enquanto a “língua de madeira” aparece nos conjuntos anônimos, densos e carregados de enunciados; a “língua de vento” está na efemeridade das imagens e na brevidade das formulações. Trata-se de analisar os discursos ponderando as estratégias e os dispositivos da sociedade de consumo. Gregolin (2004, p. 154) alerta sobre “uma revolução audiovisual” e a necessidade de “[...] incorporar à análise a ‘língua de vento’ da mídia, o discurso ordinário, as novas materialidades do mundo ‘pós-moderno’ que se concretizavam no discurso.” Nesse sentido, diante da circulação das imagens, os analistas de discurso devem articular tanto o funcionamento linguístico como imagético em sua espessura histórica, nos regimes de práticas e séries de enunciados, fazendo agir as perspectivas do linguista e a do historiador.

Assim, a constituição do campo de saber da Análise do discurso envolve discussões teórico-metodológicas sobre o objeto discurso abrangendo diferentes matizes. Compreendemos, portanto, a relevância da contribuição foucaultiana para a análise, quer seja na história dos saberes, dos poderes ou das técnicas de subjetivação, de modo que consideramos com Gregolin (2004, p. 110) que “[...] Foucault desempenha um importante papel na teorização da Análise do discurso.”

## 2.2 A descontinuidade e as práticas discursivas

Os estudos foucaultianos dos anos cinquenta e sessenta destacam a relevância da perspectiva da Nova História para a compreensão do discurso por meio do método arqueológico. Foucault (2007a, p. 55) toma esse ponto de vista para pensar sobre o discurso “[...] como práticas que formam sistematicamente os objetos de que falamos.” A ótica histórica colabora para observar os discursos como lugar de luta para sua existência, sendo constituído pelo amálgama de estrutura e acontecimento. É nesse nível das coisas efetivamente ditas que o filósofo investiga os discursos e pondera que é necessário buscar não apenas o que foi dito ou mostrado, mas fazer aparecer e descrever o que possibilitou sua existência em determinado momento. Vemos, pois, que o objetivo do método arqueológico não é “[...] neutralizar o discurso, transformá-lo em signo de outra coisa e atravessar-lhe a espessura para encontrar o que permanece silenciosamente aquém dele, e sim, [...] mantê-lo em sua consistência, fazê-lo surgir na complexidade que lhe é própria.” (FOUCAULT, 2007a, p. 53). Isto é, analisar os próprios discursos vistos como práticas sócio-históricas, que têm um lugar e um tempo constituintes.

Nessa abordagem, as práticas discursivas formam saberes sobre os sujeitos e a história, de modo a constituir lugares de dizer com existência e funcionamento no cotidiano. Devemos, pois, mostrar como as estratégias cinematográficas, que deram lugar a saberes sobre o homem, funcionaram nas condições dos anos 1960 e 2000 e possibilitaram a formação dos filmes *À meia-noite levarei sua alma*, *Esta noite encarnarei no teu cadáver* e *Encarnação do demônio*. Assim, voltamos nosso olhar para analisar o cinema de Mojica como lugar de visibilidade de saberes inseridos em quadros arqueológicos e como práticas que emergem da dinâmica sócio-histórica.

O método arqueológico busca sob as camadas profundas os discursos e os saberes que circularam e lhes questiona sobre as condições de seu aparecimento. Nesse sentido, Gregolin (2004, p. 71) afirma que a arqueologia foucaultiana “[...] se constitui na busca de elementos que possam ser articulados entre si e que fornecem um panorama coerente das condições de produção de um saber em certa época.” Isso coloca em evidência pilares de sua análise, como a profundidade dos recortes, as interrupções e a descontinuidade dos acontecimentos discursivos.

Foucault (2007a, p. 10) destaca a descontinuidade como a pedra fundamental na Nova História, apontando-a como “conceito operatório” do historiador e não mais uma ameaça à investigação dos fatos no eixo do tempo. Considera-a “uma operação deliberada do historiador”, “o resultado de sua descrição” e “o conceito que o trabalho não deixa de especificar”. Em outras palavras, o método arqueológico toma a descontinuidade como instrumento e objeto de pesquisa a fim de analisar os discursos enquanto práticas discursivas, delimitando o campo de seu aparecimento e permitindo limitar os domínios.

Assim, é necessário fazer uma arqueologia dos discursos horríficos a partir dos filmes de Mojica e fazer aparecer suas camadas mais profundas, de modo que sejam pensados os feixes de relações entre discursos dispersos e descontínuos. A metodologia foucaultiana propõe abandonar o conforto das unidades pré-estabelecidas para analisar o discurso em seu acontecimento e, no jogo de interrupções e rupturas, questionar:

Que estratos é preciso isolar uns dos outros? Que tipos de séries instaurar? Que critérios de periodização adotar para cada uma delas? Que sistema de relações [...] pode ser descrito entre uma e outra? Que séries de séries podem ser estabelecidas? E em que quadro, de cronologia ampla, podem ser determinadas seqüências distintas de acontecimentos? (FOUCAULT, 2007a, p. 4)

Nesse mesmo sentido, a escavação leva a discutir o funcionamento dos filmes na História e sua relação com o presente e o passado. A descrição arqueológica dá visibilidade aos discursos na descontinuidade dos acontecimentos e permite identificar suas condições de possibilidade. Não se trata de perguntar ao filme pelos rastros do passado ou pelas relações de causalidade, mas pela atualidade dos saberes materializados. Desse modo, tomamos o método arqueológico para pensar sobre o funcionamento discursivo dos filmes da “trilogia de Zé do Caixão” na dispersão histórica.

A Nova História trabalha a materialidade documental: “[...] organiza, recorta, distribui, ordena e reparte em níveis, estabelece séries, distingue o que é pertinente do que não é, identifica

elementos, define unidades, descreve relações.” (FOUCAULT, 2007a, p. 7). Implica, pois, refletir sobre o lugar do documento como traço da história inserido no conjunto disperso que faz ecoar as condições de sua emergência e o fio discursivo.

A arqueologia foucautiana, portanto, busca compreender a irrupção dos discursos descrevendo o feixe de relações na historicidade, por meio da elaboração de recortes e séries que evidenciam as práticas e os saberes. Não se trata de fazer ecoar os fatos do passado para encontrar os rastros da verdade e sua memória em documentos; mas de transformar documentos em monumentos, realizando encadeamentos, determinando hierarquias, tecendo redes, procedendo recortes e estabelecendo limites. Com relação a filme, Milanez (2014, s/p) afirma que “[...] problematizá-lo como monumento significa dar-lhe o reconhecimento de suas condições de possibilidade e de fio discursivo dentro de uma rede com outros filmes e outros sujeitos.”

Portanto, a descrição do filme como monumento permite refletir sobre as relações possíveis entre práticas, acontecimentos sócio-históricos e saberes para tecer o lugar dos sujeitos registrados na superfície da visualidade. Nessa acepção, o cinema produz discursos no entrelaçamento com a história, que possibilita todo dizer, e dá visibilidade para sujeitos, acontecimentos, instituições e práticas.

### **2.3 Os acontecimentos enunciativos e a produção de sentidos**

Esse delineamento teórico mostra a constituição mútua entre discurso, sujeito, história e produção de sentidos. O método arqueológico compreende a irrupção dos discursos, investigando a singularidade de suas condições de possibilidade, do que decorre que a descrição histórica escava até as camadas profundas para pensar sobre os discursos, os saberes e os poderes que os produziu. É preciso refletir sobre o cinema na perspectiva de monumentalizar o documento e evidenciar os traços discursivos na história, assumindo a descrição do enunciado e a especificidade da materialidade.

Foucault (2007a) discute que o enunciado discursivo é, antes de tudo, uma função enunciativa assentada sobre a materialidade, a referencialidade, o campo associado e a função sujeito. A materialidade discursiva situa o enunciado no tempo e no espaço, possibilitando tanto sua repetição, como sua transformação de acordo com a irrupção. Ela é a existência material de

discursos no mundo e concretiza as práticas de seu contexto histórico. Courtine (1999) precisa que a materialidade discursiva pode se realizar na língua, mas não exclusivamente. Essa reflexão nos faz retornar ao *Colloque Matérialités Discursives*, ocorrido em 1980, na Universidade Paris X, quando já se ouvem ecoar as materialidades discursivas do cotidiano, principalmente nas falas de Michel Pêcheux (1981), Jean-Jacques Courtine (1981) e Jean-Marie Marandin (1981). O acontecimento discursivo é materializado na linguagem e na história, do que decorre que a materialidade discursiva do enunciado tem existência na estrutura e na história, ser dito ou mostrado em um lugar e espaço (FOUCAULT, 2007a).

Focalizando o sentido, Michel Pêcheux (1981) propõe um diálogo próximo entre historiadores, linguistas e analistas para pensar a materialidade discursiva em seu complexo de arquivo, língua e subjetividade, tanto em discursos doutrinários, como em discursos cotidianos. Nesse intuito, é necessário refletir sobre a circulação dos discursos na sociedade e sua historicidade. A discussão sobre a materialidade discursiva está assentada nos fatos de os textos dos arquivos não serem transparentes, de o sistema linguístico não abarcar todo o sentido e de os analistas não apreenderem a relação entre sujeito, língua e história. A discursividade está na relação entre materialidade e historicidade, perpassando o sujeito.

Nessa perspectiva, o filósofo propõe os procedimentos de cortar, extrair, deslocar e recompor como leitura para historiadores, linguistas e analistas, a *lecture-trituration*. Trata-se de descrever o enunciado em sua opacidade e depois interpretar, considerando que o sujeito produz sentidos em relação a já-ditos. Esse trabalho se constitui como um acontecimento discursivo sobre as unidades estabilizadas em diálogo com os discursos e a exterioridade. Assim, o discurso é um objeto sócio-histórico, no qual é possível ver os efeitos materiais da linguagem na história e nos sujeitos. A irrupção do discurso dentro da repetição está ligada à sua materialidade específica dentro da ordem que permite o dizer.

Dessa maneira, investigamos a materialidade discursiva dos filmes de Mojica, observando a sequência de estratégias fílmicas e sua existência material, enquanto conjunto de estratégias que entra num encadeamento e produz sentido nas décadas de 1960 e 2000. Isto é, buscamos a espessura histórica dos enunciados dos filmes selecionados, lá onde eles lutam uns contra os outros pela existência material e em relação aos quais estabelecem sentidos.

As condições de emergência do enunciado estão relacionadas à possibilidade de sua existência entre outros enunciados, na singularidade de seu aparecimento em oposição a tantos

outros enunciados. Então, a pergunta que atravessa a existência do enunciado é “[...] como apareceu um determinado enunciado, e não outro em seu lugar?” (FOUCAULT, 2007a, p. 30). Os sentidos produzidos no aparecimento de um enunciado fazem parte do acontecimento discursivo, de modo que entra no fio de discursos possibilitados pela história. Assim, a circulação é marcada pelo imbricamento entre linguagem e história e reafirma o discurso como estrutura e acontecimento, sendo que a inscrição dos enunciados na história expõe os diferentes discursos que circularam em determinado momento e em determinada materialidade.

Nessa perspectiva, os enunciados se inscrevem em um campo associado que permite determinados dizeres, de modo que é constituída uma rede na qual os enunciados se posicionam, para retomar ou reorganizar. Em outros termos, os enunciados coexistem com outros, como um nó numa rede, relacionam-se com anteriores e possibilitam a emergência de novos.

Para Foucault (2007a), a função sujeito é uma condição de existência do enunciado, inscrita num lugar como requisito de todo dizer. Esse sujeito está inserido como instância produtora de dizeres, o lugar possível de reger a memória, na dinâmica entre o que se esquece e o que se rememora. Em função dos posicionamentos do sujeito, podemos observar seu lugar na produção de discursos no cinema como lugar de registro dos saberes de dado momento histórico.

Portanto, consideramos relevante discutir a produção de sentido da “trilogia de Zé do Caixão” no interior dos estudos discursivos trabalhando-os em sua materialidade e elaborando-os como objeto, pelos procedimentos de recortar, organizar e relacionar. Descrevemos os filmes como lugar de visibilidade histórica, que precisam ser pensados sob os efeitos de superfície dentro de feixes de relações por sujeitos do presente, de modo que os filmes não são compreendidos como uma reconstituição do passado, mas a realidade trabalhada e tornada monumento (MILANEZ, 2014).

## **2.4 Os saberes e os sujeitos na visualidade fílmica**

No fim do século XIX, o cinema surge no cenário francês em meio às “festas do olhar” (COURTINE, 2008), que reuniam multidões curiosas e sedentas por novidade, tais como a fotografia, o teatro, os vaudeviles, as revistas ilustradas, os cartões-postais e os espetáculos da lanterna mágica. Surgido no século XVII, esse último entretenimento apresentava projeção de

imagens coloridas acompanhadas de efeitos sonoros. O momento histórico é de experimentações e transformações na produção de imagens para encantar e surpreender os espectadores.

Nesse contexto, a controvertida origem do cinema está assentada sobre inventos dispersos no tempo e no espaço e mostra a inquietação dos sujeitos em se inscrever de modo diferente na história. Foi um longo período de pesquisas para a projeção de imagens em movimento, compreendendo desde as técnicas de captura da imagem, passando pelo suporte material e as técnicas de projeção. Assim, as imagens em movimento passam a ser capturadas e atualizam os saberes sobre os sujeitos.

A invenção do aparato técnico do cinema está atrelada aos nomes do americano Thomas Edison, dos alemães Max e Emil Skladanowsky e dos franceses Louis e Auguste Lumière. Edison e sua equipe fabricaram o quinetógrafo e o quinetoscópio, com os quais faziam e exibiam pequenos filmes de números cômicos, dança e animais amestrados, num visor individual. Em 1895, os alemães já projetavam filmes com o bioscópio em teatro. No mesmo ano, os Lumière lançam o cinematógrafo, numa grande jogada industrial, uma vez que eram filhos de proprietário de indústria de filmes e papéis fotográficos. O aparelho francês era movido à manivela e utilizava negativos perfurados, o que tornou possível a projeção de imagens para o público. A dispersão no espaço aponta para a unidade no tempo na formulação e circulação da imagem em movimento. Os discursos passam a circular em mais uma forma, uma vez que os filmes recortam a realidade em suas interrupções específicas e desdobram elementos sobre os sujeitos na história.

Courtine (2008) afirma que a cultura visual do século XIX estava centrada nas curiosidades humanas e era alimentada pelas diversões populares. Inicialmente, os olhares festejavam os corpos deformados expostos nos entra-e-sai, “[...] os olhares faziam um inventário sem limites da grande exibição das bizarrices do corpo humano [...]” (COURTINE, 2008, p. 255). Depois, as deformidades passam a ser consideradas como infortúnios que pedem compaixão, dando humanidade ao monstro. Nesse cenário, as autoridades européias estavam atentas para a ameaça à ordem e à moral representada pelos fenômenos vivos e proibem os espetáculos em 1896.

O autor destaca a função dos espetáculos e comércio dos monstros enquanto experimentação para a grande indústria de entretenimento, na qual fica marcado o lugar do corpo do monstro na construção cultural. A exibição dos fenômenos vivos chega ao auge no período entre 1880 e 1890 e depois entra em crise. Nesse sentido, Courtine (2008, p. 317) assevera que os

monstros ressurgem com a invenção do cinematógrafo: “Os parques de diversão foram incontestavelmente [...] os estabelecimentos cinematográficos itinerantes, um lugar destacado de metamorfose dos corpos monstruosos em sinais de sombra e de luz”.

Os tateamentos nessa nova superfície de escrita do homem na história têm sua lentidão própria e deixam à mostra suas descontinuidades. Os primeiros filmes ainda não tinham um encadeamento narrativo e eram feitos em tomada única. As produções dos irmãos franceses eram documentários curtos com cerca de dois minutos, compostos por imagens capturadas ao ar livre de eventos como *A saída dos operários das usinas Lumière* (*La sortie des usines Lumière*, 1895), *A chegada do trem na estação* (*L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, 1895), *O almoço do bebê* (*Repas de bébé*, 1895) e *O mar* (*Baignade en mer*, 1895) e exibidos no Grand Café, em Paris. Entretanto, o interesse está centrado na exibição de imagens de viagens, truques, guerras e variedades, que intensifica o lugar do corpo e a reversibilidade das anomalias e da morte. Eles formavam uma acumulação de imagens dos sujeitos no cotidiano investidos da linearidade própria ao tempo, o que implica a visibilidade e o registro do homem ordinário na história.

Os filmes começam a ser organizados sobre uma forma narrativa própria e a construir as convenções cinematográficas. A produção ficcional e a montagem artística nos estúdios começam com o americano Edwin Porter, nos filmes *Vida de um bombeiro americano* (*Life of an American fireman*, 1902) e *O grande roubo do trem* (*The great train robbery*, 1903). Ele atuou em todas as etapas do cinema, desde a operação da câmera até como projetorista, passando pela direção de atores e montagem. Assim, ele inspirava-se nos mestres como Georges Méliès e James Williamson e buscava aprimorar as técnicas, principalmente nos cortes e uniões de planos. Nesse panorama, Méliès potencializou seu talento de mágico com os poderes ilusionistas possibilitados pela câmera, com uma produção cinematográfica que se estendeu de 1896 a 1912. Seu pioneirismo no cinema abarca tanto o uso de figurinos, atores, cenários e maquiagens até as técnicas de fusão, exposição múltipla, uso de maquetes e truques ópticos. Diante dos olhos atentos do público, objetos e pessoas apareciam e/ou desapareciam pela estratégia de parar o funcionamento da câmera e alterar os elementos para fazer a “mágica”. Portanto, as estratégias cinematográficas possibilitam a visibilidade de novas práticas e de novos corpos desse momento, de maneira a constituir os sujeitos inseridos na lentidão do tempo, que se veem diante da possibilidade de interromper a linearidade dos instantes e recriar a realidade das imagens.

Nos primeiros anos do século XX, os filmes têm uma preocupação em construir uma narrativa com personagens caracterizadas psicologicamente e movidas por sentimentos e relações de causa e consequência, além das costumeiras ações. O cinema busca uma linguagem própria por meio de técnicas de filmagem, enquadramento, montagem, iluminação, de modo que alcance a forma narrativa própria. Isso aponta para pensarmos o posicionamento do sujeito no duplo papel de sujeito e objeto da visualidade, o qual cria narrativas para se registrar na história por meio de práticas discursivas.

O americano David Griffith foi o primeiro a utilizar dramaticamente o *close*, a montagem paralela, o suspense e os movimentos de câmera, construindo a forma narrativa do cinema clássico herdeira da tradição do teatro e da literatura. Na teoria do cinema, a montagem atua de forma intervencionista: une diferentes ações, cria contrastes dramáticos, caracteriza o psicológico e possibilita julgamentos morais dentro da trama. Griffith realiza *Nascimento de uma nação* (*The birth of a nation*, 1915), o primeiro longa-metragem americano e marco da criação da indústria cinematográfica de Hollywood. Essa perspectiva do cinema mostra a busca da narrativa tradicional dos sujeitos produzidos em relações de causa e consequência e faz ecoar a necessidade de determinado momento histórico em tornar os acontecimentos compreensíveis, por meio de um efeito de acúmulo, linearidade e causalidade. Assim, essa perspectiva da narrativa tradicional mostra a busca dos sujeitos por uma estabilidade nos discursos, tanto do encadeamento dos fatos dentro do filme, como dos acontecimentos na escrita da história da humanidade.

Nesse período, os cinemas francês e italiano tinham alcançado popularidade, tanto entre as massas como com a elite. Entretanto, a I Guerra Mundial prejudicou a produção europeia e abriu caminho para o desenvolvimento americano, o que atraiu para lá importantes estúdios europeus. Em Hollywood, a “Meca do cinema” ganha vida entre paisagens e etnias diversas, que serviam de locação, coadjuvantes e figurantes para a maior indústria cinematográfica do mundo.

Depois do fim da guerra de 1914, os movimentos europeus florescem e dão origem ao Cinema Impressionista Francês, com filmes de Jean Epstein, Germaine Dulac, Abel Gance e Jean Renoir; Cinema Surrealista Espanhol, em que se destacou Luis Buñuel; na Rússia, Serguei Eisenstein criou a montagem dialética e Dziga Vertov propôs um documentário mais intelectualizado, o Cine-Olho; o Cinema Expressionista Alemão produz filmes a exemplo de *O gabinete do doutor Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920), *Nosferatu*

(*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, Friedrich Wilhelm Murnau, 1922), *Fanatismo* (*Phantom*, Friedrich Wilhelm Murnau, 1922), *A última gargalhada* (*Der Letzte Mann*, Wilhelm Murnau, 1924), *Metrópolis* (*Metropolis*, Fritz Lang, 1927) e *O gabinete das figuras de cera* (*Das Wachsfigurenkabinett*, Paul Leni, 1924).

A década de 1920 é o momento em que os avanços tecnológicos conseguem sincronizar imagem e som<sup>7</sup> na produção do cinema sonoro, como em *O cantor de jazz* (*The jazz Singer*, Alan Crosland, 1927), *As luzes de Nova Iorque* (*The lights of New York*, Bryan Foy, 1928) e *Chantagem e confissão* (*Blackmail*, Alfred Hitchcock, 1929). Desde então, os gêneros cinematográficos tiveram destaque na volumosa produção de filmes históricos, bíblicos, de ficção científica, de comédia, entre outros.

## 2.5 A produção cinematográfica brasileira e sua espessura histórica

Nos anos 1930, o cenário político-econômico brasileiro estava tenso, pois as forças oligárquicas e burguesas estavam incomodadas com a mobilização popular, principalmente com as revoltas de várias unidades militares e civis. A fim de não perder o controle da situação, as oligarquias aproveitaram o ensejo da deposição do presidente Washington Luiz por uma junta militar e assumiram o governo, com a posse de Getúlio Vargas. As crises econômicas e políticas levaram ao estabelecimento do estado de sítio, da censura à imprensa e da intervenção nos Estados.

A era Vargas representou uma resposta aos interesses das facções oligárquicas regionais e a paulista, dos tenentes e do movimento operário. Entretanto, para conter as manifestações da massa e proteger os interesses das oligarquias e do capital estrangeiro, o governo aprova a Lei de Segurança Nacional, tendo como consequência a escrita de uma nova Constituição, o decreto de “estado de guerra” e a implantação da ditadura, em 1937.

Não por acaso, a ditadura estabelecia-se no Brasil ao mesmo tempo em que o fascismo europeu e a disputa entre as burguesias das potências capitalistas ameaçavam a experiência socialista da União Soviética. O governo Vargas procurava implementar suas concepções

---

<sup>7</sup> “O som que o filme oferece raramente intervém sozinho. Ele supõe um agenciamento entre vários eixos: ruídos, falas e às vezes música. [...] o som fílmico é acompanhado de uma percepção visual até mesmo nos casos-limites em que a tela fica escura.” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 276).

políticas inspiradas nas ideias autoritárias do regime fascista, de modo que o Estado deveria ser forte e controlador para subordinar as classes populares. Isso significava viver tempos de insegurança e de terror sob o véu de uma violenta censura.

Apesar da crise econômica, as oligarquias e os setores da burguesia agroexportadora eram favorecidos pela intervenção estatal, por meio de novos organismos centralizadores e do crédito agrícola. Nesse mesmo sentido, o governo resguardava a concentração de terras em grandes propriedades, mantinha as condições de trabalho e continha as forças populares. Mesmo a pequena burguesia rendeu apoio à ditadura, diante dos benefícios do crescimento urbano e industrial, bem como de nomeações a cargos burocráticos na administração. Assim, a política centralizadora assumia um caráter industrializante e nacionalista, atendendo a interesses de diversos setores econômicos.

A crescente população urbana mesclava imigrantes e também negros e mulatos descendentes de escravos. Com a industrialização e a falta de mão-de-obra qualificada, eles mantinham-se subempregados ou desempregados. Essa situação acarretava na condição de marginalidade nos bairros pobres e nas favelas e, sob o afastamento das diversas esferas sociais, os moradores criavam uma cultura própria como o reflexo de sua existência e uma visão crítica da realidade.

Nesse período, muitos italianos e espanhóis vieram para o Brasil em busca de emprego. Dentre os espanhóis, destacamos as famílias Marins e Mojica, os pais de José Mojica Marins, que foram atraídos pelo desenvolvimento industrial paulista. Antônio Marins e Carmem Mojica se conheceram e se casaram em São Paulo. Em 1936, nasceu o filho único do casal. Desempregados, são convidados a trabalhar e morar no Cine Santo Estevão, na Vila Anastácio (BARCINSKI; FINOTTI, 1998).

No final da década de 1930, São Paulo representava mais da metade da produção industrial e agrícola nacional. Porém, as condições de vida das massas nas cidades pioravam cada vez mais e representavam problemas para os industriais e burgueses, pois agravavam a crise social e contribuía para o recrudescimento do movimento operário. A fim de abrandar a situação, Vargas institucionaliza o controle sobre os trabalhadores e sindicatos e estabelece o salário mínimo para garantir as despesas básicas do trabalhador.

Assim como na Alemanha fascista, no governo getulista, os meios de comunicação de massa tiveram uma rápida ascensão e importante papel na disseminação dos ideais, desdobrados

no rádio, no cinema, nos discos e nos jornais. Eles eram regidos pela censura do Departamento de Imprensa e Propaganda na conveniência do regime, para exaltar o clima de paz social e de prosperidade econômica. Portanto, a cultura foi articulada como importante “instrumento de organização política e disseminação ideológica” (JAMBEIRO, 2003, p. 12), por meio de políticas ambíguas, que ao mesmo tempo em que cria aparatos para produção e circulação cultural, censura e coage artistas e intelectuais.

Desde a primeira transmissão em 1922, o rádio conquistou o público brasileiro com uma programação diversificada: logo no início, pronunciamentos oficiais; e depois, músicas, conferências e outras atrações. Ainda nessa década, foram inauguradas a Rádio Clube do Brasil, a Rádio Mairynk Veiga, seguidas pela Rádio Educadora, além de outras da Bahia, Pará e Pernambuco. Os anos trinta foram o apogeu do rádio como veículo de comunicação de massa, movido pelo crescimento da economia, pelos investimentos estrangeiros e pela instalação e ampliação das indústrias elétrica e fonográfica. Então, o governo Vargas cria legislação, que permite a veiculação de publicidade no rádio. Em outros termos, as condições econômicas ofereciam sustentação tanto para o funcionamento das rádios como para a aquisição dos aparelhos pela população. Dessa maneira, o rádio foi vetor de mudanças nos hábitos brasileiros, transformando-se na maior atração cultural do país, numa importante ligação entre produção e consumo de bens. A programação contava com programas, *jingles* publicitários, quadros humorísticos, programas de auditório, rádio-novelas, propaganda eleitoral, pronunciamentos do presidente e Hora do Brasil, além de jornalismo.

Esse meio de comunicação de massa marcou profundamente o cenário artístico brasileiro, inaugurando tendências e fazendo escola. A programação musical era a preferência do público e funcionava como uma vitrine para compositores e cantores. Grandes nomes da nossa música surgiram no rádio, como Carmem Miranda, Dorival Caymmi, Noel Rosa, Francisco Alves, Vicente Celestino, Emilinha Borba e Marlene. Na Rádio Tupi do Rio de Janeiro, Caymmi foi apresentado a Carmen Miranda, famosa artista internacional. Desse encontro surgiu a canção *O que é que a baiana tem?*, para o filme *Banana da terra* (Ruy Costa, 1939), que marcaria o figurino da artista com a imagem de baiana, exótica e tropical, por toda a carreira. Carmen Miranda estreou em *A voz do carnaval* (Adhemar Gonzaga e Humberto Campos, Cinédia, 1933) e, no auge de Hollywood com a produção de quatrocentos filmes, a atriz luso-brasileira é lançada

com o filme *Serenata tropical* (*Down Argentine way*, Irving Cummings, 1939), seguido de mais doze.

Para Getúlio Vargas, o cinema é o “elemento de aproximação dos habitantes do País” e ele destaca seu papel pedagógico como um dos “mais úteis fatores de instrução de que dispõe o Estado moderno” (VARGAS apud ALMEIDA, 1999, p. 126). Esse foi um recurso largamente difundido pelo território nacional, com finalidades que iam desde a divulgação da “ordem e progresso” do país, até normas de higiene, como afirma Jambeiro (2003, p. 13): “Com suas cartilhas para crianças, seus ‘jornais nacionais’, de exibição obrigatória em todos os cinemas, com a Hora do Brasil [...] e seus cartazes, o DIP se encarregou de divulgar a imagem e a ideologia de Vargas em todas as instâncias da vida nacional.” Desse modo, permitiu a produção de filmes educativos e cine-jornais de órgãos estatais, a exemplo do Instituto Nacional de Cinema Educativo e do Departamento de Imprensa e Propaganda, além de longa-metragens das empresas Brasil Vita Filmes e Cinédia.

Os investimentos estatais na sétima arte são, também, uma resposta aos anseios de cinéfilos e jornalistas que comparavam o progresso do cinema brasileiro e do cinema europeu, como o jornalista E. M. Bentes, na coluna *Chronica* do jornal *Cinearte*:

[...] para conseguir que o cinema acompanhe aqueles desenvolvimentos, há que existir uma colaboração, harmônica entre a indústria cinematográfica e o respectivo governo. Isso significará, em última análise, submeter o cinema ao controle do Estado. Podemos divergir desse método, em virtude do Estado geralmente se aproveitar desse controle não somente para dirigir a orientação artística do cinema, como também se aproveitar do mesmo para a divulgação de seus ideais políticos. [...]. Mas não há como negar que, muitas vezes, esse controle se torna benéfico para a indústria cinematográfica de um País, desde que lhe imprima rumos certos, seguros, inflexíveis. Já temos nos referido, por diversas vezes ao que acontece na Alemanha. Conhecendo que grandes transformações estão em perspectiva, a indústria alemã está olhando para a frente” (*Cinearte*, 421, 15/08/1935, apud ALMEIDA, 1999, p. 127).

Mesmo amparado pelo Estado, o cinema brasileiro enfrenta sua terceira crise representada por poucas produções de qualidade, de modo que o cinema tem dificuldades em manter uma produção constante e em formar público. Somavam-se para isso a falta de estúdios, de uma rede distribuidora e exibidora, as tarifas alfandegárias para importação de filmes virgens e impressos, assim como a nacionalização da censura. Nesse contexto, a existência do Cine Santo Estevão, em

1938, ilustra a situação das salas de exibição nos bairros proletários, como explicam Barcinski e Finotti (1998, p. 34): “[...] era um cinema simples, de um único andar, chão de taco e pouco mais de seiscentas cadeiras de madeira. [...] Durante a semana só eram exibidos filmes às terças e quintas, sempre às 19h30.” Essa programação atendia ao público, em sua maioria, de operários, empregadas domésticas, vigias, motoristas de ônibus etc. e era o momento de encontro da comunidade. A programação do cine-teatro nas sextas-feiras era shows de música das atrações do rádio, como Vicente Celestino.

A infra-estrutura para a produção industrial cinematográfica é composta com o primeiro grande estúdio, a Cinédia, de Ademar Gonzaga, no Rio de Janeiro. Essa companhia teve notórias produções no âmbito do cinema nacional, como *Limite* (Mário Peixoto, 1930) e *Ganga bruta* (Humberto Mauro, 1933). Nesse mesmo ano, surge a Brasil-Vita Filmes, da atriz e empresária portuguesa Carmem Santos, cuja primeira produção foi o filme *Onde a terra acaba* (Otávio Gabus Mendes, 1932). Os dois estúdios produziram vários musicais com tema carnavalesco, tais como *A voz do carnaval* (Humberto Mauro, 1933), *Alô, Alô, Brasil!* (Wallace Downey, 1935) e *Alô, Alô, Carnaval!* (Adhemar Gonzaga, 1936). Entretanto, a produção nacional ainda carecia de atributos artísticos e singulares:

Com cinquenta filmes aproximadamente, São Paulo ultrapassa o Rio durante esses dez anos, pelo menos em quantidade. Em matéria de qualidade, tem-se a impressão de que são numerosas as fitas de mérito razoável, mas extremamente raras as obras marcantes. (GOMES, 2001, p. 62)

Portanto, a estrutura precária para a expansão do cinema decorria desde questões de ordem técnica como a inexistência de pessoal, material e sala de exibição, até a falta de um público formado para apreciar a arte cinematográfica local. Assim sendo, a intervenção estatal teve pouco resultado, pois se limitava a “[a]lgumas leis paternalistas de amparo [que] asseguram o prolongamento dos péssimos jornais cinematográficos e, numa fase posterior, [que] obrigam as salas a exibir uma pequena percentagem de filmes brasileiros de enredo.” (GOMES, 2001, p. 14).

Por outro lado, esse início de estruturação dos estúdios nacionais coincide com a industrialização da arte em Hollywood, de modo que o filme brasileiro foi sufocado pelo produto americano. Segundo Hobsbawn (1994), diante da crise econômica americana e da II Guerra, o público crescia nos cinemas do ocidente. Esse público era caracterizado pelo elitismo no ritual dos grandes cinemas. Na era de ouro do cinema, os grandes estúdios de Hollywood descobriram a indústria lucrativa dos grandes templos modernos e realizam superproduções com novos recursos

técnicos advindos do apoio da tecnologia e da indústria, a exemplo de *O morro dos ventos uivantes* (*Wuthering Heights*, William Wyler, 1939), ... *E o vento levou* (*Gone with the Wind*, George Cukor, Sam Wood, Victor Fleming, 1939) e *Casablanca* (*Casablanca*, Michel Curtiz, 1942). Dessa maneira, o cinema comercial mostra que o “‘modernismo’ começava a deixar sua marca na vida diária. Fez isso obliquamente, com produções que o grande público não considerava ‘arte’, e conseqüentemente não tinham de ser julgadas por um critério de valor estético a priori” (HOBSBAWN, 1994, p. 194). Nesse panorama, os filmes brasileiros enfrentavam a indústria cinematográfica americana, organizada em redes de produção, distribuição e exibição sem chances de sucesso.

Em 1943, as bases da estabilidade da ditadura – o apoio da burguesia industrial e agroexportadora, das oligarquias latifundiárias e da cúpula do Exército – começam a ruir pelos efeitos da II Guerra Mundial e pelos acordos descumpridos com as oposições. Dessa maneira, o governo lança mão de diversas manobras políticas. Sem sucesso, por um lado, aumentam os dissidentes e as cisões no governo e nas Forças Armadas; e, por outro, estimula o ressurgimento das contradições econômicas internas. Os anos seguintes foram marcados pelo confronto entre o governo ditatorial e as forças oposicionistas, com as pressões dos Estados Unidos. Esse contexto favoreceu o golpe pelos generais e o estabelecimento do Estado da conciliação entre as classes dirigentes e da continuidade dos esquemas políticos. O governo do general Eurico Dutra apoiou a acumulação do capital industrial e também aumentou a participação popular, em greves e mobilizações por melhores condições de trabalho e salários. No cenário mundial, a situação política impunha nova organização diante da Guerra Fria entre os países capitalistas, liderados pelos Estados Unidos, e os países socialistas, liderados pela União Soviética.

Assim, a era Vargas foi marcada por novas relações entre os sujeitos, os saberes e as instituições, na busca pela história nos saberes sobre a comunicação e no alargamento dos horizontes das discursividades. Esse conjunto de elementos históricos aponta para a constituição de sujeitos atravessados pelos saberes da modernidade e pelos poderes institucionais do Estado autoritário, de maneira a constituir novas formas de inscrição no mundo interligado por cinema e rádio.

## 2.6 As práticas discursivas na história brasileira

Os regimes com inspiração fascista repudiavam a emancipação liberal dos costumes sociais e culturais, chegando a temer a influência das artes modernistas. Nesse momento, os brasileiros buscavam diversão nos campos de futebol, teatros de revista, programas de auditório da Rádio Nacional, cinemas e cassinos. Para resguardar e reafirmar os valores tradicionalistas, Vargas estabelece as bases para a ação da censura que seria usada pelos governos militares, tornando definitivamente a arte e a cultura assuntos de segurança pública.

No início dos anos 1940, os Estados Unidos ampliou seus planos econômicos no Brasil, a fim de garantir a vitória dos valores americanos em detrimento da influência alemã, por meio de investidas culturais e sociais disseminadas em filmes, discos, livros e revistas (JAMBEIRO, 2003). Na “política da boa vizinhança”, o Birô Interamericano “reservou uma atenção especial ao cinema, incentivando a produção e a difusão de longas-metragens ficcionais e documentários que propagandeavam o ‘*american way of life*’ e a unidade cultural e política entre Brasil e Estados Unidos.” (ALMEIDA, 1999, p. 129, grifos do autor).

Dessa forma, a incipiente indústria cinematográfica brasileira estava diante do desafio de competir com o cinema hollywoodiano. A questão da sétima arte se tornava mais complexa: primeiro, pelas dificuldades inerentes à mão-de-obra e estrutura para a produção, distribuição e exibição; outro fator era a falta de matéria-prima, no período da guerra de 1939; e, por último e determinante, a invasão e hegemonia da indústria cinematográfica americana. Mesmo deixando a potencialidade intercultural da linguagem gestual do filme mudo, o cinema dos grandes estúdios não teve dificuldade em tornar familiar o inglês falado para o público elitista.

Os sinais de resistência a Hollywood são vistos amiúde no diretor americano Orson Welles, ao lançar *O cidadão Kane* (1941) e revolucionar a estética do cinema na narrativa e nas estratégias de profundidade de campo e iluminação expressionista. No Brasil, o estúdio Atlântida é criado e vemos despontar o sucesso das chanchadas cariocas, filmes de baixo custo e com grande apelo popular, estrelando Grande Otelo e Oscarito. Nesse período, o Cine Santo Estevão era um sucesso, com uma programação diversificada: as sessões duplas de chanchada brasileira e aventura americana e as matinês de desenhos animados, como afirmam Barcinski e Finotti (1998).

Em fins da década de 1940, o cinema profissionaliza-se com as chanchadas do estúdio carioca, que se solidificam no mercado interno caracterizada por seus personagens grotescos. Nas telas, elas dominavam, mesmo sendo desprezadas como produtos de baixa qualidade pelos intelectuais. Até então, o cinema brasileiro não atraía a atenção e o entusiasmo do grande público com tamanha regularidade, de modo que os críticos provocavam: “[...] nos últimos anos do período [1933-1949] era mesmo a chanchada o que havia de mais estimulante e vivo no cinema nacional” (GOMES, 2001, p. 76). Assim, as chanchadas têm o mérito de representar a sobrevivência da indústria brasileira perante a concorrência estrangeira, chegando ao auge no limiar dos anos 1950.

Acreditava-se que as chanchadas, assim como as revistas da Praça Tiradentes, ofendiam a moral, os bons costumes e o bom gosto. O sucesso das chanchadas era atribuído às piadas do teatro de revista e ao jeito malandro de suas personagens. Nesse mesmo sentido, Gomes (2001, p. 95) explica que a força da chanchada com o público jovem suburbano se deve à mistura e à atualização de “modelos de espetáculo que possuem parentesco em todo o Ocidente mas que emanam diretamente de um fundo brasileiro constituído e tenaz em sua permanência.” Com opinião semelhante, o crítico Alex Viany (1987, p. 93) apostava na vitalidade das chanchadas como comédia popular, ao afirmar que “[n]ão teriam que gastar um tostão a mais; teriam de cuidar mais da estruturação de seus argumentos e roteiros.” É importante ressaltar a contribuição desse acordo entre público e obra, o que a tornou especialmente significativa na história do cinema nacional.

No contexto de expansão do mercado americano para a América Latina, os estúdios de Walt Disney criam o personagem Zé Carioca, papagaio brasileiro caracterizado pela malandragem e graça, no filme *Alô, amigos (Saludos amigos)*, Walt Disney, 1942), no qual contracena com o Pato Donald no Brasil, bebendo cachaça e dançando samba. O papagaio brasileiro volta às telas, desta vez como estrela principal do desenho *Você já foi à Bahia? (The tree cavallos)*, Walt Disney, 1944), que apresentava ao público norte-americano “as belezas dessa terra alegre de Carmen Miranda”.

Na década de 1940, a imprensa escrita também encontrou situação favorável para seu desenvolvimento. Inicialmente, seu caráter era mais literário e sem profissionalização; depois, torna-se mais empresarial, principalmente com a possibilidade dos anúncios. Esse veículo de

comunicação sofreu, igualmente, coerções dos governos ditatoriais, para que a imagem do “grande líder da nação” permanecesse ileso perante o povo.

Nos jornais e revistas, atrações diversificadas circulavam para o grande público, desde notícias e fotonovelas, até histórias em quadrinhos. Esse entretenimento voltado para o público infantil circulava, primeiro, como suplemento nos jornais e, depois, na forma de revista. A primeira publicação infanto-juvenil a circular no Brasil foi o *Suplemento Juvenil* (1934), de Adolfo Aizen. São lançados o suplemento *O Globo Juvenil* (O Globo, 1937), *O Guri* (Diários Associados, 1940), *A Gazetinha* (A Gazeta, 1936), *Gibi* (O Globo, 1939) e a revista *Mirim* (Adolfo Aizen, 1937), nos quais aparecem os heróis Tarzan (Edgar Rice Burroughs, EUA, 1912), Pato Donald (Walt Disney, EUA, 1934), Capitão América (Marvel Comics, EUA, 1941), O homem-morcego (DC Comics, EUA, 1939), Capitão Meia-noite (James W. Horne, EUA, 1942), The Yellow Kid (Richard Felton Outcault, EUA, 1896), Flash Gordon (Alex Raymond, EUA, 1934), Dick Tracy (Chester Gould, EUA, 1931), O Fantasma (Lee Falk, Ray Moore, EUA, 1936), Mandrake, o mágico (Lee Falk, Phil Davis, EUA, 1934), Superman (Jerry Siegel, Joe Shuster, EUA, 1938), Zorro (Johnston McCulley, EUA, 1919), Príncipe Valente (Hal Foster, EUA, 1937) e o vilão brasileiro O Garra Cinzenta (Francisco Arnold, Renato Silva, 1937).

Após a guerra de 1939, o mercado de quadrinhos troca os heróis invencíveis e seus vilões pela temática do horror. Nessa renovação, aparecem *Vault of horror* (EUA, 1950) e *Terror negro* (Brasil, 1951), além de outras tantas histórias importadas, a exemplo de *Sexta-feira 13*, *Casa de misericórdia*, *Sepulcro*, *Horror*, *Estranhas aventuras*, *O mundo das sombras*, *Gato preto*, *Noites de terror e medo*. Na década de 1960, circulavam muitas histórias em quadrinhos adaptadas dos romances clássicos: *Drácula* (Marvel Comics, EUA), *Lobisomem* (Gerry Conway, Mike Ploog, EUA), *Frankenstein* (DC Comics, EUA), *A múmia* (Miguel Penteadó, Brasil) e *Mirza, a mulher-vampiro* (Eugênio Colonesse, Brasil).

A aceitação do público brasileiro e o gosto por narrativas de horror já eram evidenciados no sucesso da série *Drácula*, em que o vampiro protagoniza aventuras adaptadas para o contexto brasileiro. Os escritores Hélio Porto, Helena Fonseca e Francisco de Assis trabalhavam para fugir dos “clichês góticos ligados ao ser do além-túmulo” (PRIMATI, 2003, p. 273). Entretanto, o tom de deboche e o distanciamento afetivo com o gênero dos últimos escritores produziram “histórias quase surreais”, segundo Primati (2003, p. 273).

Nesse panorama profícuo, Rubens Luchetti começa a escrever histórias para a revista em quadrinhos de luxo *A cripta*, na coleção Seleções de Terror, com atrações como o vampiro Nosferatu e a série “Como se faz uma história de terror”. Ele fazia reverberar os clichês do gênero, tanto adotando as convenções como dialogando com os leitores sobre elas. Em 1969, Luchetti escreve as aventuras de Zé do Caixão e Nico Rosso as ilustra, na revista *O estranho mundo de Zé do Caixão*, depois renomeada para *Zé do Caixão no reino do terror*. No início, a publicação era composta apenas pelas histórias em quadrinhos com o protagonismo do coveiro do cinema. Depois, a revista acrescenta fotonovelas e notícias de promoção de Mojica sobre os polêmicos testes de atores. Cánepa (2008, p. 122) ressalta a revista como inovadora, sobretudo por “suas histórias se passarem em cenários brasileiros, deixando para trás o ambiente ‘gótico’ que ainda dominava os quadrinhos de horror nacionais.” Essa releitura do gênero produzia uma personagem de horror brasileira no cenário local e que teve imediata aceitação do público. A revista circulou por pouco tempo, mas alcançou vendas de mais de duzentos mil exemplares. Ela é republicada em 1994 na versão *graphic novel*, com desenhos de Laudo Ferreira Júnior, e retoma cenas do filme *À meia-noite levarei sua alma*.

## 2.7 As tessituras do cinema de José Mojica Marins

Aos oito anos, José Mojica estava familiarizado com o cotidiano de espetáculos, considerando que seu pai era gerente de um pequeno cinema e, vez por outra, toureava no circo Chic Chic. Envolvido no clima de cinema, dos shows musicais e dos espetáculos circenses, logo ficou fascinado pela fantasia dos quadrinhos. Pouco tempo depois, começou a organizar pequenos espetáculos de marionete, teatro e projeção com amigos da vizinhança e da escola (BARCINSKI; FINOTTI, 1998). No aniversário de doze anos, ganhou uma câmera e começou uma série de experimentações em curtas-metragens: *O juízo final* (1949, 8mm) narra um ataque alienígena, cujas naves tinham formato de caixão; *Os três leões* (1952, 16mm) mostra os leões em defesa dos animais; *A encruzilhada da perdição* (1952, 16mm) é um filme policial; e *Feitiçaria* (1951, 16mm) documenta um centro espírita (BARCINSKI; FINOTTI, 1998).

Em 1953, ele criou a Companhia Cinematográfica Atlas, reunindo amigos e colegas de trabalho em sistema de cotas. Então começa outro ciclo de produção: *A mágica do mágico* (1953,

16mm), comédia sobre um mendigo que encontra um livro e ganha poderes mágicos; *Sonho de Vagabundo* (1953, 16mm), comédia sobre a amizade entre um mendigo e um cachorro; *Almas condenadas* (1953, 16mm), aventura com ilha e vulcão que não foi finalizada; e o longa-metragem *Geração maldita*, frustrado desde o início.

Depois, Mojica idealizou o projeto do longa-metragem *Sentença de Deus* e, como suporte financeiro, abriu uma escola de cinema, resultando na Indústria Cinematográfica Apolo Ltda. Se, por um lado, o filme não teve condições de realização e finalização e foi abandonado após dois anos de esforços; por outro, a procura pelas aulas aumentava a cada dia. Eram operários, atendentes de caixa, costureiras etc. que sonhavam com uma carreira de estrela e acreditavam que a escola oferecia essa possibilidade. Outros projetos sucederam: *No auge do desespero*, uma aventura nas montanhas, e *Passos da vingança*, um faroeste sobre um pistoleiro regenerado.

*Passos da vingança* transformou-se em *A sina do aventureiro* (1958), teve a ajuda informal de Luís Sérgio Person e Glauco Mirko Laurelli para a elaboração do roteiro. O primeiro filme brasileiro gravado em Cinemascope<sup>8</sup> teve circulação e público bons. Quanto à crítica, Barcinski e Finotti (1998, p. 81) transcrevem a opinião de Osvaldo de Brito, no jornal rio-pretense *Diário da manhã*: “Há cenas de explosiva e impressionante violência [...]. Uma certa descontinuidade e alguns cortes súbitos, além de outros mal-orientados, não prejudicam o valor intrínseco da película.” Eles apresentam, também, a crítica de B. J. Duarte, na Folha da Tarde: “O resultado é precário, a surdir inexperiência e improvisação a cada metro de película projetada, a denunciar em todos os setores da criação cinematográfica aquela falta de preparo técnico e intelectual que vem caracterizando o cinema brasileiro.” (BARCINSKI; FINOTTI, 1998, p. 81). Apesar de caminhos diferentes, os dois críticos concordam com relação à inexperiência do diretor e ao esforço do grupo envolvido na produção cinematográfica. As cenas de ação do diretor impressionaram pelo realismo e violência, tanto que o Serviço de Censura de Diversões Públicas proibiu o filme para menores de dezoito anos.

Confiante no relativo sucesso do longa-metragem, Mojica planejou um filme que teria uma boa receptividade com toda a família e escaparia da censura. *Meu destino em tuas mãos* (1963) teve o roteiro de Ozualdo Candeias e o protagonismo do cantor mirim Franquito. Ele é um drama em que cinco crianças são maltratadas e decidem fugir de casa. No final, os pais se arrependem e os filhos retornam felizes para casa. Entretanto, a censura do filme foi de quatorze

---

<sup>8</sup> Câmera que grava imagens na proporção de 2,35X1.

anos e a trama não interessou aos adultos, de modo que foi um fracasso de bilheteria. A fim de recuperar o prejuízo, Mojica aceita a proposta de lançar uma versão erótica do filme anterior em São Paulo, o que teve uma boa bilheteria.

Nesse momento, o diretor decide romper com as temáticas convencionais conhecidas do grande público e adotar o universo fantástico, tema trabalhado nas experimentações de adolescente. Para surpresa da equipe, Mojica substitui a ideia da vez, *Geração maldita*, por *À meia-noite levarei sua alma* (1964), que teria aparecido em seu pesadelo. Esse projeto enfrentaria, além da inexperiência do diretor e da lembrança do último prejuízo, a resistência a um filme de horror no Brasil. Sem conseguir convencer alguém para produzir, o filme conta com recursos financeiros recolhidos entre os alunos, os pais do diretor e seus próprios bens. Quanto ao elenco, os atores ficaram receosos em atrelar seu nome a um projeto considerado insano. Daí, o elenco conta com a participação de aprendizes da escola de cinema, além de Mojica e Eucaris de Moraes, a única atriz profissional. *À meia-noite levarei sua alma* foi filmado em duas semanas, em um estúdio minúsculo e com pouquíssimo negativo (FERNANDEZ, 2000). Dificuldade semelhante foi encontrada para a distribuição e a exibição do filme, de modo que estreou em São Paulo em novembro de 1964 e nos cinemas cariocas somente em junho de 1966.

Contrariando a opinião geral, o público interessou-se e encheu o cinema para conhecer Zé do Caixão. A crítica dividiu-se, principalmente quanto à interpretação e à decupagem. Na *Folha de São Paulo*, o crítico B. J. Duarte (apud BARCINSKI; FINOTTI, 1998, p. 117) afirma que a “[...] atuação realmente inesquecível por seu ridículo e o grotesco de sua pretensão”. Ainda mais ácido, Maurício Gomes Leite (apud BARCINSKI; FINOTTI, 1998, p. 118), no *Jornal do Brasil*, escreve que “*Meia-Noite* não é um filme primitivo, é primário; não choca, imbeciliza; para o cinema do Brasil não é uma linha pioneira, é um atraso.” No conjunto das críticas positivas, destacamos a jornalista Tati de Moraes (apud BARCINSKI; FINOTTI, 1998, p. 118), no jornal carioca *Última Hora*: “[...] *À Meia-Noite Levarei Sua Alma*, o primeiro do gênero a ser feito aqui no Brasil e é para ser visto metade a sério, metade rindo (o público reage na hora exata), fórmula ideal para o humor negro.” Assim, as críticas apontavam desde a falta total das características da sétima arte, até comparações com os filmes dos anos 1930 e diretores clássicos. A rusticidade e a falta de recursos saltaram aos olhos de todos, mas, ao olhar cuidadosamente, percebe-se uma estética própria que reformula os elementos clássicos do horror (CARDOSO; LUCCHETTI, 1990).

O projeto seguinte foi *Esta noite encarnarei no teu cadáver* (1967), a continuação de *À meia-noite levarei sua alma*. O sucesso desse filme deu credibilidade para Mojica, de modo que logo conseguiu o financiamento para dar seguimento à produção de longas-metragens em um contrato de exclusividade com o amigo Augusto Pereira, para produzir cinco filmes de Zé do Caixão: *Esta noite encarnarei no teu cadáver*, *A encarnação do demônio*, *O lamento dos espíritos errantes*, *O sepulcro do diabo*, *O discípulo de Satanás*.

Ainda durante a montagem daquele filme, Mojica foi apresentado a Rubens Francisco Lucchetti, expoente escritor de ficção de horror. Dessa parceria surgiram trabalhos referenciais, a exemplo do filme *O estranho mundo de Zé do Caixão* (1968), obra arquitetada em três episódios independentes, em que personagens têm comportamentos mais transgressores que o coveiro, visualizados em práticas desviantes e chocantes. O primeiro episódio, “O fabricante de bonecas”, é a história sobre um velho (Ademar Silva) e suas quatro filhas (Esmeralda Ruchel, Paula Ramos, Vany Miller e Verônica Krimann), que fazem bonecas artesanais cujos olhos têm expressão realista. Após observar o fabricante recebendo pagamento de uma entrega no bar, quatro bandidos (Mário Lima, Toni Cardi, Rosalvo Caçador e Luiz Sérgio Person) invadem sua casa em busca de dinheiro, mas o velho tem um ataque cardíaco e perde os sentidos. Eles descobrem as jovens dormindo e resolvem violentá-las, entretanto são surpreendidos com o surgimento do fabricante no quarto e assassinados a tiros. As cenas seguintes revelam que o realismo das bonecas está nos olhos arrancados de humanos.

O curta seguinte, “Tara”, narra um romance platônico e necrófilo entre um mendigo (George Michel Serkeis) e uma moça rica (Iris Bruzzi). Ele a acompanha a distância pela cidade até o dia do seu casamento, em que é assassinada pela amante de seu noivo. O mendigo apaixonado invade o jazigo, admira a morta em seus trajes de noiva, violenta o corpo e, em seguida, calça-lhe os sapatos que ela perdera.

Ainda mais violento, no terceiro episódio, “Ideologia”, somos apresentados ao pesquisador do comportamento humano Oãxiac Odez (José Mojica Marins). Depois de um caloroso debate na TV, ele convida o jornalista Alfredo (Osvaldo de Souza) e sua esposa Dilma (Nidi Reis) para uma visita a sua mansão, a fim de provar a supremacia do instinto sobre a razão. Chegando lá, são submetidos a cenas violentas, cárcere e privações, ao ponto de, sete dias depois, ele cortar o homem para que a esposa sedenta beba o sangue. Por fim, ele esquarteja o casal e

banqueteia vorazmente com seus asseclas (Nivaldo de Lima, Salvador do Amaral, Kátia Dumont e Dário Santos).

Nesse período, Mojica e Luchetti trabalhavam paralelamente na produção do programa *Além, muito além do além*, na TV Bandeirantes, e em “Pesadelo macabro”, episódio do filme *Trilogia do terror* (1968), junto com “O acordo” (Ozualdo R. Candeias) e “Procissão dos mortos” (Luiz Sérgio Person). Essa produção em três episódios, considerada referência do gênero de horror no cinema brasileiro (CÁNEPA, 2008), é inspirada em escritos de Luchetti. O filme reafirma a proximidade entre Mojica e os cineastas da Boca do Lixo, já registrada no longa-metragem *O diabo de Vila Velha* (1966), que conta com co-direção e atuação de José Mojica Marins. “Pesadelo macabro”, último episódio, é iniciado com Cláudio (Mário Lima) assistindo a um ritual violento de macumba, envolvendo mulheres, chicotadas e toques de tambor. Ele é perturbado pelo pesadelo em que é enterrado vivo. Isso se concretiza durante um passeio com a noiva, Rosana (Vany Miller), sendo ele surrado e ela violentada por uma quadrilha. Durante o funeral, a noiva é movida por um forte pressentimento de que o noivo está vivo e abre o ataúde. Cláudio acorda e desespera fechado no caixão, de modo que, ao abrirem, o encontram com os olhos aterrorizadamente arregalados.

Diante da perseguição da censura a Mojica, o filme sofreu vários cortes, demorou oito meses para ser lançado e, em consequência dessa demora, teve uma bilheteria fraca. Nesse panorama, a produção do diretor restringiu-se ao programa na televisão, às histórias em quadrinhos *O estranho mundo de Zé do Caixão* e atuações em filmes, como *O profeta da fome* (Maurice Capovilla), *Audácia, a fúria dos desejos* (Carlos Reichembach; Antônio Lima) e *O cangaceiro sem Deus* (Osvaldo de Oliveira). A partir de 1969, a situação piorou, de modo que Mojica sobrevivia apenas dos quadrinhos e da participação em anúncios.

Então, decide realizar o filme *Ritual dos sádicos* (1970), depois renomeado para *O despertar da besta* (1986), o ápice em violência e marginalismo cinematográfico. A narrativa do longa-metragem, norteadada por Luchetti, mostra o psiquiatra (Walter Portela), que estuda a relação entre drogas e comportamento humano, fazendo experimentos com LSD em pessoas. O cineasta marginal Carlos Reichembach, logo depois de assistir à prévia, publica, no *Simbun*, que este é o filme mais “rimbombante” que ele já viu, e vai mais adiante ao afirmar que “[e]ste filme representa o fim do cinema imbecil, cáustico, fajuto. Filme macho, pagão, desavergonhado. A

tela narcotizada.” (REICHEMBACH apud BARCINSKI; FINOTTI, 1998, p. 245). O radicalismo foi prontamente interditado pela Censura Federal, sendo liberado somente após dezesseis anos.

Em entrevista concedida a Eugênio Puppo e Arthur Autran, José Mojica (apud PUPPO, 2007, p. 26) afirma que a concepção do filme contou com a participação de importantes diretores para viabilizar seu lançamento, pois a ditadura e a censura o estavam sufocando: “Não estava fazendo uma fita para o povão. Pela primeira vez, eu estava fazendo uma fita para também mostrar que eu tinha algo de intelectual, mandar um protesto em forma de cinema. [...] Eu não entendia nada de política, então decidi fazer abertamente aquilo que eu sentia.” Ele reflete sobre o quanto a censura interferiu e inviabilizou produções artísticas, principalmente nas décadas de 1960 e 1970. Nos anos seguintes, Mojica dedicou-se a dirigir filmes alheios para finalizá-los, a exemplo de *Sexo e sangue na Ilha do Tesouro* (Teixeira Mendes, 1970) e *Djagão mata para vingar* (Augusto Pereira, 1971), ambos os longas-metragens ficaram marcados por descontinuidade na direção e por bilheteria e crítica ruins.

O diretor arrisca mais uma vez na produção cinematográfica com os filmes *Finis Hominis* (1971) e *Quando os deuses adormecem* (1972). O primeiro mostra Finis Hominis (José Mojica Marins), um andarilho acolhido numa comunidade, que apazigua desavenças, atrai seguidores e, depois, retorna ao hospício. O segundo mostra a continuidade dos feitos do messiânico Finis Hominis, a fim de salvar a humanidade de suas atrocidades e resgatar a religiosidade. O grande feito dessas obras foi conseguir driblar a censura e ser lançado, mesmo com uma bilheteria regular. Para Mojica, *Finis Hominis* é seu melhor filme e o protagonista é o oposto de Zé do Caixão: “O Finis é o que eu chamaria de louco inconsciente, enquanto o Zé é um louco consciente.” (PUPPO; AUTRAN apud PUPPO, 2007, p. 28). Mesmo aderindo às narrativas conservadoras, a bilheteria dos dois longas-metragens não foi boa. Restou ao diretor engajar-se ao sucesso do momento, na direção da pornochanchada *A virgem e o machão* (1974).

Em 1971, a Embrafilme lançou *À meia-noite levarei sua alma* no Festival de Cannes, rendendo a Mojica visibilidade na mídia brasileira e internacional, a exemplo da renomada revista *L'Écran Fantastique*. Outra consequência foi o convite e a homenagem na *3eme Convention du Cinéma Fantastique* (França, 1973) e no *Festival Internacional del Cine Fantástico y de Terror de Sitges* (Espanha, 1974). No auge da visibilidade e com o ensejo da gravação de *O exorcista* (William Fredkin, 1974), Mojica consegue fazer com que Aníbal Massaini Neto produzisse *Exorcismo negro* (1974). Longe de tratar sobre possessão, a temática

do filme é a relação entre criador e criatura, ou seja, entre Mojica e Zé do Caixão. Segundo o crítico Ruy Gardnier (apud PUPPO, 2007, p. 78), esse é “[...]o filme que mais se alinha a uma tradição ficcional reconhecida e característica, distante do imaginário *mondo cane* ao qual suas produções costumam ser associadas [...]”. Entretanto, a bilheteria, a crítica em geral e o produtor não aprovaram a obra, de modo que o projeto seguinte, *A estranha hospedaria dos prazeres* (1976) contou apenas com o apoio solidário dos alunos da escola de artes dramáticas. Sem sucesso na empreitada, o diretor aceita participar de *Como consolar viúvas* (1976), produzido por Augusto Cervantes. Mesmo sendo uma produção barata e muito rápida, ela agradou ao público que compareceu aos cinemas. Depois, foi contratado para dirigir *A mulher que põe a pomba no ar* (1978), que narra a história de uma cientista traída pelo marido, que desenvolve uma fórmula que transforma mulheres em pombas para voarem e atacarem os maridos infiéis. Apaixonada pelo investigador, permite-lhe destruir o invento.

*Delírios de um anormal* (1978) era o projeto que movia Mojica no final da década de 1970. A narrativa de Luchetti traz, mais uma vez, o embate entre criador e criatura e o poder sobre as outras pessoas. O filme é uma bricolagem de trechos de vários filmes seus censurados ou cortados somados a poucos minutos de material novo. O resultado teve alguns problemas na narrativa, mas conseguiu a façanha de não sofrer cortes ou interdição da censura. Porém, o público não respondeu bem diante da bricolagem. Seguiram-se filmes sem grande projeção: *A deusa de mármore: escrava do diabo* (1978), *Mundo, mercado do sexo* (1979) e *Perversão* (1979). Em sequência, ele participou de outras obras de amigos, a exemplo de *O abismo* (Rogério Sganzerla, 1978), *O universo de José Mojica Marins* (Ivan Cardoso, 1978), *O segredo da múmia* (Ivan Cardoso, 1982), *Homens sem terra* (João Amorim, 1987), *A hora do medo* (Francisco Cavalcanti, 1986) e *Horas fatais: cabeças trocadas* (Francisco Cavalcanti, 1986).

Na década de 1980, assim como tantos outros cineastas brasileiros, Mojica foi filmar produções de sexo explícito, nas quais alcançou sucesso, tais como *24 horas de sexo explícito* (1985) e *48 horas de sexo alucinante* (1987). Ele dirigiu e atuou em *A quinta dimensão do sexo* (1985). Em outros filmes de sexo explícito Mojica apenas atuou, a exemplo de *A dama de paus* (Mário Vaz Filho, 1985), *O filho do sexo explícito* (Francisco Cavalcanti, 1985). Voltando à direção, trabalhou em *Dr. Frank na clínica das taras* (1987). O projeto seguinte foi *As duas faces de um psicopata*, que não foi finalizado.

As décadas de 1980 e 1990 foram de baixa produção de Mojica, destacando apenas participações em programas de TV, como o *Cine Trash*, da Bandeirantes, e no filme *Ed Mort* (Alain Fresnot, 1996). Entretanto, foi nos anos 1990 que Zé do Caixão tornou-se *Coffin Joe*, por interferência do americano Mike Vraney, que, ao assistir *À meia-noite levarei sua alma*, decidiu lançar os filmes do coveiro. Vraney lera sobre Mojica na *Encyclopedia of horror movies* (1986), do jornalista inglês Phil Hardy, em que qualificava sua obra como “filmes caseiros feitos por um homem muito doente” (BARCINSKI apud BARCINSKI; FINOTTI, 1998, p. 375). Com a chance de conferir por si mesmo, o produtor percebeu suas qualidades cinematográficas e artísticas. Em 1993, foram relançados os longas-metragens *À meia-noite levarei sua alma* (*At midnight I'll take your soul*), *Esta noite encarnarei no teu cadáver* (*This night I Will possess your corpse*), *O estranho mundo de Zé do Caixão* (*Strange world of Coffin Joe*), *O despertar da besta* (*Awakening of the beast*), *Finis Hominis*, *Quando os deuses adormecem* (*When the gods fall asleep*), *Delírios de um anormal* (*Hallucinations of a deranged mind*) e *Perversão* (*Perversion*); também os curtas-metragens *Pesadelo macabro* e o documentário *Demônios e maravilhas* (1994).

A visibilidade e o sucesso no mercado internacional proporcionaram o reconhecimento da obra de Mojica ao redor do mundo, como Itália, Holanda, Portugal, Canadá e Estados Unidos, além de Brasil. Para o pesquisador Carlos Primati (apud PUPPO, 2007, p. 113), “[a] chave para se compreender o universo de Mojica Marins passa pela aceitação – ainda que não necessariamente a apreciação – do horror como um gênero com valores e regras particulares”. Trata-se de conhecer e admitir que “as emoções baratas” e o “grafismo” exercem o fascínio próprio ao horror. Apesar do sucesso internacional e da repercussão no cenário nacional, a situação da produção de Mojica permaneceu a mesma, sem conseguir filmar e sem concretizar o último episódio da “trilogia de Zé do Caixão”. Até que, em 2000, recebeu o convite das produtoras Olhos de Cão e Gullane Filmes para filmar *Encarnação do demônio*, cujo roteiro escrito nos anos 1960 precisou de atualizações com a colaboração de Dennison Ramalho. Zé do Caixão (José Mojica Marins) é liberado da prisão, onde cumpriu a pena máxima, e depara-se com a realidade das favelas paulistas. O agente funerário continua a busca pela mulher superior capaz de gerar o filho perfeito. Para tanto, ele submete mulheres a provas de coragem e barbariza com os inimigos, deixando um rastro de violência. A trilogia é fechada com sete mulheres grávidas e a morte do coveiro. O filme média-metragem *A praga* (2007), que começou a ser filmado em 1980,

foi finalizado e lançado na mostra *José Mojica Marins: 50 anos de carreira*, promovida pelo Centro Cultural Banco do Brasil, coordenada por Eugênio Puppó, em São Paulo.

A pesquisadora Cánepa (2008, p. 195) destaca que Mojica não evidencia uma discussão estética ou política em suas falas, pelo fato de “poucas vezes ter sido capaz de articular um discurso próprio para além do seu marketing circense e de uma fala ao mesmo tempo pomposa e simplória ter contribuído muito para a sua fama de louco e inconsistente”. Ela afirma a confusão entre autor, ator e personagem, causada e sempre reforçada por Mojica em suas aparições públicas. Outro argumento diz respeito à demanda da mídia por explicações factuais e realistas sobre Zé do Caixão e justificativas sobre a opção pelo horror, o que desviou de questões próprias do gênero para o ridículo ou o insano, de modo que apagou sua representatividade na cultura brasileira para a maioria dos brasileiros. Luchetti, com sua vasta cultura sobre o fantástico, trabalhou essas suas características próprias nos roteiros, destacando a qualidade cinematográfica de Zé do Caixão na cultura. Entretanto, Cánepa (2008, p. 198) afirma que “o que se viu foi a transformação de uma experiência cinematográfica única [...] numa obra ainda hoje considerada [...] muito mais significativa pelo seu valor anedótico [...]”. Os críticos Barcinski e Finotti (1998) reforçam o lugar de Mojica no exótico e cômico da cultura popular brasileira, mas ressaltam o respeito da crítica internacional, a exemplo de Michel Weldon (*Psychotronic enciclopédia of films*, EUA, 1983) e de Pete Tombs (*Mondo macabro: weird and wonderful cinema around the world*, Inglaterra, 1997); e as homenagens em festivais europeus de cinema na Itália, Espanha e Holanda.

## **2.8 A “trilogia de Zé do Caixão”: *À meia-noite levarei sua alma*, *Esta noite encarnarei no teu cadáver* e *Encarnação do demônio***

Zé do Caixão (José Mojica Marins) aparece pela primeira vez nas telas do cinema no filme *À meia-noite levarei a sua alma* (1964), como o coveiro e agente funerário de um vilarejo. Josefel Zanatas é um homem temido e odiado pela população, mas que revela uma sensibilidade com crianças e a obsessão de gerar “o filho perfeito” para eternizá-lo. Logo no prólogo, o protagonista declara, olhando fixamente para a câmera, seus preceitos sobre vida, morte e sangue. Em seguida, o elenco é apresentado por meio de cenas violentas retiradas do filme, destacando o

nome e a personagem. Depois, somos surpreendidos por um casebre mal-assombrado e sua moradora, a cigana vidente (Eucaris de Moraes) fazendo ameaças diretamente ao espectador.

Para concretizar seu desejo de paternidade, ele assassina Lenita (Valéria Vasquez), a esposa infértil, com uma aranha caranguejeira solta sobre seu corpo. Em seguida, o coveiro sai para seduzir Terezinha (Magda Mei), noiva de seu amigo Antônio (Nivaldo de Lima), mas é rechaçado pela jovem. Zé do Caixão não aceita a rejeição e resolve matar Antônio para deixar o caminho livre entre ele e a moça. Assim, ele afoga o amigo numa banheira e Terezinha nutre uma repulsa maior contra ele, de modo que rejeita todas as formas de investida. Após o enterro, ele a surpreende em casa e a estupra. Nesse momento, ela enuncia a frase que intitula o filme: “À meia-noite levarei sua alma”. Terezinha se sente ultrajada pela violência e comete suicídio.

A cigana reaparece e avisa o coveiro que à meia-noite do Dia dos Mortos, as almas das pessoas assassinadas voltarão para se vingar. Como de costume, ele zomba da previsão e continua a matar. Desta vez, a vítima é Rodolfo (Ilídio Martins), o médico, que suspeita da autoria dos assassinatos e iria relatar o caso para as autoridades. Seu fim foi ter os olhos vazados pelas garras do coveiro e ser queimado vivo. No dia dois de novembro, o coveiro conduz uma moça recém chegada à casa da tia. No retorno, a previsão da cigana se concretiza e a procissão dos mortos aparece para se vingar de Zé do Caixão, no cemitério. Ele fica horrorizado ao ver as almas e os cadáveres das vítimas, sendo encontrado pela população desfalecido e com os olhos arregalados.

*Esta noite encarnarei no teu cadáver* (1967), segunda parte da trilogia escrita com Aldenoura de Sá Porto, começa com a cena em que Zé do Caixão é encontrado no cemitério. Ele recebe cuidados médicos e é julgado inocente dos crimes, por falta de provas. Ele e Bruno (Nivaldo de Lima), o ajudante corcunda e cúmplice digno de vilão de horror, sequestram sete moças da cidade e as submetem ao ataque de caranguejeiras. Apenas Márcia (Tina Wohlers) é aprovada no “teste do medo”, pois reage com destemor ao ataque. Em seguida, ela é obrigada a assistir ao ataque das amigas por cobras em um poço. Dentre elas, Jandira (Tânia Mendonça) roga uma praga ao sequestrador de que “Esta noite encarnarei no teu cadáver”, que deu nome ao filme. No segundo teste, Márcia demonstrou compaixão e foi reprovada e libertada pelo agente funerário.

Persistente, Zé do Caixão seduz Laura (Nádia Freitas), a filha do coronel Almendes (Roque Rodrigues). Mesmo contra a vontade da família, a jovem destemida vai viver com o

coveiro e engravida do sonhado “filho perfeito”. Seu irmão tenta impedir essa união e é friamente assassinado na câmara de tortura, em que Zé lhe esmaga a cabeça. Na taberna, ele ouve o viúvo de Jandira queixoso sobre o filho que Jandira esperava. Isso causa imensa perturbação no coveiro, se repetindo seguidamente em sua cabeça o fato de ter assassinado uma criança.

À noite, ele sonha que está sendo puxado por um homem até o cemitério, de onde é engolido pela terra até o inferno. Chegando, Zé do Caixão se arrasta atemorizado entre mortos e carrascos numa profusão de cores num inferno gelado. No salão principal, encontra com uma figura idêntica a ele vestido como um imperador romano, que gargalha sadicamente diante dos suplícios. Nesse momento, ele acorda apavorado pelo pesadelo e é acalmado por Laura.

Os infortúnios de Zé do Caixão aumentam ainda mais. Para vingar a morte do filho, o coronel contrata um bando de capangas, que o perseguem sem sucesso. Porém, ele não tem a mesma sorte quando Laura passa mal e morre levando o filho no ventre. Definitivamente atordoado, o coveiro é perseguido tanto pelo remorso da morte de Jandira, como pela morte de Laura e seu filho, como pela população após Márcia revelar seus crimes. Ele corre pela floresta e é acuado no lago onde jogou os corpos das jovens. Ele se declara inocente para a multidão revolta, quando é surpreendido pelos esqueletos que emergem das águas. O padre lhe estende o crucifixo para que ele expresse arrependimento e acalme a multidão, mas ele se nega, é alvejado pelo marido de Jandira e afunda no lago.

*Encarnação do demônio* (2008), última parte da sina do coveiro, escrita com Dennison Ramalho, começa com uma grande agitação numa cadeia de segurança máxima por conta da soltura de um perigoso carcerário que já cumprira a pena máxima, trinta anos de prisão. Trata-se de Zé do Caixão (José Mojica Marins) que é revelado por partes através da porta da cela, começando pelas garras, depois os olhos e, por último, sua silhueta contra a luz. Nesse período, sua fama crescia entre jovens adoradores e mulheres destemidas. Ele é aguardado pelo fiel Bruno (Rui Resende), o ajudante corcunda, que o conduz para o esconderijo numa favela paulista, onde súditos o esperam. A busca pela mulher superior continua pela cidade grande.

Nessa aventura, Zé do Caixão é continuamente perseguido por alucinações das almas de suas vítimas, reaparecendo a esposa Lenita, a desejada Terezinha, a serva Laura das tramas *À meia-noite levarei sua alma* e *Esta noite encarnarei no teu cadáver*. Na favela, ele é recebido, também, pelas feiticeiras videntes Cabíria (Helena Ignez) e Lucrécia (Débora Muniz) que o alertam sobre as ameaças do além. Incrédulo e ainda mais sanguinário, o coveiro tortura e

assassina friamente muitas pessoas, entre elas sua advogada Lucy Pontes (Cristina Aché) que o libertara da prisão. A história envolve Eugênio (Milhem Cortaz), o filho do médico Rodolfo, de *À meia-noite levarei sua alma*, que se tornara monge e assassina o coveiro com um cajado espetado no coração, em emboscada armada com os irmãos policiais Coronel Claudiomiro Pontes (Jece Valadão) e Capitão Osvaldo Pontes (Adriano Stuart) de Zé do Caixão. Zé do Caixão morre no fim da trilogia, mas não sem antes engravidar sete mulheres, segredo revelado apenas pela visita das gestantes ao seu túmulo, na última cena do filme.

Considerando a produção da imagem fílmica dentro das questões de visibilidade dos sujeitos em sua escrita na história, desdobramos para um exercício analítico sobre a produção da subjetividade do coveiro de Mojica, nos filmes da trilogia de Zé do Caixão. Para tanto, tomaremos o filme como lugar de visibilidade de saberes que inscrevem sujeitos.

## 2.9 As narrativas de horror e a formulação dos enunciados

Nesse momento, vamos refletir sobre a materialidade discursiva dos filmes *À meia-noite levarei sua alma*, *Esta noite encarnarei no teu cadáver* e *Encarnação do demônio*, a partir de recortes em que o sujeito transgressor é mostrado no embate com outros sujeitos das narrativas. Buscaremos, pois, a regularidade das estratégias cinematográficas nos planos que constroem seu lugar na imagem em movimento. O trabalho que empreenderemos toma as características técnicas observáveis tendo como eixo a questão da formulação dos planos<sup>9</sup>, a fim de viabilizar sua descrição e análise, como alerta Jullier (2011). Assim, vamos nos deter nas cenas selecionadas e seus traços, atentando para a articulação entre o que é mostrado e a maneira como é mostrado.

---

<sup>9</sup> Compreendemos a noção de plano a partir do cinema como segmento de filme percebido entre um corte e outro, enquanto unidade para a análise de filmes, principalmente próximos do modelo clássico.

### 2.9.1 Os olhares sobre o coveiro

A construção de Zé do Caixão se apoia na dispersão de discursos em narrativas de horror e elementos da cultura brasileira, como podemos observar na visibilidade de gestos e práticas. O coveiro brasileiro traz para a tela uma pluralidade de identidades do cinema hollywoodiano, das histórias em quadrinhos, do folclore brasileiro, das religiões de matriz africana entre outras. Primeiro, apontamos o Drácula e o médico Frankenstein, sendo que a figura do vampiro povoa diferentes culturas europeias e asiáticas desde os tempos da Grécia antiga até nossos dias e ficou imortalizada no romance *Drácula* [Bram Stoker, 1897]; do mesmo modo, o doutor e a ficção científica constituem elementos recorrentes em romances desde o século XVIII, com destaque para *Frankenstein* [Mary Shelley, 1818].

*Drácula* (*Dracula*) é a novela mais famosa do tema vampiresco e foi inspirada, provavelmente, em Vlad, o empalador, príncipe da Valáquia, no século XV. Conhecido pela resistência ao Império Otomano e pela crueldade com seus prisioneiros, ele é comparado a Carlos Magno e rei Artur pela coragem de lutar pela pátria ameaçada. O nome Drácula refere-se à ordem da nobreza medieval romena numa acepção pejorativa, à qual pertencia Vlad. O enredo começa com a chegada de Jonathan Harker ao castelo do conde Drácula, numa zona remota da Transilvânia. Eles conversam sobre a aquisição de imóveis na Inglaterra, interesse do excêntrico proprietário do castelo. Logo, a hospitalidade dá lugar ao cárcere do jovem sob vigilância de três mulheres, que se alimentavam de sangue humano. O conde viaja para a Inglaterra e deixa um rastro de morte por onde passa. Mesmo debilitado, Harker consegue fugir para Budapeste e encontrar-se com sua noiva, Mina. Na Inglaterra, Lucy, amiga de Mina, apresenta sintomas estranhos, tendo dois furos no pescoço e uma palidez mórbida. Então, o médico e cientista Abraham Van Helsing é chamado e descobre que Lucy fora vítima do ataque do Drácula, um ser morto-vivo que se alimenta de sangue humano. Lucy é visitada mais uma vez pelo vampiro numa investida sanguinária fatal e sua mãe, ao ver o assassinato, sofre um ataque cardíaco. Após a morte, a jovem renasce como vampira e persegue crianças. Nesse momento, o médico revela o diagnóstico aos seus amigos e que a única maneira de ela descansar é fincar-lhe uma estaca no coração e cortar-lhe a cabeça. Com a morte de Lucy, Drácula ataca Mina Harker e a torna sua noiva por dar-lhe seu próprio sangue para beber, num casamento espiritual. Para livrá-la do encanto, todos somam esforços com Jonathan Harker e Van Helsing, a fim de impedir que o

vampiro retorne para seu castelo na Transilvânia e redobre as forças. Mina teve um papel importante, pois, ao ser hipnotizada pelo médico, revelava os movimentos de Drácula. Instantes antes de alcançar o castelo, o caixão é interceptado e Jonathan e Morris cortaram o pescoço e perfuraram o coração do vampiro, que se transformou em pó e desapareceu. Assim, Mina foi libertada do encantamento e teve um filho com Jonathan Harker.

O romance inglês *Frankenstein ou o moderno Prometeu* (*Frankenstein: or the modern Prometheus*) tem inspiração romântica e possibilitou o aparecimento do gênero de horror na literatura e cultura ocidental. O enredo gira em torno do jovem aristocrata Victor Frankenstein, a partir de seu encontro com o capitão Robert Walton, no Pólo Norte, quando seu navio fica preso no mar congelado. Frankenstein é um estudante apaixonado pelas ciências naturais e ingressa na Universidade de Ingolstadt para pesquisar sobre como gerar a vida. Durante dois anos, mesmo sem apoio de seus mestres, Victor dedica-se a criar um ser humano. Entretanto, após a criação, ele tem repulsa pela criatura e a abandona no laboratório. Transtornado, o jovem reencontra seu amigo Clerval, que o ajuda a restabelecer. Logo depois, Victor Frankenstein recebe uma carta de seu pai informando o assassinato de William, seu irmão. Em Genebra, descobre que as suspeitas pairam sobre Justine, uma criada estimada da casa, mas ele logo percebe que a moça é inocente e o verdadeiro culpado é o monstro criado por ele mesmo. O jovem ficou desesperado com a ameaça da criatura e sentiu-se culpado tanto pela morte do irmão quanto pela condenação e execução da criada. Ele parte para escalar quando é encontrado pelo monstro e começam a conversar sobre a fuga do laboratório. A criatura narra que ficou escondida numa floresta observando os seres humanos, o que lhe possibilitou aprender a alimentar-se com frutas e vegetais, a usar o fogo, além de falar, ler e escrever. Entretanto, os humanos sempre se assustavam e lhe agrediam, deixando-o isolado do convívio. Assim, ele procurou seu criador para exigir-lhe uma fêmea igual a ele como condição de deixá-lo em paz. Apesar de contrariado, Victor Frankenstein parte com Clerval para a Inglaterra, a fim de cumprir o combinado com a criatura. Entretanto, depois de vasta pesquisa, Victor reconsidera e chega à conclusão que isso pode levar ao surgimento de uma raça de monstros que ameaçaria toda a humanidade e destrói a criatura incompleta. Ao observar Victor, o monstro é tomado por uma ira e começa sua vingança matando Clerval. Mesmo atormentado, o jovem casa-se com Elizabeth, mas na noite de núpcias ela é estrangulada pela criatura. Abalado pela morte da nora, o pai falece. Determinado a destruir o monstro, Victor Frankenstein empreende uma longa caçada pelos mares congelados, onde foi

encontrado pelo capitão Walton. Muito doente, Frankenstein acaba falecendo no navio e é visitado por sua criatura em prantos. Ele promete ao capitão que ele não mais representa ameaça, pois seus crimes terminaram com a morte de seu criador, e que ele estava de partida para o extremo norte a fim de cometer suicídio.

Nas décadas de 1930 e 1940, a circulação das imagens do vampiro e da criatura Frankenstein se torna mais intensa com o investimento dos estúdios americanos em produções de custo reduzido no ciclo do horror, a exemplo das adaptações *Dracula* (Tod Browning, 1931) e *Frankenstein* (James Whale, 1931). São imagens que ressoam até os nossos dias, sendo repetidas e atualizadas em narrativas como as literárias e as cinematográficas, inscrevendo os sujeitos no acontecimento de seu aparecimento.

Nesse contexto, discutimos o acontecimento da rede de práticas discursivas que possibilitaram a constituição do coveiro estabelece um feixe de relações, que atualiza os saberes e permite-lhe ter uma identidade própria com cores locais. Os enunciados que constituem Zé do Caixão são distintos daqueles do Drácula e do Frankenstein, pois, principalmente, ele não bebe sangue como o vampiro e nem tem a sabedoria do médico. Entretanto, a materialidade que constitui os discursos e os sentidos do horror evoca o lugar do sinistro em sua emergência nos anos 1960. O sujeito é materializado e produz o sentido do horrífico na imagem, mesmo em um cenário modesto e trivial marcado pela estética do cinema marginal. Dessa maneira, a produção do sujeito transgressor toma os estereótipos, recorta, ordena e elabora uma articulação própria ao momento histórico do Brasil, nos anos 1960.

A constituição imagética de Zé do Caixão apresenta elementos da iconografia do vampiro. Seus elementos visuais aparecem em uma das características mais marcantes: as unhas do coveiro. A visualidade das imensas unhas remete ao vampiro Nosferatu (*Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens*, F. W. Murnau, 1922) como desenvolveremos na próxima seção. Outra característica do vampiro está no próprio caixão, que além de figurar em seu nome e fazer parte do trabalho, ilustra cenas de *À meia-noite levarei sua alma*, *Delírios de um anormal*, *Ritual dos sádicos* e *Encarnação do demônio*. Destacamos, mais uma vez, que não se trata da transferência ou bricolagem direta, mas sim da materialização de unidades em outro conjunto, estabelecendo novas relações e produzindo novos sentidos.

O médico Frankenstein é outra figura que vemos no feixe de elementos constituintes do coveiro. O jovem médico é apresentado no cinema como homem de notável inteligência,

determinação, visionário e solitário. Em *Frankenstein* (1931), o médico de Shelley dá vazão a seu devaneio e se compara a Deus, na certeza do poder da ciência e da possibilidade da criação de seres humanos a partir de pedaços de cadáveres. Especificamente nos filmes da Hammer Film Productions, tais como *A maldição de Frankenstein* (*The curse of Frankenstein*, Terence Fischer, Inglaterra, 1957), *A vingança de Frankenstein* (*The revenge of Frankenstein*, Terence Fischer, Inglaterra, 1958), *O monstro de Frankenstein* (*The evil of Frankenstein*, Freddie Francis, Inglaterra, 1964) e *Frankenstein e o monstro do inferno* (*Frankenstein and the monster from hell*, Terence Fischer, Inglaterra, 1974), o médico torna-se radicalmente cínico sem escrúpulos, buscando todos os subterfúgios para usar a ciência no projeto de uma nova criatura. Assim como o médico, o coveiro é construído como homem superior, de modo que as pessoas temem-no e obedecem-lhe. Outro traço é a sua origem aristocrática, o que lhe propicia um lugar social de destaque e possibilita desafiar a sociedade para subverter sua moral. O filme de 1958 destaca o ateísmo do Dr. Frankenstein, já delineado nas narrativas, mas não explorado até então, visualizado em ações transgressoras à ordem. Nesse mesmo sentido, o coveiro brasileiro se destaca na pequena cidade como “Seu Zé”, respeitado e temido por populares e autoridades, que fica marcado na visualidade por elementos como seu figurino composto por capa e cartola pretas, em discrepância com o contexto simples. Ele resume a contradição de um coveiro com ares aristocráticos no contexto de uma comunidade rural tipicamente brasileira. Deste modo, Zé do Caixão e Frankenstein trazem às telas o rastro do horrífico por meio de diferentes elementos do cinema tradicional de horror que reafirmam o lugar do monstro moral.

A repetição de elementos do romance de Shelley fica mais visível no segundo filme da trilogia, *Esta noite encarnarei no teu cadáver*, quando o coveiro leva suas vítimas para o laboratório no subsolo da casa, uma câmara de tortura para homens e mulheres que ameaçam atrapalhar seus planos de gerar o filho perfeito. Ele não é mostrado exatamente como um cientista, mas como adepto da objetividade do método científico para conhecer as verdades do ser humano. Isso retoma a oposição ciência e religião, sempre reafirmada nos filmes de Mojica e levada ao extremo no curta-metragem *Ideologia* (1968), quando o professor Oãxiac Odez expõe suas ideias da prevalência do instinto sobre os sentimentos humanos, suplicia seus convidados e os submete a provações. Nesses filmes, o laboratório se configura como um lugar de visibilidade dos horrores, em que o objeto dos experimentos é o próprio homem.

Além disso, o sujeito transgressor é produzido por elementos de uma filosofia, que norteiam as narrativas da trilogia e criam um lugar singular para o coveiro no domínio do horror. Adepto das dicotomias, no prólogo de *À meia-noite levarei sua alma*, ele questiona a vida e a morte e destaca o lugar do sangue como “a razão da existência” (*À MEIA-NOITE*, 1964), de modo a constituir o lugar de Zé do Caixão materializado na narrativa.

Ao longo da obra, o agente funerário defende a prevalência do lado animal sobre o lado racional do homem. De modo geral, ele ataca os saberes religiosos e místicos, para reafirmar a debilidade daqueles que se deixam governar por sentimentos, paixões e crenças. Ele advoga em favor da liberdade do homem e da ideia darwinista da lei do mais forte, do que decorre sua constituição na posição de superioridade em relação aos moradores do vilarejo e sua responsabilidade de formar uma raça mais evoluída.

Nessa dispersão de saberes, a obra de Mojica evoca os discursos sobre o homem moderno e a decadência da civilização como elaborados por Friedrich Nietzsche, no conjunto de suas reflexões, mais especificamente em *O nascimento da tragédia* ([1871], 2005), *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida* ([1873] 2003), *O anticristo* ([1888], 2007), e *Vontade de potência I e Vontade de potência II* ([1901, póstumos], 2010). Em linhas gerais, o pensamento do filósofo alemão questiona o sentido da existência, a partir da moral judaico-cristã, e afirma a prática da religião como atividade servil e responsável pela falência do homem enquanto ser criativo. Assim, Nietzsche defendia o poder da vida e criticava a fraqueza humana, na busca de um perfil do homem livre. Ademais, destaca-se em sua obra a afirmação da morte de Deus, mote central da constituição de Zé do Caixão na ocupação dessa posição superior.

O posicionamento de homem superior é reafirmado pelos discursos contra a ordem moral, mostrando o coveiro para além do ordenamento da civilidade. Essa proposição tem uma regularidade na dispersão de blasfêmias contra Deus, materializadas em imagens e sons nos filmes analisados, destilando arrogância e insolência por onde passa. Isso implica na constituição dos sujeitos na dinâmica de enunciados ditos e mostrados sobre o coveiro e outros sujeitos na dispersão das narrativas. O posicionamento de Zé do Caixão se radicaliza nos enunciados em que contracena com mulheres, sempre consideradas seres inferiores, cuja existência restringe-se à submissão, principalmente a ele.

Avançando nas relações entre as unidades filmicas que compõem o conjunto constituinte de *Zé do Caixão*, temos sua obstinação em gerar “o filho perfeito” a qualquer custo, o que significa horrorizar, violentar e assassinar para concretizar seu intento. *Zé do Caixão* busca a mulher superior capaz de gerar o filho que imortalizará sua existência, o que evoca enunciados dispersos em nossa cultura quanto à importância do filho. Apontamos a enunciabilidade da necessidade de ter um herdeiro na literatura gótica inglesa, em *O castelo de Otranto* (*The Castle of Otranto*, [1764], 1964), de Horace Walpole, que o príncipe Manfredo perde seu primogênito e decide possuir sua noiva para ter um novo filho e perpetuar seu sangue.

Lovecraft (2007) considera o romance de Walpole como o marco inaugural da literatura gótica, ao abordar a temática do sobrenatural, do medo e do terror. No dia do casamento e aniversário de Conrado, filho do príncipe de Otranto, com a princesa Isabel, ele é sobrenaturalmente esmagado por um elmo gigante. Nesse momento, Manfredo lembra-se da profecia de que o castelo passaria para outra família quando seu dono estivesse velho demais. Ele fica pensativo e insensível diante do óbito do filho, pois pensa que isso pode representar o fim de sua linhagem. Então, decide ele mesmo desposar a linda Isabel e ter mais um filho, uma vez que a esposa Hipólita não pode fazê-lo. Isabel percebe as investidas do tirano, foge e se refugia na igreja de São Nicolau, administrada pelo padre Jerônimo, onde conhece e é protegida pelo camponês Teodoro. Irado, Manfredo descobre a relação e resolve matar o jovem. Porém, quando despido para ser executado, o padre reconhece uma marca de nascença e o identifica como seu filho. Eles são interrompidos pela chegada insólita de cavaleiros ao toque de clarim. Teodoro é capturado e colocado em cativeiro pelo príncipe de Otranto, mas é libertado pela filha, Matilda, que se apaixona pelo camponês. Então, Teodoro vai ao encontro de Isabel e a conduz para o esconderijo numa caverna. Para sua surpresa, um dos cavaleiros misteriosos aparece, eles duelam ferindo o cavaleiro que revela ser o pai da jovem, o marquês Frederico. No castelo, Manfredo propõe-lhe o acordo de trocar a autorização para casar-se com Isabel pela autorização de Frederico casar-se com Matilda. Diante de todas as investidas do marido para casar-se com Isabel, Hipólita mantém-se dócil e submissa às vontades de Manfredo e às tradições sociais. Desconfiado do romance entre Isabel e Teodoro, Manfredo vai até a igreja e, cego de ódio, apunhala a jovem na penumbra, que na verdade era a filha. Ouvem-se trovões e o castelo começa a ruir. No fim, uma voz revela que Teodoro é filho de Alfonso e o verdadeiro príncipe de Otranto. Ele toma posse de seu castelo e casa-se com Isabel. Nesse episódio, o patriarca é constituído por

discursos que salientam o lugar do filho, do poder e, por conseguinte, da virilidade mesmo em embate com a ordem moral. Trata-se da emergência de enunciados que ordenam os sujeitos, de modo que às mulheres é conferido o lugar de objeto e via para concretizar a obsessão do homem por um filho e sua imortalidade.

Partiremos para exercícios analíticos em que tomaremos os filmes como monumento da visualidade de sujeitos, instituições, práticas e acontecimentos. Guiados pelo princípio da dispersão de enunciados, consideraremos o conjunto da obra de Mojica e buscaremos o fio discursivo nas cenas, a fim de compreender a especificidade da materialidade na visualidade fílmica para constituição do coveiro.

### 2.9.2 A visualidade fílmica e a formulação dos enunciados

Para abordarmos os filmes, consideraremos a formulação do plano cinematográfico, na composição<sup>10</sup> entre enquadramento, escala de planos e uso de ângulos. Os estudiosos franceses Marie-France Briselance e Jean-Claude Morin (2010) destacam a importância da linguagem para o ser humano exprimir as imagens que não têm existência material, sendo que o campo literário se vale de palavras e o campo cinematográfico toma os planos para exprimir o virtual. O plano é um recorte da imagem, como um campo de visão de uma objetiva que é o olho da câmera e que funciona como um funil no campo ótico. Essa unidade fílmica é o registro de ação delimitado por começo e parada do funcionamento da câmera. Nesse mesmo sentido, um conjunto de planos rodados ao mesmo tempo e no mesmo lugar forma uma sequência; e várias sequências, relativas a uma mesma ação desenvolvida em vários lugares e tempos, formam uma cena.

Na primeira metade do século XIX, o cinema era um lugar para a experimentação técnica em todas as áreas, como a decupagem, angulações, luz, composição do espaço, interpretação etc. Tratava-se de produzir imagens com um tênue objetivo. Entre 1910 e 1914, o americano Tomas Ince desenvolveu o método de decupagem, de modo a dar existência fílmica ao cenário, dentro de planos e sequências (VILLAIN, 1984). O enquadramento de um filme é determinado pela forma de ver os espaços, a *mise en scène* e as transições de planos, sendo a transformação de ideias em

---

<sup>10</sup> “O termo designa, a um só tempo, a ação de formar um todo juntando várias partes e o resultado dessa ação: a disposição desses elementos. Em sua acepção mais geral, o termo designa a ordem, as proporções e as correlações das diferentes partes da obra de arte.” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 57).

matéria fílmica. O pesquisador francês Dominique Villain (1984) afirma que o enquadramento deve ser capaz de sintetizar em uma foto toda a carga dramática de uma sequência, buscando produzir o diferencial em ângulos distintos, pois a escolha do enquadramento está sempre relacionada com a visão de mundo dos realizadores.

Segundo Briselance e Morin (2010), a decupagem técnica, ou a decupagem do filme em planos, é a parte principal da criação cinematográfica e determina o estilo do filme, de modo que o diretor imprime sua visão de mundo e sua maneira de contar a história na obra. A decupagem técnica é o planejamento do que deve acontecer durante as filmagens, mas alguns elementos podem ser revelados ou improvisados, a partir do sentido central dos discursos no filme. O primeiro filme da história, *A saudação de Dickson* (*Dickson greeting*, Laurie Dickson, 1891), foi filmado em tomada única de dois segundos e foi composto por um plano americano, de modo a mostrar o comprimento de seu rosto até os joelhos. No ano seguinte, Émile Reynaud apresenta as pantomimas luminosas, uma faixa contínua com desenhos em cores e personagens em movimento, na técnica de Teatro Óptico. Em *Próximo a uma cabine* (*Autour d'une cabine*, Émile Reynaud, 1894), as personagens são mostradas inseridas na praia, caracterizando o plano conjunto, em que os atores são mostrados de corpo inteiro em conjunto com o cenário. Em *O espirro de Fred Ott* (*Fred Ott's sneeze*, Laurie Dickson, 1894), um filme de menos de cinco segundos, Fred é filmado na altura do peito, em primeiro plano<sup>11</sup>. Os filmes que se seguem nesse período explorarão, também, o plano médio, como *A dança da borboleta* (*Danse du papillon*, Alice Guy, 1900), em que uma dançarina exhibe longas asas, sendo visualizada em sua compleição corporal, dos pés até a cabeça.

Briselance e Morin (2010) relatam que Dickson filmou um assistente fumando cachimbo, enquadrando apenas seu rosto para mostrar a gestualidade do fumante, ou seja, ele foi enquadrado em primeiro plano. Porém, a visibilidade de apenas uma parte do corpo em tamanho grande provocou um choque e foi considerada grotesca, de modo que nunca foi exibido. Assim, no século XIX, um enquadramento muito fechado sobre uma pessoa, recortando uma parte do corpo, é considerado transgressor e monstruoso, como um esquitejamento do próprio corpo e é

---

<sup>11</sup> “O primeiro plano é um dos termos da escala de planos, que corresponde a uma posição de câmera bem próxima do objeto filmado. [...] Em Jean Epstein o primeiro plano é um elemento essencial de uma poética do filme; ao abalar nossa maneira de olhar nos obriga a ver os seres (sobretudo os rostos) de perto, ele faz com que descubramos o novo, conforme proporções inéditas [...]” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 241).

interditado dentro dos filmes, exceto em uma cena cômica. A comédia, então, é constituída como lugar permitido pela censura para a transgressão dos usos e costumes de filmagem.

Nessa perspectiva, a estética de um plano é definida pela reconstrução do espaço pelo cineasta, fazendo o referido recorte como um funil, trazendo na imagem tanto sua visão de mundo como os diferentes modos de representação do cinema. A *Grammaire du cinéma* aponta o primeiro plano como o enquadramento que posiciona o público como *voyeurs* por excelência. A proximidade com a personagem exclui o cenário ao redor e cria uma atmosfera particular, de modo que, sem o espaço, o tempo é recriado e promove a introspecção da personagem mostrada no rosto. O uso do plano aproximado mostra uma ou duas personagens no comprimento da cabeça até o peito e destaca seus atributos físicos. Ele é o plano da identificação entre o público e seus heróis ou a antipatia com os vilões. As cenas de ação pedem uma visibilidade maior do ator e sua inserção no cenário, sendo enquadrada em plano americano, no comprimento da cabeça até a metade das coxas, em que suas mãos são vistas. Por outro lado, o plano médio consegue mostrar o corpo do ator da cabeça até os pés, sendo indicado nas gramáticas para mostrar seu deslocamento no quadro, e apontado como o único admitido no início do cinema. Por fim, o plano geral é o maior enquadramento do cinema e mostra o cenário em detrimento dos atores, de maneira a evidenciar os desafios do mundo que o herói deverá enfrentar, ou produzir um salto na linha do tempo narrativo, ou ainda marcar na visualidade o destino das personagens no final.

O posicionamento da câmera imita a maneira como olhamos, podendo ser ou em direção reta ao horizonte; ou pendente para baixo, em *plongée*; ou inclinado para cima, em *contraplongée*. Assim, os planos revelam o ângulo da câmera, que é “a área e o ponto de vista gravados pela lente” (MASCELLI, 2010, p. 31), sendo que, no plano geral, é mostrada uma área extensa a uma longa distância, diminuindo no plano médio até chegar à menor distância e menor área no *close*. Nos estudos do cinema, esses posicionamentos são comumente interpretados em relação à constituição das personagens, de modo que a *plongée* achata os atores contra o solo e interdita seu espaço dentro do plano. De maneira oposta, o ângulo *contraplongée* amplia o cenário e exalta as personagens lançando-as ao alto. Briselance e Morin (2010) alertam que esses efeitos podem ser efetivados ou não nos filmes, mas é necessário destacar suas características opostas.

As cenas selecionadas apresentam a repetição das estratégias cinematográficas nos movimentos de entrada e saída de Zé do Caixão nos filmes *À meia-noite levarei sua alma* e *Esta*

*noite encarnarei no teu cadáver*. Os primeiros fotogramas<sup>12</sup> mostram o coveiro em contato com a população no bar frequentado, principalmente, pelos homens da cidade. Após se insinuar para Terezinha sem sucesso, Zé vai para o bar e, ao entrar, olha detidamente todos de cima para baixo. Diante de sua presença, alguns se esquivam, outros são empurrados. Nesse encadeamento, percebemos que sua entrada é emoldurada pela escada e pelo olhar de todos, que colocam em evidência o movimento descendente realizado até o encontro com os outros. Vemos delinear uma ordem do olhar sobre o coveiro, cuja formulação do plano em *contraplongée* produz a singularidade do lugar do homem superior.

Figura 1 – Zé do Caixão no bar.



Fonte: Fotogramas capturados do filme *À meia-noite levarei sua alma*.

<sup>12</sup> “O fotograma é a imagem unitária de filme, tal como registrada sobre a película”. (AUMONT; MARIE, 2003, p. 137)

É Sexta-feira Santa e, ao entrar, Zé do Caixão dirige-se a um dos homens e ordena-lhe que vá a sua casa buscar o pernil de carneiro. Enquanto aguarda, ele impõe-se numa partida de jogo e decepa os dedos do homem que não queria entregar-lhe o dinheiro da aposta. Para continuar a provocação, ele assedia a funcionária Maria. Os homens ficam indignados e um deles tenta defendê-la, sem sucesso. O coveiro é tomado por uma ira ao ser desafiado e acaba por surrar o pobre homem, que é socorrido por Antônio.

Depois do enterro de Antônio, o coveiro vai ao mesmo bar, onde comentam sobre o perigo que ele representa para Terezinha. Ao ouvir o canto do canário do bar, persuade o taberneiro para vendê-lo e este se vê obrigado a ceder. Na saída do bar para a casa da jovem, ameaça aqueles que o olhavam: “Que foi? Nunca viram um passarinho? Ou vocês estão querendo que eu tire as medidas do caixão?” (À MEIA-NOITE, 1964). Os homens respondem com receio e confusão, “procurando disfarçar, enquanto Zé se retira do bar”, como aparece no roteiro do filme (MOJICA, 1963).

Nos fotogramas seguintes, vemos a cena da saída de Zé do Caixão, que, após coagir o dono do bar, compra o canário para presentear Terezinha, em luto pela morte do noivo Antônio. De modo semelhante às entradas no recinto, o coveiro sobe as escadas, vira-se, faz uma pausa, olha cada um dos presentes, é olhado, ri sarcasticamente e sai. Ele é mostrado em *contraplongée* em um campo exclusivo em plano americano. Essa cena é antecedida pelo velório e enterro de Antônio, quando sua noiva acusa o coveiro de assassinato diante de todos. Acuados pelo ameaçador homem, os moradores preferem ignorar e manter o *status quo*. A visibilidade das imagens aponta para a constituição de Zé do Caixão em relação aos outros. São sujeitos em relações de poder marcadas pelo enquadramento e ângulo do plano, sendo que somente o coveiro é mostrado individualizado no campo, colocando sua existência em relevo em contraste com a população mostrada em plano conjunto ou plano geral.

Figura 2 –Zé do Caixão compra o pássaro do bar para Terezinha.



Fonte: Fotogramas capturados do filme *À meia-noite levarei sua alma*.

Na cena seguinte, quando Zé do Caixão chega ao bar, dois dos homens estão de saída, receosos com o fato de ser Dia dos mortos e a noite estar escura, como no diálogo:

- Que pressa é essa? – Ironiza o coveiro.
  - Hoje é dia dos mortos, seu Zé, não é bom a gente ficar fora de casa.
  - É ridículo acreditar nessas bobagens!
- (À MEIA-NOITE, 1964).

Entretanto, o coveiro impede-os de deixar o bar e força-os a beber. Pouco depois chega a sobrinha de Dona Matilde pedindo ajuda para chegar até a casa dos tios. Amedrontados, os homens se recusam a conduzir a moça, exceto Zé do Caixão. Ao sair, ele provoca, mais uma vez, a crença do povo no dois de novembro:

– Ah! A propósito, se encontrar um morto no caminho, eu darei recomendações suas.  
(À MEIA-NOITE, 1964).

Figura 3 – Zé do Caixão no bar.



Fonte: Fotogramas capturados do filme *À meia-noite levarei sua alma*.

Os últimos fotogramas mostram cenas do coveiro conversando com outras pessoas: diante de Laura, “a mulher superior”; e do padre, a autoridade religiosa sempre contestada nos filmes. A formulação do plano aponta para o *status* de Zé do Caixão e das personagens e evidencia sujeitos visualizados em corpos marcados pela igualdade entre si e superioridade em relação a quem os olha. Isso destaca o aparecimento de Zé na estratégia de *contraplongée* e enquadramentos, que o inserem no fio discursivo de sua constituição, como observamos:

Figura 4 – Zé do Caixão e Laura em casa.



Fonte: Fotogramas capturados do filme *Esta noite encarnarei no teu cadáver*.

Depois da morte de Laura e do bebê, Zé do Caixão fica perturbado e tem uma visão com Jandira, a moça assassinada grávida. Vemos repetir as cenas finais de *À meia-noite levarei sua alma*, em que o coveiro conversa com o vento e blasfema contra Deus. Desta vez, ele é encontrado pelo padre que vem sem seu socorro:

- Zé! Diz o padre.
  - O que queres?
  - Salvar-te.
  - Louco! Sou forte e invencível. Não preciso de ti. – Grita o agente funerário.
  - Zé, todos querem matar-te. Ouça, são eles.
  - Ratos.
  - Tome este crucifixo e grite: eu creio em Deus. Estão convencidos que você tem parte com o diabo. Prove o contrário.
  - Não sou fraco. Deus não existe. É mentira. Junte-se a eles e venham destruir-me. Vamos, se são capazes destruam-me. Eu não creio em Deus. Só creio na força do sangue e da hereditariedade. – Grita o coveiro sustentando a cruz contra a multidão.
- (ESTA NOITE, 1967).

As práticas discursivas na imagem e no som possibilitam a visibilidade do monstro blasfemo, não apenas pela afronta e desrespeito, mas de forma mais direta nas palavras. A cena traz sentidos que não eram permitidos naquele momento histórico, de modo que o filme foi interdito e foi enviado três vezes ao Serviço de Censura de Diversões Públicas, até que a última recomendação foi a redublagem de Zé do Caixão gritando:

Deus, Deus... Sim, Deus é a verdade! Eu creio em tua força! Salvai-me! A cruz, a cruz, padre! A cruz, o símbolo do filho...  
(ESTA NOITE, 1967).

Figura 5 – Zé do Caixão na floresta acompanhado do padre.



Fonte: Fotograma capturado do filme *Esta noite encarnarei no teu cadáver*.

A série de imagens apresenta a regularidade de mostrar Zé do Caixão em ângulo *contraplongée* em planos conjunto e americano. No primeiro fotograma, observamos Zé do Caixão entrando no bar: suas entradas e saídas são detalhadamente mostradas, desde o momento em que ele adentra pela porta, faz uma pausa, olha os presentes, aguarda ser notado por todos e, somente depois, ele desce as escadas e se reúne aos homens. O coveiro é apresentado em plano conjunto com o cenário do bar e as pessoas, numa situação trivial da cidadezinha. A câmera está posicionada na altura dos homens e mostra seu corpo inteiro centralizado, de modo a evidenciar a diferença de nível entre ele e os outros. Em consonância, observamos seu olhar para baixo a fim de alcançar e intimidar os clientes. Sua entrada causa desconforto na população, mas, assumindo um lugar de inferioridade, ela apenas sussurra e espreita. A composição da imagem fílmica coloca em destaque que é necessário que todos o olhem e o temam, de modo que a câmera e as pessoas ficam paradas aguardando o próximo ataque de Zé do Caixão.

Na repetição do ângulo *contraplongée*, o fotograma de *Esta noite encarnarei no teu cadáver* mostra o contentamento de Zé do Caixão ao receber a notícia de que Laura, “a mulher superior”, está grávida de seu filho. Notamos que a câmera permanece estática diante da notícia, como uma testemunha que ouve atentamente cada detalhe do fato que “todos precisam saber”, ao

mesmo tempo em que está atemorizada com a vitória do coveiro. O campo destaca a presença central do homem com suas garras monstruosas e marca na imagem quem é o sujeito pai. O casal é mostrado em plano médio e divide o quadro com o cenário de sua casa, em que se destacam cortinas e colunas de mármore como numa versão *kitsch* de templo grego.

Em seguida, temos o enquadramento de Zé do Caixão e o padre nas cenas finais do mesmo filme, quando o religioso apieda-se do coveiro, pede para que ele admita os pecados e rogue por perdão para que a população revolta não o assassine. Eles estão posicionados lado a lado no campo, de modo que os poderes da autoridade religiosa são comparados aos poderes do coveiro iconoclasta. O olhar reto e perpendicular entre eles e o gesto do braço estendido sinalizam pessoas numa conversa trivial em relação de cumplicidade. Irritado com o comportamento do padre e da turba, o coveiro toma a cruz de sua mão, contestando na imagem sua autoridade.

O coveiro sempre tenta impor-se seja pela autoridade, força, crueldade ou sedução na relação com as outras personagens. Ele é tratado por “Seu Zé” pelos moradores do vilarejo e respeitado como uma pessoa superior, a quem se deve respeito e temor. Podemos observar essa diferenciação no contato com a população e até mesmo com o coronel Almendes, pai de Laura, em *Esta noite encarnarei no teu cadáver*. Diante das desavenças, o coveiro sempre invoca uma superioridade, quer seja pela ironia e violência no comportamento, quer seja pelo próprio enquadramento em *contraplongée*, que o aproxima do céu e o coloca como inatingível e inalcançável.

A força e a crueldade do coveiro estão sempre prontas a servir de demonstração da superioridade e do destemor. Em *À meia-noite levarei sua alma*, a taberna é o cenário perfeito para as peripécias do coveiro, por se configurar como o ponto de encontro dos homens da localidade. Sempre que adentra, o recinto está repleto com a plateia necessária para se exhibir como ameaça. Ele desafia os homens de várias formas: no jogo de cartas, na coação do dono do estabelecimento, na sedução da atendente e na afronta de modo amplo.

O terceiro personagem que convocamos na descrição de Zé do Caixão é o Mandrake, dos quadrinhos *Mandrake, o mágico* (*Mandrake, the magician*, EUA), surgido em 1934, com roteiros de Lee Falk e desenho de Phil Daves, nas tiras diárias em preto e branco dos jornais americanos. O figurino do mágico é composto por terno, luvas, capa e cartola pretas, assim como o coveiro. Mandrake mora em Xanadú, no alto de uma colina, e tem como parceiros no combate ao crime a

princesa de Cockainge, sua noiva Narda, e o príncipe africano Lothar, companheiro inseparável. Dotado de inteligência rara, Mandrake desenvolve truques de ilusionismo, hipnose instantânea e telepatia em suas aventuras. Sendo que seu ponto fraco está nos olhos. Foi um sucesso mundial, nas décadas de 1930 e 1940, chegando a aparecer no cinema e em séries de TV e rádio. No Brasil, além do sucesso das histórias em quadrinhos, teve o seriado, nos anos 1960. Atualmente, ainda são reeditadas e lançadas novas aventuras do mágico.

Nessa série de enunciados evocados na composição imagética do coveiro, destacamos elementos visuais do figurino e sua relação com a figura de Exu, a entidade das religiões de matriz africana. A proximidade começa pela capa e cartola pretas, que aparecem em suas imagens, e desdobra-se na representação malévola que lhe foi atribuída na cultura popular. Isso aponta para duas direções: primeiro, o nascimento de Zé do Caixão em um sonho de Mojica, em que um Exu lhe arrasta pelos pés até o inferno, onde lhe mostra seu próprio enterro (BARCINSKI; FINOTTI, 1998); e, depois, a imagem dessa entidade como popular e, ao mesmo tempo, capaz de provocar o mal. Uma das imagens do Exu aparece em *À meia-noite levarei a sua alma*, depois de Zé do Caixão violentar Terezinha e ela jurar buscar sua alma. Muito feliz, ele esbarra em uma oferenda para a entidade e toma para si a bebida e o dinheiro e diz: “Hoje é meu dia de sorte. Até o diabo está aqui, não é!?” (*À MEIA-NOITE*, 1964).

Certo de sua superioridade, vemos a súbita aparição de Zé do Caixão nas cenas como um super-herói de história em quadrinhos ou uma entidade sobrenatural. Esse surgimento remete o coveiro do cinema para as estratégias das histórias em quadrinhos, especificamente ao mágico Mandrake e sua composição gestual. Ambos em exercício de poder evidenciado pela exclusividade dentro do quadro e do ângulo da câmera.

Na próxima cena analisada, uma imagem panorâmica do cemitério e o som *off* de choro contextualizam a cena. Em seguida, vemos um caixão descendo para a sepultura. Todos olham para a margem esquerda do quadro e criam o suspense necessário para a entrada em campo de Zé do Caixão. A câmera revela sua presença, mas ele permanece estático e observador. Depois, caminha em direção à viúva, dá-lhe os pêsames e sai imediatamente. A regularidade das práticas cinematográficas materializa a ordem da imagem do homem superior, a partir de conjuntos de estratégias próprias, isto é, a heterogeneidade e a atualidade dos saberes visualizados formulam uma organização específica para os planos, de modo a construir o lugar dos sujeitos:

Figura 6 – Zé do Caixão surge no cemitério.



Fonte: Fotograma capturado do filme *À meia-noite levarei sua alma*.

O próximo fotograma revela a cena em que durante o velório do irmão assassinado por Zé do Caixão, Laura deixa a casa dos pais para viver junto ao coveiro. A cena é intercalada com imagens e sons do velório. Ela avista-o no jardim e vai ao seu encontro. A jovem aproxima-se dele, mostrada em campo e contracampo<sup>13</sup>, de modo que revela cada um em quadro exclusivo, como abaixo, com o seguinte diálogo:

- Será este o momento?
  - Sim, serás minha. Serás a mãe de meu filho.
- (ESTA NOITE, 1964).

Então, ele a possui na relva, sendo mostrado detidamente, principalmente suas mãos com as garras deslizando sobre o corpo da jovem.

<sup>13</sup> “O ‘contracampo’ é uma figura de decupagem que supõe uma alternância com um primeiro plano então chamado de ‘campo’.” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 61).

Figura 7 – Zé do Caixão surge no jardim da casa da família de Laura.



Fonte: Fotograma capturado do filme *Esta noite encarnarei no teu cadáver*.

Depois do suicídio de Terezinha, aumentam os indícios de envolvimento do coveiro nas mortes de Antônio e sua noiva. Sabendo da desconfiança do Dr. Rodolfo, o coveiro vai ao seu consultório e surpreende-o relatando o caso às autoridades e solicitando nova necropsia do corpo do homem assassinado. No início da cena, ele surpreende o médico pela aparição fantasmagórica envolta numa iluminação escassa que lhe oculta parcialmente, cria uma grande sombra e evidencia o rosto e o olhar impiedosos. A composição dessa imagem repete o enunciado da superioridade e da presença horrífica de Zé: ele se posiciona parado como quem nada teme e a quem nada atinge. Então, Zé do Caixão vaza os olhos do médico e queima-o vivo. Além disso, ele é onipresente e onisciente, o que amplia a ordem dos saberes do sujeito horrífico na visualidade fílmica. A formulação do plano ressalta o surgimento inesperado do coveiro no consultório, ao mesmo tempo em que constrói o lugar o sinistro pelas estratégias de plano e iluminação.

Figura 8 – Zé do Caixão surge no consultório do médico.

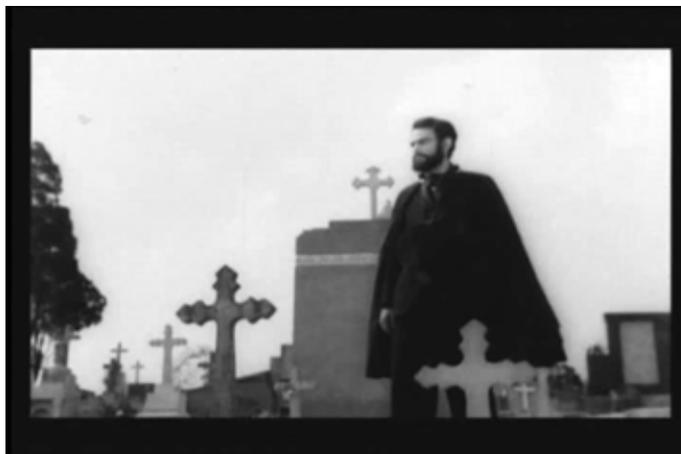


Fonte: Fotograma capturado do filme *À meia-noite levarei sua alma*.

As badaladas do sino avisam o acontecimento de mais um enterro na trama de *À meia-noite levarei sua alma*. Zé do Caixão aparece sozinho em um plano de grande profundidade com o cenário do cemitério, caminha em direção aos familiares do médico e diz: “É um acidente lamentável, uma triste perda para a cidade. Enfim, é a vida.” Em seguida, atravessa o povo e sai. A moldura do espaço do cemitério coloca em evidência a constituição do Zé do Caixão e o cemitério, seu lugar de origem e funcionamento. Nesse sentido, consideramos o estudo de *O nascimento da medicina social*, de Foucault (2007c), ao afirmar a existência de certo medo urbano marcado pelas consequências da vida nas cidades europeias do século XVIII, em específico o medo das epidemias e dos cemitérios, que ganham espaço e visibilidade nesses centros. Assim como o medo das infecções causadas pelos cemitérios, aqueles relacionados a ele também representam ameaça, tal como o coveiro.

Na cena seguinte, a oposição entre a forte iluminação do fundo e o figurino preto do coveiro ressalta sua disjunção com o conjunto do quadro. Esse plano é construído em tamanho americano e em suave *contraplongée*, no sentido de definir claramente nas estratégias a situação de superioridade do coveiro Zé do Caixão. Isso é reforçado pelos seus gestos de posicionar as duas mãos na cintura, que caracteriza a espera pelo oponente num tom de desafio, como visto em lutas, especialmente em história em quadrinhos.

Figura 9 – Zé do Caixão surge no cemitério.



Fonte: Fotograma capturado do filme *À meia-noite levarei sua alma*.

A visibilidade composta na imagem fílmica colabora para nossa reflexão sobre a constituição do sujeito sinistro. Nos primeiros instantes do filme *À meia-noite levarei sua alma*, a ligação entre o agente funerário e o cemitério é marcada num cenário modesto, característico do interior do Brasil, em que figuram jazigos e cruzeiros sem padronização e a imagem da santa católica Nossa Senhora Aparecida, padroeira do país. Há um jogo entre o campo, em que pessoas estão enterrando um defunto, e o contracampo, com a repentina aparição do coveiro. As estratégias cinematográficas evidenciam a oposição entre a população local apertada em um campo e Zé do outro lado soberano em um campo todo seu.

Os planos selecionados mostram a regularidade da postura adotada pelo coveiro em suas aparições: enquadramento acima dos joelhos e mãos postas na cintura. Essas características são próprias do plano americano, muito usado nos filmes de faroeste, populares nos anos 1950. A composição aponta para uma atitude de desafio, arrogância e poder do sujeito. A regularidade no uso do plano americano em *Mojica* entra no encadeamento da escala de planos cinematográficos do cinema hollywoodiano, em que o uso desse plano evidencia os detalhes do figurino, a presença do revólver e a agilidade no duelo entre *cowboys*. Esse enquadramento faz ecoar as imagens dos clássicos do *western*, em que era necessário dar visibilidade ao corpo, tomando como eixos a altura do chapéu até a pistola. Ao mesmo tempo, destacamos a repetição da postura do mágico da história em quadrinhos, que deixava em evidência suas poderosas mãos para

executar truques e hipnoses. Portanto, a materialidade evidencia o lugar de Zé do Caixão, retomando os discursos da bravura e do confronto entre homens.

A repetição da formulação do plano em *contraplongée* produz discursos sobre o sujeito transgressor pelo dispositivo cinematográfico, de modo a evidenciar o coveiro e seu pertencimento ao cemitério. O enquadramento mostra o personagem envolvido por cruzeiros como mais uma no conjunto do cemitério; enquanto que o ângulo para o alto situa-o acima dos vivos e dos mortos e reforça o sentido de superioridade de seu sangue, tendo como consequência o estabelecimento da ordem do olhar que determina exatamente seu posicionamento nas relações sociais.

O fotograma mostra a cena em que a população da cidadezinha está alvoroçada pelo desaparecimento simultâneo de sete mulheres, no filme *Esta noite encarnarei no teu cadáver*. Todos estão reunidos em frente à igreja para tomarem providências e encontrar o culpado. O retorno do temido Zé do Caixão ao vilarejo faz girar as suspeitas sobre ele. Quando está sendo acusado, o coveiro aparece subitamente em contracampo, defende-se e culpa Truncador, o capataz do coronel Almendes:

– A culpa é de Zé do Caixão. Ele se parece com o demônio. – Falam os populares antes de perceberem a presença do agente funerário e ficarem paralisados.

– Zé do Caixão é o culpado. Por quê? Por eu ser diferente, por não ter o mesmo credo? Sou tão culpado como qualquer um de vocês. Você, quem pode garantir que não é você? [...] E por que não qualquer um de vocês? Será que são todos inocentes? Não! Só as crianças são inocentes, apenas o instinto é puro, é absoluto. – Argumenta o coveiro.

(ESTA NOITE, 1967)

A imagem mostra-o em plano médio e evidencia seu gesto de posicionar as mãos na cintura, como desafiando a multidão. O enquadramento limita exatamente o corpo do coveiro tendo as margens próximas à cartola e aos braços. Essa composição imagética constrói o corpo magnânimo e destemido do coveiro e, para potencializar o efeito de superioridade, o único componente visível do cenário é uma parte do telhado no canto inferior esquerdo, que o situa fora de alcance nas alturas.

Figura 10 – O surgimento de Zé do Caixão.



Fonte: Fotograma capturado do filme *Esta noite encarnarei no teu cadáver*.

O fotograma seguinte destaca a cena em que Zé do Caixão derrota seus algozes numa armadilha no pântano, em *Esta noite encarnarei no teu cadáver*. O coronel fica revoltado com a morte de seus dois filhos com participação do agente funerário e contrata quatro capatazes para captura-lo. Nesta noite, ele comemorava a gravidez de Laura na taberna e sentia-se vitorioso. Isso reverberava em seu pensamento, por meio de *voz off*, durante o confronto, como motivação para lutar e sobreviver e numa conversa íntima:

Minha missão já está cumprida. Não necessito mais viver. Já tenho um filho para eternizar-me. Não! O nascimento ainda não concretizou. E se surgir algum empecilho? Não posso morrer.  
(ESTA NOITE, 1967)

O dispositivo cinematográfico mostra seu corpo inteiro em *contraplongée*, de modo que nos faz ver e saber de sua superioridade em ter vencido os capatazes e estar inteiro e em pé testemunhando a derrota. Quando a carroça com os homens atravessava a floresta, Zé reage e atrai os capangas para o pântano, onde são submersos.

Figura 11 – A vitória de Zé do Caixão.



Fonte: Fotograma capturado do filme *Esta noite encarnarei no teu cadáver*.

A construção da superioridade de Zé do Caixão na imagem fílmica se estende por toda a trilogia. Em *Encarnação do demônio*, podemos observar a repetição da estratégia cinematográfica do ângulo *contraplongée* como uma formulação na construção do discurso da superioridade. A cena explora o ângulo de modo mais radical para nos mostrar a composição do coveiro com o céu meio nublado. Além de reforçar seu poder visualizado na altura das nuvens, vemos suas mãos desproporcionais na proximidade da objetiva, de modo que as unhas ganham destaque no prolongamento das mãos e mostram seu potencial ameaçador, tal como o vampiro Nosferatu.

Figura 12 – O surgimento de Zé do Caixão.



Fonte: Fotograma capturado do filme *Encarnação do demônio*.

A formulação dos planos em tamanho e ângulo é repetida para produzir e reafirmar o posicionamento para o agente funerário incrédulo. As práticas da visualidade fílmica produzem certa maneira de mostrar os sujeitos no plano. Por sua vez, o surgimento de Zé no campo entra no encadeamento de enunciados que evidenciam os gestos e o modo de existir dos sujeitos constituídos socialmente. Assim, os saberes materializados na imagem fílmica apontam para a constituição do sujeito como homem destemido e superior, valendo-se da repetição do enquadramento em ângulo *contraplongée* na formulação dos planos. Isso evidencia a maneira como o cinema dá visibilidade para práticas discursivas e sujeitos, fazendo-os reverberar em movimentos e gestos na formulação dos planos.

### 2.9.3 Os olhos do coveiro sobre nós

A tradição dos estudos da fisiognomonia consideram que o rosto é um lugar privilegiado de linguagem para a alma, que ao mesmo tempo em que exprime, ele oculta as paixões e os desejos. O rosto revela e mascara as emoções, sendo governado por um regime de existência de enunciados, que ordena o que pode ser dito em determinado momento histórico. Ele ocupa lugar central no corpo e é capaz de tornar a interioridade oculta em exterioridade manifesta. A tradição fisiognômica estuda os gestos do rosto para predizer e indicar as paixões que movem o ser humano, buscando expor seu íntimo, de modo que toma traços e expressões. Trata-se de entender e praticar as sensibilidades e decifrar paixões e características psicológicas.

Entretanto, a linguagem do rosto está ligada não somente a traços e gestos, ela obedece a padrões historicamente constituídos de expressividade, na rede de discursos. As práticas discursivas ganham visibilidade no corpo e no rosto e tornam-nos suporte de emoções e paixões (LE BRETON, 2008), que ganham visibilidade em determinado regime de práticas. O corpo e, especificamente, o rosto entram no processo de constituição de sujeitos marcado por práticas numa rede de saberes e poderes, que os conhecimentos científicos articulados aos saberes populares, sociais e culturais (CERTEAU, 2002).

Courtine e Haroche (1988) partem da ideia de que o “rosto fala” e inscreve-se como superfície para as paixões. Eles empreendem um estudo diacrônico de textos europeus do período que se estende do século XVI ao XIX, a fim de compreender como o rosto foi se constituindo

como lugar de identificação de indivíduos na longa duração. Essa investigação do interior do homem pelos traços impressos no rosto inquieta estudiosos de diversas áreas há séculos. Considerando que o rosto tem uma linguagem, tratados de fisiognomonia, escritos médicos e anatômicos, manuais para pintores dedicaram-se a entender as propensões da alma para identificar, analisar e controlar os gestos do rosto. Segundo Courtine e Haroche (1988), em *De humana physiognomia* [1596], Giambattista Della Porta relaciona o rosto humano a animais e vegetais. Leonardo da Vinci e Le Brun, também, consideraram os princípios da fisiognomonia na pintura de retratos para colocar o espírito humano na superfície do rosto. O médico Cureau de la Chambre associa a antropologia física e o espaço das práticas civis para criar regras e máximas, nas quais a fisiognomonia faz aliança com a civilidade para observação do rosto e governo dos outros. Assim, as práticas da decifração do rosto têm dois movimentos, sendo um o de “observar, conhecer, educar e governar os homens” e o outro o de “observar-se, conhecer-se, conduzir-se e dominar-se” (COURTINE; HAROCHE, 1988, p. 25).

No século XVII, o pintor Charles Le Brun organizou as principais expressões do rosto e propôs métodos e regras para entender as emoções e as virtudes da alma. O francês tomou os escritos de artistas e pensadores para refletir sobre os movimentos da alma. Ele visava o caráter pedagógico do governo do rosto e das paixões, ou seja, destacava a necessidade de controlar os efeitos das paixões e suas expressões por meio de práticas de governo de si. Le Brun enfatizou a importância dos movimentos da frente para a expressividade do rosto, de modo que “[t]oda a forma, todo o traço, todo o vestígio que aparecem à superfície do corpo possuem na tradição fisiognomônica valor de indício.” (COURTINE; HAROCHE, 1988, p. 73). Ao codificar a comunicação verbal e corporal, a manifestação no rosto cede espaço para a convenção do comportamento facial e perde a expressividade buscando o agradável e o moderado em movimentos. No conjunto do rosto, o pintor ressalta o papel das sobrancelhas: “É a legibilidade das figuras que leva Le Brun a privilegiar as sobrancelhas em detrimento dos olhos: o traço capta com maior facilidade a disposição e o movimento dos músculos da sobrancelha que as delicadas tremuras do olhar.” (COURTINE; HAROCHE, 1988, p. 84).

No início do século XVIII, os estudos fisiognomônicos perdem credibilidade no contexto do racionalismo e da cientificidade. Entretanto, depois de 1760, ela retoma sua confiabilidade ao conciliar com a história natural e a medicina, marcando a relação entre o rosto orgânico e o rosto

expressivo por meio da racionalização do olhar. A tradição fisiognômica passa a aplicar a morfologia das expressões nas distinções históricas e culturais para marcar a nacionalidade.

A preocupação torna-se controlar as expressões para se inserir numa nova ordem religiosa, moral e social. A rede de saberes sobre os padrões de corpo, rosto e linguagem amplia-se com a circulação de manuais da arte da conversação, civilidade e boas maneiras e escritos de civismo. A consequência é o fortalecimento da pedagogia sobre o rosto e a reafirmação de seu caráter moralizante. Os movimentos do rosto continuam sendo o registro da linguagem do corpo e ganham representações científicas, de modo que “[u]m laço energético entre as emoções do homem moral e as expressões do homem físico substitui progressivamente o laço causal entre os movimentos das paixões e as figuras do corpo.” (COURTINE; HAROCHE, 1988, p. 109). A expressividade do rosto toma características singulares e universais, indo do indivíduo aos modelos cristalizados. Assim, a expressão deve ser pautada pelos critérios da civilidade e do prazer recíproco, numa troca entre almas e corpos.

A obra de Johann Gaspar Lavater está inserida no contexto do desenvolvimento das cidades e reflete a preocupação com a identificação da multidão. A disciplina do cérebro e do corpo em uma vida sem excessos são essenciais para um corpo belo. Assim, interessam-lhe “os traços da degenerescência dos organismos vivos” marcados em fisionomias grotescas (COURTINE; HAROCHE, 1988, p. 120). A moral burguesa do século XIX apresenta a preocupação com a exterioridade e a fisionomia como atrativo para o comércio, além da ordem e da sobriedade na relação com os negócios e a vida privada, com uma “austeridade espetacular”.

Stefano Guazzo, em *La civil conversazione* [1574], ressalta a conversação como a prática central da sociedade civil e coloca o homem como ser de linguagem. A conversação está embasada na necessidade do convívio social e no bem-estar dos indivíduos, por meio de palavras e dos gestos do corpo. Mesmo quando calado, o homem expressa-se para revelar seu íntimo, de modo que os olhos “fazem de tal modo que sem nada dizerem nem falarem, são entendidos de maneira que não se pode duvidar de que são o retrato de nossas almas e que nelas se abriga inteiramente o amor como seu refúgio e domicílio próprio”. (COURTINE; HAROCHE, 1988, p. 148). Enquanto as artes da conversação atribuem papel central à palavra, a tradição fisiognômica apresenta o olhar como expressão complementar, de modo que a manifestação através do corpo, rosto e olhar compõe o homem civilizado. A linguagem ligou os homens e os transformou em seres sociais nas redes dos saberes da civilidade e da racionalidade. Ainda no

século XVIII, a linguagem abre-se para o silêncio, dando enlevo para o que se deve dizer e o que se deve calar. Então, a linguagem voltada para as trocas exteriores entre os homens, “(...) torna-se mais interior, até estruturar pouco a pouco o espaço íntimo à maneira de uma conversação consigo próprio.” (COURTINE; HAROCHE, 1988, p. 184)

A história natural, no século XIX, exerce influência na concepção do homem, antes de tudo, como um organismo de origem animal. O controle de si, pois, torna-se mais complexo uma vez que o organismo nem sempre obedece ao racional e à vontade consciente. A ciência e a criminologia têm na sociedade de massa uma pluralidade de rostos que precisam ser classificados para permitir a rápida identificação. Portanto, “(...) à fisiognomonia vão suceder a antropologia de Bertillon e a antropologia criminal de Lombroso. O ‘darwinismo social’ deste último associa na morfologia do rosto a perigosidade, a origem étnica ou social e a animalidade.” (COURTINE; HAROCHE, 1988, p. 225)

Courtine e Haroche (1988, p. 12) destacam a importância da expressão do rosto para a identidade dos homens dentro de uma historicidade dada, sendo que

[u]ma história do rosto é ao mesmo tempo a história do controlo da expressão, das suas exigências religiosas, das suas normas sociais, políticas e éticas que contribuíram desde o Renascimento para o aparecimento de um tipo de comportamento social, sentimental e psicológico baseado no afastamento dos excessos, no silenciamento do corpo.

Dessa maneira, o processo histórico ordena um comportamento social e psicológico assentado no comedimento das emoções, “[a]s regras de civilidade constroem o rosto à convenção e os corpos à distância.” (COURTINE; HAROCHE, 1988, p. 211). Trata-se de seguir o modelo cristalizado para entrar na ordem do civilizado e do racional. Os estudos da fisiognomonia tomam referências normativas e pedagógicas na revelação das emoções e reforçam as práticas de conhecimento e governo de si para conduzir as expressões faciais como manifestação da linguagem interior. A invisibilidade do interior deve se desvelar na superfície do rosto, como uma inscrição da alma no rosto, por meio de sinais perceptíveis e objetiváveis (LE BRETON, 2008). A revelação da expressão individual deve perpassar a codificação de condutas e controle de expressões e práticas.

A sociedade civil coloca o homem no desafio de falar e calar, de exprimir-se por meio da universalidade de valores médios e revelar-se pela expressão individual. A prática fisiognomônica do século XVII ressalta o homem interior, que observa a si e ao outro para

conhecer a si mesmo. Essa prática busca o controle das paixões e o governo de si, como caminho para a estabilidade psicológica e atuação na vida social. O controle do espaço social perpassa o “individualismo de costumes” (ARIÉS, 1986), tomando o rosto como elemento de identificação do indivíduo nas cidades. Entretanto, as práticas ditam o paradoxo da revelação e da dissimulação das paixões da alma na busca da localização do caráter na alma.

#### 2.9.4 Os olhos estranhos

O tema dos olhos é recorrente na obra de Mojica e aparece em distintos momentos de *À meia-noite levarei sua alma*, como no assassinato do médico, nas brigas no bar e no final quando o coveiro parece morto com os olhos esbugalhados. De maneira semelhante, os olhos têm papel determinante no conto *O homem de areia (Der Sandman)*, de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822). A narrativa começa com Nathanael, que vai morar longe da família para estudar, e Coppola, um vendedor de barômetros. Esse encontro faz voltar a lembrança do advogado Coppélius e as imagens fantasmagóricas da morte do pai, que o jovem recorda das frequentes visitas noturnas e do seu jeito assustador. Numa noite, ele se escondeu no escritório e surpreendeu o pai e Coppélius próximos ao baseiro. Ele observava como se pareciam, quando foi detectado pelo homem que quis jogar brasas em seus olhos. Assim, associa a figura do advogado ao atemorizante “homem de areia”, personagem mágica que arranca os olhos das crianças que se recusam dormir. A existência do ser era reafirmada pela babá, que contava que o homem cruel e feio arrancava os olhos de crianças curiosas para alimentar seus filhos do outro lado da lua. Clara, a noiva do jovem, escreve-lhe tranquilizando-o de que tudo não passa de imaginação, Coppélius, o “homem de areia”, é, de fato, um alquimista e que a morte do seu pai foi consequência de uma explosão causada pelas experiências que realizavam à noite. Entretanto, Nathanael não consegue livrar-se dos pensamentos horríveis e mostra à noiva um poema em que Coppélius arranca os olhos dela e separa o casal. Coppola visita o jovem e lhe oferece “lindos olhos”, na verdade apenas óculos, lentes e lunetas. Para testar o binóculo, ele olha pela janela e avista Olympia, a criação do professor Spalanzani, apaixonando-se obsessivamente pela expressão de seus olhos, como raios de luar. Ela era uma “mulher alta e magra, de porte harmonioso e magnificamente vestida, [com] rosto angelical” (HOFFMANN, s/d, s/p). Após ver a disputa entre o professor e o ótico pelo mecanismo e os olhos, Nathanael descobre que se trata de um autômato e é acometido

por um surto de loucura e tenta matar Spalanzani. Então, retorna para casa para recupera-se, chega a reconciliar com Clara, mas enlouquece definitivamente e lança-se de uma torre ao reconhecer Coppélius na multidão.

Em *O estranho (Das Unheimliche)*, Sigmund Freud (1969) analisa o conto de Hoffmann para explicar a experiência estranha, por meio da angústia infantil de machucar ou perder os olhos que pode persistir no adulto. O estranho é caracterizado por algo que era familiar e, subitamente, torna-se estranho, de modo que horroriza pela familiaridade. Trata-se de trabalhar no limite entre realidade e imaginação, como o real possível, em que, de um lado, há as lembranças da infância de Nathanael e, de outro, a lucidez do narrador e de Clara. O estranho freudiano diz respeito a algo conhecido que ficou no inconsciente e, quando alcança o nível consciente, provoca medo e estranheza. Assim, Freud toma o conto de Hoffmann para demonstrar o estranhamento e sua origem nos traumas da infância de Nathanael, em que o estranho manifesta experiências vividas.

O estranho faz com que o afeto se torne angústia pela perda da familiaridade no presente, causando a inquietante estranheza ao rever coisas, pessoas, situações com um sentimento de não-familiaridade provoca o horror. Freud associa o medo de perder a visão, como na lenda e no complexo de Édipo, ao medo da castração. É necessário ficar cego pelo amor e temor ao pai, como único princípio para a relação com o ele. A ameaça da perda visual está relacionada com a ameaça de castração e a morte do pai. Antônio Quinet (2002), em *Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise*, discute o conceito de pulsão escópica, a partir de Freud e Lacan. Ele relaciona a atividade do olho não mais com a visão, mas com a libido. Trata-se de considerar o prazer no ato de ver e o olhar como manifestação da sexualidade, de modo que o sujeito é sujeito e objeto do olhar. O olhar não é o olhar do sujeito, mas um olhar que incide sobre o sujeito e que o visa no nível invisível e inapreensível.

Seguimos o fio discursivo do rosto e, mais especificamente, dos olhos para analisar como o homem interior do coveiro manifesta-se na superfície corporal. No prólogo de *À meia-noite levarei sua alma*, Zé do Caixão é apresentado para o espectador por meio de um monólogo explicativo de sua “filosofia” e é revelado por meio do *close* de seus olhos mirando a quarta parede<sup>14</sup>. A formulação do plano fechado nos olhos do coveiro é um dos elementos que são

---

<sup>14</sup> Trata-se de uma parede imaginária posicionada na frente da câmera. O ato de olhar para a câmera e derrubar a quarta parede tem origem na teoria do teatro épico de Bertolt Brecht.

constantemente retomados na trilogia de Zé do Caixão, por meio da qual são criados uma maneira de mostrá-lo e um lugar para ele:

Figura 13 – O prólogo e o olhar de Zé do Caixão.



Fonte: Fotograma capturado do filme *À meia-noite levarei sua alma*.

Nesse mesmo sentido, retomamos a cena no bar em que depois de perder o jogo, o homem recusa-se a pagar a dívida ao coveiro. Irritado, o ganhador levanta-se pausadamente, quebra uma garrafa e a crava na mão do homem sobre o dinheiro. Capturamos o fotograma que antecede o ato violento, que Zé do Caixão mira impassível sua vítima. O dispositivo fílmico indica-nos para onde devemos olhar: os olhos e apenas os olhos do coveiro. Na cena, os planos intercalam-se em ações de Zé e a reação das pessoas ao redor, demonstrando na estratégia de campo e contracampo o horror. Após decepar-lhe dois dedos, ironiza:

–É como eu falei, gosto de homem corajoso.

Zé do Caixão faz uma pausa e volta-se aos outros:

– Ah! Vocês são testemunhas, foi um acidente.

Então, chega o homem com a carne de cordeiro e o coveiro continua:

– Depois de uma cena dessas a gente chega a ficar com fome, não é!?

(À MEIA-NOITE, 1964)

Este é seu lugar de constituição e de revelação do sujeito, em que o encadeamento da linguagem das palavras, do corpo e das estratégias cinematográficas trabalham na manifestação do interior invisível:

Figura 14 – A ira de Zé do Caixão.



Fonte: Fotograma capturado do filme *À meia-noite levarei sua alma*.

O sujeito transgressor ganha existência na visualidade fílmica por meio da estratégia do *close* nos olhos, desde os primeiros instantes de sua aparição. O primeiro fotograma precisa a cena do monólogo sobre vida e morte no início do filme *À meia-noite levarei sua alma*, na qual o movimento facial e a gestualidade ganham destaque na aproximação da câmera e do nosso olhar sobre o coveiro. Nesse sentido, Primati (2001, s/p) considera que “[p]ara retratar o estado de fúria que precede cada ataque de Zé do Caixão, Mojica recorreu a uma estratégia de grande impacto visual: os olhos do vilão, detalhados em close, ficam injetados de ódio, detalhe conseguido através de lentes de contato especiais.” O enunciado dá visibilidade à constituição do sujeito na formulação do plano, que nos permite perscrutar as verdades de si nos olhos como revelação das emoções na relação com os sons. O olhar firme perpendicular à objetiva entra no encadeamento de unidades que constituem Zé do Caixão e produzem discursivamente o homem altivo.

A formulação dos planos coloca em evidência o rosto do coveiro e nos faz refletir sobre por que o foco sobre o rosto e não outra parte do corpo? Ou, ainda, por que os olhos e não outra parte do rosto? Courtine e Haroche (1988) discutem o paradigma da expressividade, considerando a transformação do homem e a civilidade, com o objetivo de identificar de onde emana a humanidade e afirmam que a linguagem é o próprio da natureza humana, separando-o

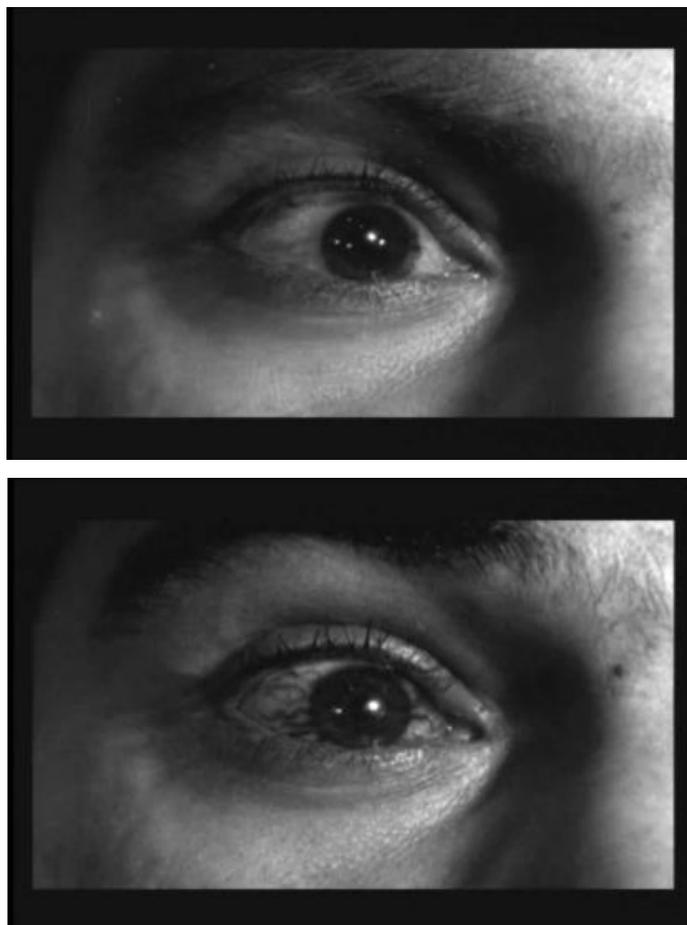
dos animais irracionais. A compreensão ampla de linguagem abarca tanto a expressão verbal como a expressão corporal, pois “O homem mantém-se expressivo mesmo no silêncio. Porque quando se cala, é então o seu corpo que fala.” (COURTINE; HAROCHE, 1988, p. 79).

Portanto, o rosto ocupa lugar privilegiado nos tratados sobre a expressão humana, considerando a transparência do corpo diante do olhar atento dos fisiognomistas treinados em descobrir os artifícios da dissimulação. Nessa perspectiva, o rosto está ligado à alma e às paixões: “O rosto resume o corpo e, portanto, condensa o mundo. [...] O rosto é assim *metonímia* da alma, a frágil porta de sua morada, o acesso [...] por onde contemplá-la”. (COURTINE; HAROCHE, 1988, p. 44-45). Assim, a tradição fisiognomônica permite o julgamento pelo rosto, mesmo sem um aparato teórico que lhe dê sustentação científica. Porta (apud COURTINE; HAROCHE, 1988) toma os preceitos racionalistas e tece uma semiologia naturalista da superfície corporal, em que destaca o olho e procura uma relação com o olhar e a expressão transparente da alma, como podemos apreender nas considerações de Courtine e Haroche (1988, p. 57): “Os olhos são a *alma do rosto*: chama-se-lhes ainda ‘as portas da alma, pois é pelos olhos que ela se deixa ver de fora’”.

Nesse mesmo sentido, a partir de Courtine (2008), refletimos sobre os dispositivos na visualidade fílmica, para afirmarmos que o monólogo e o olhar são modos de apresentação do monstro, articulados com a atração e o aprisionamento pelo olhar. Vemos e somos vistos por olhos imensos, que prendem nosso olhar e nos instigam para as próximas aparições de Zé do Caixão. Esse gesto de olho no olho provoca perturbação, potencializada na formulação de um rosto sinistro e enunciados horríficos, de modo que o olhar se inquieta, mas permanece estático como a câmera.

No fio discursivo da estratégia de *close* nos olhos de Zé do Caixão, tomamos os fotogramas de *À meia-noite levarei sua alma* e destacamos dois momentos de fúria do coqueiro. O primeiro, quando, após insistir em seduzir Maria, a atendente do bar, é desafiado e lançado ao chão por um dos homens, como a seguir:

Figura 15 – A revelação de Zé do Caixão.



Fonte: Fotogramas capturados do filme *À meia-noite levarei a sua alma*.

E o segundo, depois de assassinar o melhor amigo Antônio, ele seduz Terezinha presenteando-a com um canário, pássaro apreciado por criadores brasileiros pelo canto, e, diante de mais uma rejeição, irrita-se ao que seus olhos respondem com a injeção de sangue, como visto nos fotogramas abaixo:

Figura 16 – *Close* nos olhos de Zé do Caixão.

Fonte: Fotogramas capturados do filme *À meia-noite levarei a sua alma*.

O dispositivo cinematográfico oferece-nos imagens descomuns dos olhos. Contextualizado no cenário do bar, um olho é mostrado detalhada e demoradamente, ampliado até o tamanho do quadro inteiro e a grande aproximação da objetiva provoca uma suspensão do tempo e do espaço, deixando apenas o horror dos olhos raivosos. A câmera não nos oferece opção: somos impingidos a olhar no olho do coveiro e a aguardarmos pela revelação de seu íntimo. Aos poucos, o olho injeta-se de sangue diante de nós, de modo que suas veias tornam-se mais visíveis, e produz o escurecimento no plano preto e branco. Essa visibilidade coloca-nos a afronta de ter que olhar e perceber a revelação de Zé do Caixão, nos mínimos detalhes. Nesse sentido, assumimos as afirmações de Savonarole (apud COURTINE; HAROCHE, 1988, p. 44) de que o corpo humano é semelhante ao cosmos, o rosto é “a parte *princeps* da cabeça e a cabeça é a morada da alma” e os olhos são de grande importância na revelação da alma. Saunders (apud

COURTINE; HAROCHE, 1988, p. 44) destaca as veias na fisionomia do século XVI, sendo que “pelas cores e conteúdo das veias ficamos a conhecer as doenças e as infelicidades futuras [...]; e após alguma actividade será fácil sabê-lo, pois ficarão inchadas e cor de violeta, o que é sintoma de pleuresia e de apoplexia.” O sangue nos olhos do Coveiro evidencia seu interior e seu humor para a câmara e para as vítimas, compondo a visibilidade do horror.

De modo semelhante, na outra cena, os olhos de Zé do Caixão transformam-se, vagarosamente, diante da câmara e de Terezinha. Ele olha e é olhado, determinando um lugar específico de visibilidade da produção do sujeito, caracterizada pela profundidade que estabelece uma relação recíproca na transposição da quarta parede até nos alcançar pelos nossos horrores. Nessa esteira, questionamos o que os planos dizem sobre o sujeito em tela, ou seja, como Zé do Caixão é mostrado e que posicionamento lhe é permitido ao serem visualizados apenas seus olhos. A monstruosidade surge do olhar fixo, como exercício do poder horrífico sobre a vítima. Retomamos as considerações de Porta (apud COURTINE; HAROCHE, 1988) sobre as metáforas do olhar como “janelas do coração”, em que o homem interior transparece como reflexo dos sentimentos profundos. A formulação do plano em *close* mostra o olhar furioso do Coveiro que expressa no posicionamento do animal e da ameaça, sem preocupação em disciplinar seu íntimo selvagem para dar a aparência de civilidade. Trata-se de revelar os sentimentos pelo corpo em breve momento de silêncio, principalmente pelos olhos na vivacidade dos movimentos e gestos.

Em *Esta noite encarnarei no teu cadáver*, quando atacado por seus algozes, cena apontada anteriormente, Zé conversa com seu eu interior sobre a necessidade de sobreviver para garantir a vida do filho que Laura espera:

Não posso morrer. Preciso defender meu filho dos homens inferiores.

(ESTA NOITE, 1967)

Ao passo que se revela nas imagens por meio da estratégia do *close* nos olhos:

Figura 17 – A revelação no olhar de Zé do Caixão.



Fonte: Fotogramas capturados do filme *Esta noite encarnarei no teu cadáver*.

O plano fixo<sup>15</sup> em *close* acompanha os gestos sutis de levantar a sobrancelha direita e a irrigação sanguínea dos olhos, seguidos do contracampo com os capatazes ameaçando. As sobrancelhas são a parte do rosto em que as paixões são reveladas em traços mais identificáveis comparadas aos olhos (LE BRUN apud COURTINE; HAROCHE, 1988). Vemos a regularidade na visibilidade dos olhos, que produz a manifestação interior do coveiro. É necessário que saibamos sobre a raiva de Zé do Caixão, com sua intensidade anormal pela “janela da alma”. A composição do plano com os olhos e as sobrancelhas produz o lugar do selvagem e ameaçador. Assim, o dispositivo cinematográfico do *close* produz a visibilidade da ira, do desgoverno e da monstruosidade do sujeito que se revela diante da câmera.

No século XVIII, a fisiognomonia é atravessada pelos saberes da medicina e da história natural, de modo que “dedicam-se à observação do rosto orgânico e exaltam o rosto expressivo” (COURTINE; HAROCHE, 1988, p. 94). A estrutura anatômica tornou-se o ponto de partida para medições sistemáticas e para investigações da estrutura interna expressada na superfície do corpo. Os gestos de observar e decifrar o rosto foram decompostos na sequência de ações ordenadas, de modo a dissecar, medir, comparar e classificar em espécie, raça, idade e nacionalidade. Busca-se o lugar de cada ser numa cadeia determinada, sendo que “[o]nde o rosto exibia indícios externos, morfológicos ou expressivos que lhe pertenciam propriamente e mostravam qualidades psíquicas, está agora o produto mais ou menos contingente, o efeito derivado, o traço obscurecido de um sinal orgânico profundo.” (COURTINE; HAROCHE, 1988, p. 97). Dessa maneira, o rosto passa a ser percebido como movimento do homem físico que evidencia o homem moral por meio de expressões sensíveis. Os olhos de Zé do Caixão proclamam a falta de civilidade pelo excesso na expressão e constitui o anormal.

Nesse mesmo sentido, analisamos a expressão da sobrancelha, a partir dos preceitos da tradição fisiognomônica do século XVIII. Para tanto, tomamos a descrição que o abade Choisy elaborou sobre o importante comerciante Jean-Baptiste Colbert: “tinha *o rosto naturalmente desagradável*. Os olhos encovados, as sobrancelhas espessas e negras, davam-lhe um *aspecto austero* e tornavam-no à primeira vista selvagem e negativo.” (COURTINE; HAROCHE, 1988, p. 131). Portanto, o desprezo nutrido contra a burguesia por sua condição de não ser de origem nobre encontra ancoragem nos traços do rosto na interpretação do homem interior.

O fio discursivo do *close* nos olhos de Zé do Caixão aponta para o último filme da trilogia, *Encarnação do demônio*. Destacamos fotogramas das cenas em que o coveiro e seus súditos torturam as mulheres capturadas, a fim de descobrir “a mulher superior”. No primeiro fotograma, ele observa impassível a pele das costas da mulher sendo arrancada. O coveiro coloca-se como espectador ávido do espetáculo sangrento e a câmera nos faz testemunhar tanto o olhar quanto o objeto olhado em contracampo. Em mais um *close* nos olhos, percebemos o olhar direto para a câmera, enquanto outra mulher tem o corpo coberto por queijo quente e devorado por um rato:

---

<sup>15</sup> “[...] designa uma unidade de filme durante a qual o enquadramento permanece fixo em relação à cena filmada

Figura 18 – Os olhos de Zé do Caixão.



Fonte: Fotogramas capturados do filme *Encarnação do demônio*.

Os olhos de Zé do Caixão ocupam todo o quadro e enunciam sobre o sujeito que se revela para o dispositivo fílmico. Não somos convocados a testemunhar sua metamorfose nos olhos, mas somos colocados em frente ao homem interior manifesto nos olhos em cores. Ele já não traz o processo de transformação, como em seus filmes dos anos 1960; ele já apresenta os olhos irritados e curiosos, diante de espetáculos horripilantes. Isto é, Zé do Caixão é constituído pela estratégia do *close* que o mostra a partir de partes do rosto, implicando em uma visualidade do corpo dividido e imenso na projeção na tela. Ele é constituído pelo excesso de expressividade e voracidade próprios da violência e da crueldade, distanciando das estruturas do homem ocidental moderno, ligadas ao comedimento, ao governo de si e à civilidade.

---

[...]"(AUMONT; MARIE, 2003, p. 230).

As estratégias cinematográficas mostram o olhar na proximidade e faz-nos transitar no universo horrífico do coveiro. A formulação do plano fixo em enquadramento em *close* e de duração exploratória revela o sujeito pelo olhar fixo, apresentando o homem horrífico por meio de detalhes. Na série enunciativa elaborada, a construção do olhar do coveiro no plano antecipa suas práticas horríficas diante da vítima e constrói para si uma moldura de sentido conjugada com a figura do vampiro. A estratégia do *close* produz a superexposição das emoções do personagem, vista em histórias em quadrinhos e desenhos, principalmente os japoneses, que buscam no exagero maior visibilidade para as emoções. Trata-se de seduzir seu alvo dentro do conjunto de regularidades do cinema de horror, considerando especialmente o cinema expressionista, cuja influência da gestualidade do teatro é bem marcada no rosto e nos olhos.

## **2.10 A materialidade discursiva e a visualidade fílmica**

O sujeito transgressor tem sua existência nas imagens fílmicas por meio da dinâmica da repetição de formulações para afirmar os discursos de sua existência. Observamos a regularidade de sua imagem na materialidade do ângulo *contraplongée* na dispersão de enunciados nos três filmes; deslocamos no fio discursivo das cenas da trilogia e foi possível produzir a série enunciativa do sujeito superior que é mostrado de maneira diferenciada pela câmera. Essa diferenciação na visibilidade transita entre ângulo e enquadramento evidenciando uma posição que pertence apenas a Zé do Caixão, em sua relação de dominação com o mundo ao seu redor. Consideramos, então, o lugar da visibilidade do coveiro como expressão da emoção e de revelação do anormal.

Nesse sentido, a repetição na formação dos planos da aparição do coveiro na trilogia entra no fio discursivo para pensarmos como a visibilidade fílmica produz o lugar desse sujeito no mundo. Analisamos que seu surgimento surpreendente nas cenas evidencia o lugar do desconhecido, cuja localização e controle não são passíveis de prever. A repetição na materialidade do plano produz o discurso do elemento ameaçador para a sociedade, uma vez que, além de surpreender, ele se mostra como assassino cruel.

Diante da regularidade da formulação do *close* nos olhos ao longo da trilogia de Mojica, vemos que as condições de possibilidade dos anos 2000 mudaram a regularidade. Vemos os olhos

coloridos tomarem todo o quadro e a câmera controlar vagarosamente nosso olhar. O processo da transformação em si deixa de exercer papel relevante, derivando para os olhos transformados, na dinâmica de campo e contracampo com as imagens fortes, o posicionamento do sujeito monstruoso. Assim, a potencialidade horrífica das imagens de *Encarnação do demônio* está assentada não mais na revelação pelos olhos do coveiro, mas no seu regime de práticas horríficas que afirmam quem é Zé do Caixão.

Desse modo, pensamos a especificidade do presente nas modalidades de existência material das imagens fílmicas. Considerando o último conjunto de enunciados apresentado, acreditamos que a trilogia de Mojica se configura como um campo de dispersão de discursos horríficos que faz aparecer o lugar do sujeito transgressor como um ser monstruoso. As modalidades de existência material da imagem fílmica evidenciam a posição superior, o poder ameaçador e as práticas transgressoras do coveiro.

Então, enfatizamos que o regime de práticas na narrativa e nas modalidades de existência material faz aparecer a unidade do sujeito transgressor e monstruoso. Tomamos a transgressão na narrativa a partir das práticas de humilhar, ameaçar e violentar como modos de existência. Ele é constituído como o selvagem e a marca de transgressão no confronto com a ordem social e moral. A ligação entre o aspecto físico do corpo e os valores morais da alma do coveiro foi evidenciada no dispositivo fílmico, em que a repetição na formulação do plano em *close* destaca o rosto como produto e produtor de discursos na revelação do homem interior. Portanto, os olhos mostram os princípios éticos e estéticos de Zé do Caixão, transitando entre o excesso, o desgoverno de si, a ausência dos elementos belos e morais, na concepção ocidental.

Consideramos a transgressão nas modalidades de existência material para refletir sobre o funcionamento discursivo das estratégias cinematográficas. Nesse sentido, analisamos os fotogramas mostrados e fizemos algumas pontuações sobre a materialidade: inicialmente, avaliamos que o ângulo *contraplongée*, em oposição ao ângulo chamado de normal (em perpendicular com os atores) caracteriza-se como uma prática transgressora às leis de proporcionalidade do corpo, sendo que a proximidade com a objetiva aumenta o tamanho da parte. Em consonância, vemos a repentina aparição do coveiro no campo como uma transgressão no espaço fílmico: quando se espera a entrada e saída dos atores pelas bordas do quadro, somos surpreendidos por sua presença desavisada em contracampo. A prática transgressora tem continuidade no tamanho do plano em que se põem a exame os olhos do coveiro. Somos

invadidos pela imagem de olhos imensos no quadro, que ferem a ordem em dois sentidos: primeiro, pelo excesso no tamanho, ao ponto de ser monstruoso; depois, por comprometer a compleição do corpo e do rosto humanos. Estamos diante da transgressão das leis que regem o espaço de visibilidade do quadro e produz os sujeitos na maneira de mostrá-los.

Assim, o olhar de Zé do Caixão entra na série dos elementos que dão visibilidade às práticas de subjugar os personagens e de revelar a voracidade dos instintos. A produção do sujeito em relação de superioridade é determinada pela transgressão das leis humanas e o aproxima do lugar da animalidade. Esse encadeamento de enunciados evidencia a constituição de Zé como transgressor, que escreve na superfície fílmica o posicionamento do monstro, do que decorre um sujeito em dissonância com a ordem moral.

Na “trilogia de Zé do Caixão”, o olhar e o olho são destacados na apresentação do coqueiro e na reafirmação de sua monstruosidade. O olhar firme de Zé do Caixão com olhos arregalados e veias alteradas é capturado em *close* e revela seu interior, confessando a presença do selvagem no corpo de ser humano. Dessa maneira, ele representa uma ameaça por não seguir a ordem de civilidade, bem como ter uma interioridade em dissonância com a aparência humana, como é recorrente nas narrativas de horror. A recorrência de estratégias para ressaltar uma pretensa superioridade de Zé do Caixão apresenta o encadeamento particular de práticas que ordenam e atualizam os saberes dispersos na história. Na verdade, a formulação dos planos apresentados levanta questionamentos sobre a visualidade de sujeitos em narrativas horríficas, sendo sua construção regida pela ordem do saber que toma os enunciados e os multiplica ao transformar. Em outros termos, a repetibilidade dos enunciados permite a produção de discursos e o registro de sujeitos em uma história do cotidiano.

O rosto sofre processos históricos, que modificam seus sentidos na direção de práticas aceitas na ordem discursiva, sendo que os traços e expressões que se manifestam contra essa ordem circulam para reforçar a norma. O homem sem governo de si circula e é singularizado em contraste com a norma, pois ela aparece no acontecimento da transgressão como visibilidade do limite (FOUCAULT, 2001). Então, a circulação das imagens transgressoras reforça a norma sobre os rostos. As relações de saber e poder produzem o sujeito monstruoso por meio de práticas discursivas materializadas no corpo que têm visibilidade e circulação no cinema. A constituição da visibilidade do monstro foi possibilitada pelo acontecimento da rede de práticas discursivas. O monstro Zé do Caixão mostra sua singularidade no rosto e, mais especificamente, nos olhos para

expressar sua interioridade, cabendo às estratégias cinematográficas a determinação de como o rosto será visualizado.

### **2.11 Considerações sobre materialidade discursiva e visualidade fílmica**

A materialidade dos enunciados coloca em evidência o lugar do sujeito transgressor na visualidade fílmica, por meio da escala de planos que elabora sua existência singular no fio discursivo do horror. Buscamos compreender a visualidade a partir do método arqueológico, de modo a destacar a regularidade no funcionamento discursivo das estratégias cinematográficas. Disso decorre que o encadeamento dos planos produziu o coveiro no discurso horrífico, considerando a transgressão à ordem moral e social e a monstruosidade humana. Portanto, a formulação dos planos permite materializar os sujeitos e conferir-lhes um posicionamento singular na narrativa apreendida na superfície do enunciado fílmico. A escavação da camada superficial da visualidade fílmica levou a pensar mutações e repetições dentro de suas condições de emergência, de modo a responder como os discursos e os saberes se articulam na produção de sujeitos. Partiremos para a próxima seção, em que apontaremos e investigaremos o encadeamento da construção da subjetividade monstruosa e a materialização dos discursos na ordem do horrífico. Nesse sentido, destacaremos os estudos do horrífico, a ordem do discurso e as estratégias na formulação de planos que lhes dão evidência.

### **3 A ORDEM DISCURSIVA E O DOMÍNIO DE HORROR**

Nessa seção, vamos refletir sobre a constituição do discurso horrífico como práticas historicamente situadas e identificar a ordem do discurso a partir da cenografia e dos sons dos filmes *À meia-noite levarei sua alma*, *Esta noite encarnarei no teu cadáver* e *Encarnação do demônio*, a fim de refletir sobre as condições de possibilidade do período da segunda metade do século XX ao início do século XXI. Para tanto, observamos a visualidade de imagens violentas na formulação dos planos e analisamos o lugar do campo e do interdito na obra de José Mojica Marins. Inicialmente, apresentamos os recortes das unidades, as regras de formação e o domínio de objetos, com o objetivo de refletir sobre a existência e circulação de discursos horríficos determinados historicamente. No segundo momento, avançaremos em reflexões sobre a dispersão de saberes e a materialização do horror na visualidade fílmica, marcada no acontecimento de imagens violentas. Por fim, apresentaremos análises para evidenciar a ordem da visualidade na obra do cineasta brasileiro, destacando a circulação dos sentidos no acontecimento da rede de práticas discursivas que produzem o monstro.

Assumindo a perspectiva do método arqueológico, vamos refletir sobre o horror, enquanto domínio de discursos dispersos historicamente, em que é necessário mostrar sua emergência e singularidade relacionadas à rede de práticas discursivas. Assim, seguiremos em busca dos discursos que emergem na superfície fílmica, para perceber os saberes possibilitados no momento histórico do lançamento dos filmes e identificar os elementos capazes de compor o fio discursivo e mostrar o feixe de relações de seu acontecimento.

#### **3.1 A ordem discursiva na cultura brasileira**

Após a II Guerra Mundial, a efervescência cultural faz as produções nacionais ressurgirem sob diversas influências. No contexto dos diversos movimentos sociais dos anos 1960, florescem cinemas retratando essa realidade com produções mais intimistas: o Neo-

realismo, na Itália; a Nouvelle Vague, na França; o *Free-cinema*, na Inglaterra; o Neo-surrealismo, na Espanha; a Escola de Nova York, nos Estados Unidos; o *Cine Liberación*, na Argentina; o *Cine Rojo*, em Cuba; o Cinema Novo, no Brasil; entre outros. Em busca de estética original e identidade própria no panorama internacional, os cineastas do *Nuevo Cine Latinoamericano* propunham uma linguagem cinematográfica violenta, em que a realidade deveria ser retratada sem os arranjos clássicos.

### 3.1.1 O Cinema Novo e o Cinema Marginal

O cinema brasileiro não encontrou condições para a perenidade de produção, de modo que não se encontra uma obra contínua, uma temática desenvolvida, estilos. O Brasil era exportador de matéria-prima e tido como inferior no processo econômico, o que desvalorizava qualquer produção nacional, principalmente cultural. Assim, para a opinião pública, não havia produção cultural brasileira, “[...] cinema restringiu-se a cinema norte-americano, e este sempre cercado de grande publicidade; se eventualmente se exibisse um filme brasileiro (que não fosse chanchada), o público não encontrava aquilo que estava acostumado a ver nos *westerns* policiais ou comédias vindas dos EUA.” (BERNARDET, 2007, p. 31). O cinema brasileiro teria uma árdua caminhada para conquistar o público.

O estudioso Claude Bernardet (2007, p. 33) argumenta a favor da experiência do público diante de um cinema que o expresse como via de constituir uma cinematografia e justifica que “um filme não é tão-somente o trabalho do autor e sua equipe: é também aquilo que dele vai assimilar o público, e como vai assimilar.” O filme nacional tem um impacto sobre o público diferente do estrangeiro, pois ele se vê representado na tela por meio de sua realidade social, geográfica, cultural etc.

Nesse mesmo sentido, Robert Stam (2006, p. 281) afirma a importância da visibilidade de elementos cinematográficos como reforço da identidade, “os idiomas constituem campos de lealdades profundas, no fio da navalha entre as diferenças nacionais e culturais. Embora, como entidades abstratas, não existam em hierarquias de valor, seus usos concretos implicam hierarquias de poder.” A propósito, o teórico ressalta a necessidade de se representar nas obras, pois “[e]m diversos filmes produzidos sobre o Terceiro Mundo produzidos pelo Primeiro a ‘palavra do outro’ é apagada, distorcida ou caricaturada.” (STAM, 2006, p. 282). A popularidade

do cinema no século XX faz circular valores morais, políticos e estéticos da indústria, principalmente, a americana.

O poeta e cineasta Arnaldo Jabor (apud STAM, 2006, p. 272) denuncia o neocolonialismo cinematográfico e econômico e a dependência tecnológica, no poema “A agenda brasileira de Jack Valenti”. Ele foi comentado por Stam (2006, p. 273), ao tratar de “Estereótipo, realismo e luta por representação”, destacando que “os filmes de Hollywood, com acesso fácil aos circuitos de distribuição do Terceiro Mundo, exibem valores de produção opulentos que são praticamente inacessíveis para o Terceiro Mundo e muitas vezes inapropriados para falar sobre suas preocupações.” Assim, o incipiente cinema nacional tinha poucas chances de competir com a indústria americana.

Na década de 1960, a classe média toma consciência da cultura brasileira e os jovens começam a se interessar em fazer cinema e, assim, o cinema brasileiro tem possibilidade de afirmação. Eles interessam-se em focalizar a realidade e seus problemas e refletir sobre a identidade nacional, “qual é o homem que nos apresenta o cinema brasileiro, que quer, para onde vai?” (BERNARDET, 2007, p. 35). Porém, a burguesia, principalmente a média, não entendia e não queria entender os filmes que falavam da miséria brasileira.

A temática nacional e os personagens começam a expressar uma reflexão sobre os problemas próprios de cada realidade como o subdesenvolvimento, o autoritarismo, as dificuldades sociais, a luta pela democracia, a necessidade de conscientização das massas pelos intelectuais e artistas. Durante muitos anos, o cinema brasileiro se caracterizou pela falta de continuidade na produção de longas-metragens e pela falta de público. Diante da crise social e do crescimento da violência política, surgem iniciativas para articular o cinema ao movimento de conscientização das massas, pois o processo de desalienação do povo era uma demanda dos sindicatos e movimentos estudantis e via no cinema um veículo poderoso de circulação de discursos.

No cenário brasileiro, as histórias melodramáticas convencionais destacam-se como verdade, com suas fatalidades e seu maniqueísmo em imagens naturalistas. A produção em larga escala e com pretensões naturalistas será criticada como antiartística por não permitir a expressão individual de cineastas. Nesse sentido, destaca-se o movimento da política de autores empreendido pelo grupo de críticos da revista francesa *Cahiers du cinema*, na década de 1950.

O teórico de cinema Ismail Xavier (2005, p. 44) reflete sobre o movimento cinema novista e a política de autor como reflexo do contexto maior diante do cinema brasileiro e internacional e assevera que “aqui, a valorização do autor vinculava-se ao problema-chave de uma cultura nacional e a uma postura francamente anti-industrial.” O cinema dos jovens diretores era arquitetado em lutas sociais e poucos recursos – cenários naturais, planos longos e experimentalismo nas estratégias cinematográficas.

Bernardet (2007, p. 36) questiona a precariedade das políticas para o cinema no Brasil, de que modo “fazer cinema sem equipamento, sem dinheiro, sem circuito de exibição?”. Diante da falta de estrutura do cinema nesse período, “[o]s filmes teriam de submeter-se às limitações naturais impostas por instituições que representam a cultura oficial, e dificilmente poderiam adotar a perspectiva social dos trabalhadores, a quem escapa o controle da cultura brasileira.” (BERNARDET, 2007, p. 41)

No Cinema Novo, a classe média ganha voz tratando dos problemas do povo, assimilando e reelaborando aspectos da cultura popular e folclórica. Entretanto, essa perspectiva não encara abertamente os problemas de lutas operárias, não aborda o proletariado, o campesinato, a burguesia industrial e a pequena burguesia. Trata-se, pois, de uma visão fantasiosa do país com proletário sem defeito, burgueses gananciosos, latifundiários hediondos etc.

Portanto, o público brasileiro acostumado a chanchadas foi surpreendido por um filme diferente: *Rio, 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos, estrelado por Jece Valadão, Glaucete Rocha e Zé Kéti. Utilizando uma linguagem direta, o filme mostra a população pobre dos morros cariocas e problematiza a linguagem convencional do cinema. Essa geração estava farta do mundo cor-de-rosa criado pelos estúdios Atlântida e Vera Cruz e pedia um cinema inovador, de câmera na mão, barato e sem estúdios. O modelo era o Neo-realismo italiano de Luchino Visconti, com a obra inaugural *Obsessão* (*Ossessione*, 1942, Itália).

A perspectiva do Cinema Novo ia de encontro ao cinema dos estúdios cariocas e seu apelo popular, de modo que “[o] antigo herói desocupado da chanchada foi suplantado pelo trabalhador” (GOMES, 2001, p. 99). Seguiram-se produções com inovações estéticas, narrativas e ideológicas, a exemplo de *Os fuzis* (Rui Guerra, 1964), com a estética propiciada pela paisagem árida do sertão como plano de fundo para retirantes esfomeados; *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964), numa visão teleológica da história, alegoria da esperança; *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963) reforçando a autoria e poucos recursos para tratar de

preocupações socioculturais; *O bandido da luz vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968), com o trabalho da intertextualidade, ironia, paródia e inclusão do lixo da cultura de massa; *Matou a família e foi ao cinema* (Júlio Bressane, 1969) com um cinema experimental e modernamente alegórico.

No cinema desalienante brasileiro, aparece nas telas a figura do cangaceiro revoltado contra o latifundiário da região em que vive e passa a atacá-lo, “[f]anáticos e cangaceiros oferecem portanto um material de primeira qualidade para um cinema que quer representar o marginalismo desde que eliminadas suas implicações sociais.” (BERNARDET, 2007, p. 60) Entretanto, desligado de sua significação social, ele é restringido ao bandido de honra errante e romântico.

Porém, esses filmes não conseguiram conquistar o público proletariado, não alcançaram o sonhado diálogo com as massas, como sinalização de que “não representavam realmente o povo e seus problemas, mas antes encarnações da situação social, das dificuldades e hesitações da pequena burguesia, e também porque os filmes se dirigiam, de fato, aos dirigentes do país.” (BERNARDET, 2007, p. 65). Tratava-se antes de denúncia social e pedido de solução para os problemas do proletariado, principalmente o favelado e o nordestino. O experimentalismo na narrativa e na estética acabaram representando outro obstáculo ao cinema novista. Acreditava-se que, quando tratada a cidade de modo mais amplo, haveria maior identificação e impacto.

Certamente, esse período representou um amadurecimento na produção nacional, sendo que foram produzidos trinta filmes anuais entre o mais variados gêneros, em que “[a] farsa popularesca cede terreno aos filmes ligeiros de Carlos Hugo Christensen ou aos melodramas modernizados de Nelson Rodrigues.” (GOMES, 2001, p. 80-81). Os personagens do cangaço e da cidade adquirem nova força, visualizando nas telas o nordestino corajoso e o galã mestiço. Outro indício do desenvolvimento do cinema brasileiro foi a notoriedade internacional com *O pagador de promessas* (Anselmo Duarte, 1962), que é premiado em Cannes e é o primeiro a receber a indicação ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro. Foi criticado pelos cinemanovistas pelo seu caráter esteticamente conformista alinhado com os preceitos hollywoodianos.

Na década de 1960, convivem os filmes artisticamente ambiciosos, os endereçados ao público das antigas chanchadas e produções intermediárias mesmo sem uma indústria cinematográfica brasileira, de modo que temos um cenário com dramas e comédias sentimentais, aventuras rurais e em cidades menores, comédias eróticas, dramas psicológicos e filmes

históricos. Dessa maneira, a variedade da produção do cinema nacional “confirma a sua vocação em exprimir e satisfazer a complexa gradação de nossa cultura. Se a chanchada e parcialmente o melodrama foram aspirados pela televisão, o filme caipira não perdeu vigor nas cidades grandes e pequenas.” (GOMES, 2001, p. 107).

### **3.1.2 A censura e os meios de comunicação**

Nas ruas do Rio de Janeiro e São Paulo, estudantes e movimento operário manifestavam contra a censura e a política econômica. Aos poucos, setores da burguesia retiravam seu apoio diante da recessão econômica. Parte da Igreja Católica, sensibilizada pelo desrespeito aos direitos humanos, torna-se um foco de oposição ao regime. A imprensa foi alvo das investidas da ditadura para garantir o controle da opinião pública. Para o domínio amplo e irrestrito, são criadas autarquias para o setor de comunicação. O Departamento de Censura e Propaganda foi o órgão de maior e mais rígida atuação junto ao jornalismo e publicidade. Inicialmente, a orientação educacional no rádio era de responsabilidade do Ministério da Educação. Depois, passa a ser o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural, subordinado ao Ministério da Justiça, ampliando para o cinema. Na versão de 1939, o órgão está ligado diretamente ao presidente da República e tem as funções estratégicas de censurar os meios de comunicação e difundir as ideias do governo ditatorial.

Nesse período, o governo aumenta os esforços para ter uma política estatal na área cultural e do cinema e, em 1966, o Instituto Nacional de Cinema (INC) substitui o Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), num posicionamento mais abrangente sobre a produção cinematográfica brasileira. No período de 1969 a 1974, no auge do modelo ditatorial, a criação artística ficou quase anulada. As restrições às manifestações artísticas e a censura da imprensa dificultaram a expressão e manipularam informações e vidas, e, por consequência, o clima ufanista predominou nas músicas e filmes apoiados pelo governo autoritário.

No primeiro momento, o papel da censura restringia-se a classificar os filmes, as cópias montadas, por faixa etária; e, após o golpe, ela é reorganizada para defender a moral judaico-cristã, proibindo cenas sensuais ou eróticas ou palavras de baixo calão. A censura é um obstáculo ao movimento intelectual ao impedir a circulação de informações, de natureza política,

econômica e social. A classe média e o governo brasileiro trabalham juntos na interdição de filmes, de modo que “não só a censura torna-se um órgão mais forte e mais arbitrário, como também se multiplica; cada unidade administrativa, por menor que seja, cada entidade privada passa a ter o direito de praticar a censura que bem entender em qualquer obra que seja.” (BERNARDET, 2007, p. 153)

Em 13 de dezembro de 1968, o Ato Institucional nº5 é publicado, estende a censura prévia a todos os meios de comunicação e ganha caráter político-ideológica com relação ao comunismo. Para viabilizar a produção dos filmes, produtores e cineastas desenvolvem várias formas de resistência, desde metáforas e alegorias para fugir da censura, idas ao INC para negociar cortes e liberações em filmes até rodar e montar cenas para serem cortadas sem interferência no filme, como isca. O filme *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967) é um exemplo de produção que consegue exibir e circular no período da ditadura devido ao seu caráter alegórico, mesmo questionando a política brasileira aborda um país remoto. Pinto (2005, s/p) atesta que “[p]ara salvaguardar ao máximo o conteúdo das obras e desviar a atenção dos censores de cenas importantes para o filme, uma das estratégias era rodar e montar cenas ‘atraentes’ às tesouras com pouca ou nenhuma importância no roteiro.”

Os produtores e diretores tinham que lançar mão de artimanhas para ter a autorização de exibição, pois os censores eram orientados a dificultar o processo, demandando meses e até anos para a liberação, como *Ritual dos sádicos* (Mojica, 1970) que esperou mais de uma década para ser exibido no Brasil. Os parâmetros da censura eram “proibir sempre que possível; na impossibilidade de proibir, cortar; se as duas opções falharem, colocar o filme ‘na geladeira’ [...]. Enquanto isso, o filme não podia ser exibido.” (PINTO, 2005, s/p)

A Censura Federal pós AI-5 e o aumento dos custos de produção fizeram com que as experimentações do grupo dos cinemanovistas quase parasse. A grande circulação de filmes americanos coloridos fazia com que a experimentação estética e narrativa de baixo custo se tornasse uma proposta sem interesse para o público. Outro desafio era “[...] conseguir adaptar os vãos criativos com os interesses de exibidores [...]” (GAMO, 2007, p. 24). A gradativa liberação da censura permitiu algumas manifestações artísticas mais autênticas: no cinema, a pornochanchada é substituída por filmes que mostram a realidade nacional, ao mesmo tempo em que as novas câmeras super-8 invadem o mercado e mudam a forma de filmar; jovens poetas e

contistas reproduzem e vendem suas obras e ficaram conhecidos como “geração mimeógrafo”; e na música, os ritmos tradicionais como chorinho e samba superaram o iê-iê-iê.

### 3.1.3 Os discursos na Tropicália e no cinema

O ano de 1968 representou um marco das artes plásticas, música, teatro e cinema com o movimento brasileiro Tropicalismo. Ridenti (2014, p. 6) afirma que os movimentos de resistência de 1968 “se inseriam numa conjuntura internacional de revolta, por exemplo, contra a guerra do Vietnã”. O grupo de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Torquato Neto, José Carlos Capinam, entre outros, assume as lições de Oswald de Andrade com fusão de elementos da Bossa Nova e da canção de protesto com os elementos tidos como de “mau gosto” da cultura brasileira tradicional e elementos universais da cultura de massa. Influenciados pelo Maio de 68 francês, Caetano Veloso e Gilberto Gil fazem resistência ao autoritarismo da ditadura, censura e ideologia.

Nessa perspectiva, o Tropicalismo é fruto dos diálogos entre os músicos e

os poetas concretos de São Paulo (os irmãos Augusto e Haroldo de Campos); intelectuais ligados à Teoria da Comunicação e Semiótica pierciana, como Décio Pignatari; musicistas de formação erudita dispostos a experimentar novas linguagens na canção popular (como Júlio Medaglia e Rogério Duprat), com as artes plásticas (Hélio Oiticica), o teatro de José Celso Martinez Correa e o Cinema Novo. (VERONEZE, 2013, p. 47).

Trata-se de fazer a síntese da efervescência da contracultura internacional somada à política e cultura nacionais. Eles buscavam integração com a juventude internacional, com o ideal de liberdade e posicionamentos provocativos.

O artista Hélio Oiticica (1969, p. 27), ao comentar a obra “Tropicália” (1968), define e contextualiza o experimentalismo das vanguardas e da crítica social:

Tropicália é a primeira tentativa consciente, objetiva, de impor uma imagem obviamente “brasileira” ao contexto atual de vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional. Tudo começou com a formulação do Parangolé em 1964, com toda a minha experiência com o samba, com a descoberta dos morros, da arquitetura orgânica das favelas cariocas (e conseqüentemente outras, como as palafitas do Amazonas) e principalmente das construções espontâneas, anônimas, nos grandes centros urbanos – a arte das ruas, dos terrenos baldios etc. [...] Como se vê o mito da tropicalidade é muito mais do que araras e bananeiras: é a consciência de um não condicionamento às estruturas estabelecidas, portanto altamente revolucionário na sua totalidade. Qualquer conformismo, seja intelectual, social, existencial, escapa à sua ideia principal.

A estética tropicalista é propositadamente de “mau gosto”, com mistura de material heterogêneo num processo antropofágico, na concepção de Oswald de Andrade, como devoramento de influências. Oiticica (1969) argumenta que não se trata de um movimento artístico, mas de uma síntese geral de manifestações artísticas dissolvendo fronteiras entre cinema, teatro, artes plásticas, música popular.

Nesse momento, o cinema marginal surge como possibilidade estética capaz de dar visibilidade ao Tropicalismo, que “continuou presente nas etapas menos ensolaradas, posteriores ao Ato Institucional nº 5, com aquela diversidade de interpretações contraditórias que o espírito de colagem e de paródia, próprio ao tropicalismo, podia produzir.” (XAVIER, 2001, p. 22). O filme *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), baseado no livro de Mário de Andrade (1928), é uma narrativa mítica, que busca a identidade nacional por meio do “herói sem caráter”. Na cópia para distribuição internacional, o prefácio dos créditos iniciais anuncia:

O canibalismo é um modo exemplar de consumismo adotado pelos povos subdesenvolvidos...

As atuais relações de trabalho, assim como as relações entre as pessoas – sociais, políticas e econômicas, são ainda, basicamente, canibalistas.

Aqueles que podem, ‘comem’ os outros através do consumo de produtos, ou, mais diretamente, como nas relações sexuais.

O canibalismo simplesmente se institucionalizou ou, de maneira mais inteligente, se disfarçou. (MACUNAÍMA, 1969 apud VIEIRA, 2000, p. 175)

Ainda nos anos 1960, um grupo de artistas plásticos decide inovar no formato dos espetáculos, a partir das ideias do Dadaísmo, Surrealismo, o anarquismo libertário e a filosofia de Herbert Marcuse. Assim, o *happening*, era uma manifestação coletiva e improvisada, na qual os artistas exprimem a necessidade e a proficuidade da transgressão artística. Nessa perspectiva, alguns jovens escritores paulistas propunham um novo sincretismo literário, articulando surrealismo, antiautoritarismo, hedonismo, existencialismo e Revolução. Jorge Mautner, no livro *Deus da Chuva e da Morte* (1962), aborda a existência moderna no “caleidoscópio estilhaçado das modernas ideologias” incorporadas e, ao mesmo tempo, rejeitadas em nome do “grande Kaos”. Em Mautner, desde cedo, a colagem sincrética funde a influência afrobrasileira das favelas ao fascínio das vanguardas internacionais e se transforma em música popular, basilar no movimento tropicalista. Ramos (1987, p. 80) resume a ideia e a força do Tropicalismo: “[a]

vontade de ‘representação da brasilidade’, através da junção alegórica de fragmentos diversos de diversos ‘Brasis’, aparece, no entanto, às vezes de forma intensa, em obras singulares.”

O tropicalismo antropofágico insere-se no momento de circulação de ideias pelo mundo, tanto a criação como a apropriação. A arte deveria unir as artes e as nações, como observado na incorporação de guitarras elétricas na música de Gilberto Gil e na pintura pop tropicalista de Rubens Gershman. Na valorização cultural do que é popular, assinalam-se contribuições da chanchada no ritmo ágil da ação como em muitas das cenas cômicas, as reviravoltas inesperadas nas narrativas, o absurdo de situações, a descontinuidade da ação e estilo de interpretação exagerado. Outro ponto a considerar na revalorização da chanchada é sua vinculação a uma tradição oral cômica do rádio brasileiro, do circo, do teatro de revista em detrimento da cultura erudita. O conjunto de mudanças nas manifestações culturais afirma o perfil marginal das produções. Numa revisão sobre o cinema brasileiro, Glauber Rocha (2004, p. 206) afirma que “[o] cineasta do Terceiro Mundo não deve ter medo de ser ‘primitivo’. Será *naif* se insistir em imitar a cultura dominante. Também será *naif* se se fizer patrioteiro!” Os tropicalistas radicalizam esse posicionamento ao ponto de Torquato Neto (1971) elevar a criatividade no cenário brasileiro e “quem não acredita na invenção a qualquer preço não sabe o que é malandragem”.

### 3.1.4 Cinema Marginal e Mojica

As propostas estéticas do cinema marginal continuam inseridas no universo cinemanovista na problematização das relações sociopolíticas da economia mundial, sendo a violência a forma de o “colonizador compreender pelo horror a força da cultura que ele explora” (GLAUBER, 2004, p. 64). O cinema da Boca do Lixo se manifesta e “o resultado desta estética da violência, deste vômito, é para Sganzerla filmes ‘péssimos’ e, por isso, ‘livres’” (RAMOS, 1987, p. 75).

O crítico Jairo Ferreira, em “A vitória de um horror poético e generoso”, faz uma avaliação dos filmes que estavam na mostra “O horror nacional” e relaciona muitos ao modelo narrativo e estético do cinema americano, sem identidade local. Ele destaca que

[o] cinema nacional só deixa patente sua autenticidade quando foge a esse esquema pré-fabricado para consumo rasteiro, e seu representante neste festival é o horror: filmes de Mojica Marins, Ivan Cardoso, Júlio Bressane, Rogério Sganzerla, Elyseu Visconti e Fernando Coni Campos, um horror altamente poético que foi marginalizado mas será redescoberto num futuro que parece já ter começado. (FERREIRA, 1978, p. 16)

O cinema marginal faz referência ao cinema americano, o que permitiu o desenvolvimento de uma linguagem semelhante a que o público em geral foi acostumado, numa relação confortável diante de narrativas lineares e estética cristalizada em gêneros. Entretanto, a linguagem hollywoodiana é reconstruída “como ‘curtição’ enquanto referência, não tanto reflexiva mas debochada, e contendo, de qualquer forma, a dimensão metalinguística da utilização de um estilo.” (RAMOS, 1987, p. 69). Esse período é marcado pela crítica à transparência na imagem e som do cinema, ao discurso ficcional e sua manipulação do desejo e frustração e à representação clássica e moderna. Trata-se de fazer bricolagem com o resto, o imperfeito, o baixo e o lixo como estratégia de subversão, “[u]ma verdadeira estética do lixo que vai buscar materiais audiovisuais na lata de lixo da sala de montagem recontextualizando fragmentos de outros filmes numa nova obra graças aos poderes da montagem cinematográfica.” (GAMO, 2007, p.18-19). Isto é, a estética do lixo transita a partir da concepção estética até a prática de reutilização de material fílmico.

Xavier (2005), em “Apêndice 1984”, explica que, nas décadas 1960 e 1970, a tendência era um cinema ascético inspirado em Godard e Straub, um cinema autoral que ignora deliberadamente as convenções e faz uma leitura desconstrutiva. Ele acrescenta que esse “é o momento de atenção maior ao *underground* no Brasil, é o momento do salto maior do cinema experimental – penso na *Bel-Air*, de Bressane e Sganzerla, no trabalho de jovens que radicalizaram o cinema independente entre 1969 e 1971.” (XAVIER, 2005, p. 172).

A formação do grupo do Cinema Marginal acontece quando uma parte dos cineastas do Cinema Novo abandona as propostas do cinema desalienante e passa a visar o mercado (RAMOS, 1987). Os cineastas da Boca do lixo não se propunham a formar um movimento, mas uma expressão que atuou de modo amplo para além dos cineastas de destaque e do período 1968-1972 (AVELLAR, 1986). A independência do marginal era “contra todo e qualquer rótulo e propõe a abolição dos ciclos regionais como forma de limpar o terreno, preparando-se para o inominado, o não-identificável, a semente astral.” (FERREIRA, 2000, p. 23).

O estudioso Fernão Ramos (1987, p. 64) assinala a relação entre o Cinema Marginal e o Cinema Novo por sua implicação com a “[...] ‘estética da fome’, a violência e os ‘filmes feios e tristes’ (...), filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão fala mais alto [...]”. A estética e a narrativa de ambos surge da insatisfação com o cinema hollywoodiano e sua inserção política e econômica, de maneira que se configuram como crítica tanto à arte como aos valores burgueses. A narrativa tradicional caracterizada por começo, meio e fim claramente identificáveis e, principalmente, o desfecho feliz mostrava-se contraditória com a situação de subdesenvolvimento e autoritarismo da América Latina.

Xavier (2001) reflete sobre a relação do grupo da Boca e o movimento da antropofagia e percebe o distanciamento em relação ao cânone do modernismo e à tradição literária, para se aproximar das formas literárias urbanas menos prestigiadas, como o gibi, o teatro-circo de periferia e o filme erótico. Assim, na antropofagia marginal, reforçam-se os traços da marginalidade cultural e “[v]alorizam-se as formas híbridas identificadas com o mau gosto, com os gêneros à margem, tomados como uma metáfora do percurso do cinema brasileiro, ou do próprio país, repertório de cenas de desencanto trabalhadas numa chave escatológica.” (XAVIER, 2001, p. 22)

A estética do Cinema Marginal apresenta o descontentamento com o contexto sociopolítico por meio de filmes grosseiros e agressivos, com imagens sujas e fortes em histórias que evidenciam o feio e o marginal. Segundo Avellar (1986, p. 58), a agressividade desse movimento está relacionada com um sentimento de “auto-punição [...] suicídio [...] auto-flagelação” diante da impossibilidade de mudar a realidade e não uma pura satisfação em “se avacalhar ou se esculhambar”. Em outras palavras, trata-se da crítica à situação brasileira, em que a marginalidade e os maus modos são os produtos.

O experimentalismo no cinema tem George Méliès como exemplo, como o “primeiro grande artista do filme pessoal” (FERREIRA, 2000, p. 19). Mesmo o cinema de Hollywood com Griffith era experimental ao seu modo e para aquele tempo. Xavier (2005, p. 36) argumenta que o diretor americano foi experimental ao fazer “[o] uso psicológico do primeiro plano, os seus grandes finais marcados pela convergência de tensões e pela aceleração, a combinação coerente dos vários recursos até então presentes de maneira dispersa em diferentes filmes [...]”. Outra fase do experimentalismo está associada ao Expressionismo alemão, nos anos 1920, quando o cinema buscava o *status* de arte.

O Expressionismo aparece na pintura, no início do século XX, na Alemanha, como posicionamento de crítica social, tentando fazer um retorno ao homem primitivo, a partir de temáticas como o sexo e a morte. Ele é influenciado pelo Romantismo e retoma as histórias fantásticas do século XVIII, com os fenômenos inexplicáveis. O cinema expressionista fez uma “ostensiva pré-estilização do material colocado em frente à câmera” (XAVIER, 2005, p. 100), que será visualizada, repetidamente, nos filmes por meio de elementos, como a distorção das formas no cenário, os temas da literatura de horror e policial, a iluminação fantasmagórica, a estrutura narrativa instável e o exagero da interpretação dos atores. A formulação dos planos reforçava a irracionalidade das emoções, fazendo uma arte instintiva, psicologizante, áspera e improvisada, a fim de dar visibilidade à miséria humana, à solidão e ao medo, predominantes depois da guerra de 1914. Trata-se de uma reação ao mundo contínuo e claro por meio da experimentação com os sentidos.

Percebemos o cenário do audiovisual brasileiro limitado ao sucesso das pornochanchadas patrocinadas pelo governo federal, ao fim do Cinema Novo sem diálogo com as massas, à resistência do Cinema Marginal para conquistar o público e à televisão manipulando o gosto da massa com a cultura e o *American way of life*.

O cinema da Boca do lixo apresenta uma estética que aponta para o *kitsch* e o grotesco. Tratando do cinema de Bressani, Xavier (1990, p. 108) afirma que “a reação diante do *kitsch* é de exasperação, exposição amarga, totalmente desconfortável.” Dentre as várias facetas, o termo *kitsch* é um estilo que faz retornar e ressignifica elementos artísticos. Ele pode ser identificado pelo excesso no cenário, cores fortes, estranhamento no figurino, que leva a ser associado ao mau gosto e à baixa qualidade. Sua origem está relacionada ao foco na expressão dos sentimentos nos romances românticos, de apelo popular e melodramático. Assim, *kitsch* torna-se sinônimo de negação do autêntico em objetos culturais, distorção e exagero na estética e imitação de comportamentos e gostos burgueses. Nas palavras de Moles (2007, p. 204), “[o] homem Kitsch seria talvez definido por comportamentos e por séries de atos (ritos da etiqueta burguesa).”

Abraham Moles (2007), em *O Kitsch*, define-o como um produto da modernidade industrializada. O fortalecimento da burguesia e o surgimento da sociedade de massa transformam as manifestações artísticas; antes, bens raros e caros; e agora, em réplicas numerosas e baratas ao alcance da sociedade urbanizada, como mais um produto no mercado. Portanto, “o

Kitsch dilui a originalidade em medida suficiente para que seja aceita por todos.” (MOLES, 2007, p. 45).

Desse modo, as produções do *kitsch* são revestidas de artificialidade e simulação com o uso de materiais comuns aparentando nobreza, como imitação de mármore ou ouro, como vemos nos filmes de Mojica. Nesse mesmo sentido, a ornamentação rebuscada e o exagero são traços particulares num trabalho que sintetiza diferentes elementos. A classe média burguesa pretende ostentar uma sofisticação não-genuína, através do consumo compulsivo de produtos, constituindo a base da cultura de massa. O *kitsch* está relacionado com o elemento tempo, fazendo coexistir a moda e o conservantismo. Assim, Moles (2007, p. 32) afirma que “o Kitsch é essencialmente democrático: é a arte do aceitável, aquilo que não choca nosso espírito por uma transcendência fora da vida cotidiana, nem por um esforço que nos ultrapassa; e sobretudo se devemos superar nossas próprias limitações, por seu intermédio.” Depois da guerra de 1939, o *kitsch* ganha novo *status* na arte pop, por agregar elementos oriundos da publicidade, da televisão, do cinema e da história em quadrinhos, de modo que “[...] não haveria objetos Kitsch, mas apenas uma maneira Kitsch de olhar os objetos [...]” (MOLES, 2007, p. 33 ).

Umberto Eco (2008) afirma, em consonância com Moles (2007), que a característica marcante do kitsch é a incitação da emoção, mais exatamente, a apresentação do efeito provocado, processado e cristalizado culturalmente. As composições imagéticas e verbais são tomadas de empréstimo da arte e da vanguarda para voltarem para as massas numa relação tranquila de reconhecimento. Dessa maneira, os filmes *À meia-noite levarei sua alma* e *Esta noite encarnarei no teu cadáver* têm cenários e figurinos *kitsch*, percebidos pelos traços artificiais de um pertencimento à burguesia, principalmente pela decoração, figurinos e diálogos pomposos.

Os traços grotescos do Cinema Marginal são recorrentes nos filmes de diretores marginais, a exemplo de Mojica e Ivan Cardoso. Considerado o sistema de imagens da cultura cômica popular, o realismo grotesco aproxima da terra e corporifica, distanciando das formas nobres da arte. Mikhail Bakhtin (1999, p. 17), em *A cultura na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, teoriza sobre o grotesco na cultura cômica popular e afirma que “[o] traço marcante do realismo grotesco é o rebaixamento, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato.” O grotesco está ligado ao que está materialmente abaixo, no mundo e na compleição física. No aspecto cósmico, o baixo está ligado ao âmbito terreno, como “princípio

de absorção (o túbulo, o ventre) e, ao mesmo tempo, de nascimento e ressurreição (o seio materno).” (BAKHTIN, 1999, p. 18). Isso é marcado no corpo com a divisão do alto como a cabeça e o rosto e o baixo relativo aos órgãos genitais, o ventre e o traseiro. O autor russo argumenta que “[...] o baixo é sempre o começo [...]” (BAKHTIN, 1999, p. 19) e, portanto, que a degradação é um processo necessário:

Quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a vida em seguida, mais e melhor. Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e portanto com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túbulo corporal para dar lugar a um novo nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é ambivalente, ao mesmo tempo negação e afirmação.

Bakhtin (1999) critica a obra *O grotesco*, em que Kayser (2009) trata apenas do grotesco moderno, desconsiderando toda a tradição de séculos. Consideramos suas contribuições para refletir sobre o grotesco no contexto marginal, principalmente porque o teórico considera que, no processo artístico, o grotesco pode ser mapeado pela repetição de elementos de conteúdos, tendo como motivos recorrentes animais rastejantes ou noturnos e elementos mecânicos que ganham vida. O grotesco é o mundo tornado estranho: “[o] horror nos assalta, e com tanta força, porque é precisamente o nosso mundo cuja segurança se nos mostra como aparência. [...] No caso do grotesco não se trata de medo da morte, porém de angústia de viver.” (KAYSER, 2009, p. 159).

O grotesco arregimenta tudo que é considerado “monstruoso”, animais fabulosos das trevas, caretas e os animais da realidade. Kayser (2009) argumenta que, ainda no contexto moderno, pode-se sentir, até diante de animais familiares, a estranheza como se fosse inteiramente outro e de fundo sinistro. E continua afirmando que “[h]á animais preferidos pelo grotesco, como serpentes, corujas, sapos, aranhas – os animais noturnos e os rastejantes, que vivem em ordens diferentes, inacessíveis ao homem.” (KAYSER, 2009, p. 157).

A estética grotesca é marcante na obra de Mojica, desde os famosos testes de atores até a construção dos filmes artesanais e realistas. Trata-se da utilização de animais para provocar o público com imagens fortes e exploradas em todos os detalhes por meio de *close* no ataque dos animais característicos do grotesco, a exemplo da cena marcante da invasão das aranhas no quarto em que sete mulheres capturadas dormiam, em *Esta noite encarnarei em teu cadáver*. Os

aninais são enquadrados em primeiro plano deslizando pelas frestas da porta e pelos corpos, anunciando o ataque.

Concluimos que as experiências do Cinema Marginal são obras complexas e heterogêneas. No campo do cinema, elas são inspiradas em Godard, filmes B de Hollywood e as “chanchadas”. Os diretores rejeitavam o cinema tradicional em favor de “um estilo mais apropriado a um país periférico que transitava entre os detritos da dominação capitalista do Primeiro Mundo.” (VIEIRA, 2007, p. 14). Por outro lado, reafirmamos o distanciamento das pretensões do Cinema Novo, pois o grupo não tinha objetivos político-ideológicos para conceber o cinema como uma intervenção pedagógica para as massas (XAVIER, 2004). Em busca de novos padrões estéticos, jovens diretores trabalham em uma manifestação *underground* afinada com o movimento mundial de contracultura e com o advento do Tropicalismo. Eles se inspiram no cinema marginal de Ozualdo Candeias e José Mojica Marins.

Assim, o cinema da Boca do lixo é a expressão da sociedade cindida, das gerações estranhadas, dos jovens sem vontade de representar o povo (XAVIER, 2001). Alguns cineastas trabalham o gótico, no desamparo do monstro, que vemos na obra de Ivan Cardoso e “[...] a celebração, em chave ‘nacional’, da aventura solitária de Mojica e de seu emblema, Zé do Caixão, com seu quase inocente titanismo em guerra com a moral do rebanho, teatro de libertino-profeta a administrar câmaras de tortura.” (GOMES, 2001, p. 104). A maior parte dos filmes teve uma circulação clandestina, tanto por característica do movimento como pelos obstáculos do mercado e da censura.

Essa produção independente visava o público das classes populares Gomes (2001, p. 104-105) resume o Cinema Marginal expondo sobre a força e a heterogeneidade:

[...] em termos de aviltamento, sarcasmo e uma crueldade que nas melhores obras se torna quase insuportável pela neutra indiferença da abordagem. Conglomerado heterogêneo de artistas nervosos da cidade e de artesãos do subúrbio, o Lixo propõe um anarquismo sem qualquer rigor ou cultura anárquica e tende a transformar a plebe em ralé, o ocupado em lixo. Esse submundo degradado percorrido por cortejos grotescos, condenado ao absurdo, mutilado pelo crime, pelo sexo e pelo trabalho escravo, sem esperança ou contaminado pela falácia, é porém animado e remido por uma inarticulada cólera. O Lixo teve tempo, antes de perfazer sua vocação suicida, de produzir um timbre humano único no cinema nacional. Isolada na clandestinidade, essa última corrente de rebeldia cinematográfica compõe de certa forma um gráfico do desespero juvenil no último quinquênio.

Portanto, a estética do Cinema Marginal apresenta elementos do *kitsch*, do grotesco, do cinema autoral e do antropofagismo característico da Tropicália misturado com o “humor irônico e debochado da ‘curtição’” (RAMOS, 1987, p. 42). O diretor e ator José Mojica Marins é uma figura representativa do cinema da Boca, com sua “forma peculiar de cavação e picaretagem, produzindo filmes de forte teor visual e provocativo” (GARDNIER, s/d). O diretor aponta seu percurso no cinema como experimentação orientando o fazer fílmico, desde as primeiras experiências:

Foi em 44. Nessa época eu tinha uma máquina de 16 milímetros. Fazia umas fitinhas e ia nas cidades do interior e projetava. Pegava os atores, botava atrás da tela com alto-falante e eles iam falando. Ganhávamos um dinheirinho e com esse dinheiro íamos fazendo outros. Com essa brincadeira eu fiz dezessete filmes em 16mm. (MOJICA apud BARCINSKI; FINOTTI, 1998, p. 176)

Mojica é considerado o cineasta do excesso e do crime, em que ao mesmo tempo imagens e sons aparentemente banais revelam críticas ácidas de uma sociedade dilacerada pelo subdesenvolvimento e autoritarismo. Apesar de trabalhar com a temática do horror, com forte apelo irracionalista e exagerado, seus filmes eram censurados como ameaça pela ditadura. Ele declara sobre a inserção de sua obra:

Porque não existe cultura. Porque eu faço imagem e não preciso falar. É a única maneira de eu mostrar aquilo que tem dentro de mim. Se eu tiver que chegar numa televisão para falar é difícil me explicar porque exige cultura, português correto. Mas eu tenho alma e alma só tem um jeito de mostrar, que é no cinema. Então eu vou suprimindo os diálogos e mostrando minha imagem e o público vai se convencer da imagem. (MOJICA apud BARCINSKI; FINOTTI, 1998, p. 182).

Nas décadas de 1970 e 1980, o cinema sofre a ação da forte censura e do milagre econômico, o que possibilitou a consolidação da indústria de televisão e crescimento do mercado de consumo. Então passam a circular imagens do progresso da nação, do ordenamento social e narrativo, de segurança e bem-estar, de costumes burgueses, de modo que a favela e o povo ficaram restritos a filmes experimentais, vídeos associados a movimentos populares e filmes associados ao cinema marginal.

Os anos seguintes foram marcados por produções cinematográficas que alcançaram recordes de bilheteria, como *Dona Flor e seus dois maridos* (Bruno Barreto, 1972), com o público de 10,7 milhões de pessoas, sendo seguido por *Os Trapalhões na guerra dos planetas* (Adriano Stuart, 1978). A década de 1980 apresenta uma produção vasta e diversificada de 103

longa-metragens, destacando Glauber Rocha, Leon Hirszman, Carlos Diegues, Hector Babenco e Mojica, além das pornochanchadas. Nesse contexto, o movimento da Boca do Lixo busca manter a produção e reconquistar o público encantado com o cinema estrangeiro, por meio de títulos de duplo sentido e os eróticos, com produções de baixo custo e de apelo popular. Depois, a produção dedica-se ao sexo explícito, que não reflete o anseio dos diretores, mas, como afirma Gomes (2001, p. 107), “[d]e qualquer maneira e apesar de tudo vão essas fitas [eróticas] cumprindo bem a missão de tentar substituir o produto estrangeiro.”

A Embrafilme começa a diminuir sua participação com a criação da Fundação do Cinema Brasileiro e chega à extinção, no início da década de 1990. Somado a isso, o fim da reserva de mercado para os filmes nacionais, faz com que não exista produção e os filmes estrangeiros dominam as salas de exibição, as televisões e as locadoras.

### **3.2 A unidade das práticas discursivas**

Na perspectiva foucaultiana, a unidade dos discursos está assentada nas regras da transformação dos objetos, de modo a formular a ordem de sua distribuição em meio à ruptura e descontinuidade no tempo e no espaço. É preciso, pois, compreender a coexistência dos enunciados, questionando seu sistema de repartição, as relações, as transformações e sua exclusão na história; e analisar o jogo de emergência e dispersão para refletir sobre a ordem dos discursos horríficos nas narrativas literárias e cinematográficas ocidentais. Isso lança luzes para discutir o que torna possível a circulação de narrativas horríficas no período entre os séculos XVIII e XXI, que sendo ligado à história não é jamais da mesma ordem. A partir do mesmo tema, indagamos: quais são os discursos materializados? Qual a unidade entre os enunciados? Qual a circulação dos enunciados? Como o horror é visualizado na materialidade fílmica? Qual é o acontecimento dos enunciados na ordem dos saberes dos anos 1960 e 2000? A fim de transitar nesse terreno instável de irrupção de enunciados imagéticos e sonoros, descreveremos os filmes em busca de suas regras de formação, no intuito de explicar as condições de existência na transformação, coexistência e desaparecimento de discursos horríficos.

Foucault (2007a) salienta a necessidade de compreender a regra de aparecimento dos objetos, destacando o sistema que lhes permite justapor e suceder enunciados enquanto objeto de

discurso. Nessa esteira, levantamos os seguintes questionamentos: como o horror é materializado no conjunto dos filmes? Qual a singularidade da superfície de emergência da obra de Mojica? Como o horror do autor aparece e se torna identificável e descritível? Quais são as estratégias cinematográficas que exprimem sua autoria?

Buscamos identificar o feixe de relações que permitiram o aparecimento dos filmes, para “[...] saber o que os tornou possíveis e como essas ‘descobertas’ puderam ser seguidas de outras que as retomaram, corrigiram, modificaram ou eventualmente anularam.” (FOUCAULT, 2007a, p. 48). Em outros termos, analisar a emergência de enunciados requer compreender os discursos enquanto práticas descontínuas que formam um conjunto de objetos, regido por condições de leis de aparecimento.

Nesse sentido, refletir sobre a emergência dos enunciados implica identificar as condições históricas de todo dizer, além de pensar sobre as semelhanças, diferenças e transformações dos discursos. Daí decorre a necessidade de investigar o domínio que permite o dizer, posto que “[...] não se pode falar de qualquer coisa em qualquer época [...]” (FOUCAULT, 2007a, p. 50), considerando a existência de um feixe de relações que ordena as condições do enunciável. Trata-se de ponderar as ligações entre instituições, mecanismos sociais, relações entre sujeitos e sistemas de ordenamento para perceber o que pode e deve ser dito em determinado momento.

Nesse mesmo sentido, pensamos que espécie de unidade pode constituir o domínio do horror no próprio discurso enquanto conjunto de práticas visualizadas no cinema. Apontamos a repetição e a transformação dos objetos no domínio do horror, de modo a construir as regras que permitem identificar a especificidade do horror em Mojica. Portanto, a abordagem foucaultiana nos autoriza a olhar para os filmes de horror e relacioná-los ao “[...] conjunto de regras que permitem formá-los como objetos de um discurso e que constituem, assim, suas condições de aparecimento histórico; fazer uma história dos objetos discursivos que [...] desenvolva o nexos das regularidades que regem sua dispersão” (FOUCAULT, 2007a, p. 54).

Nessa perspectiva, as estratégias cinematográficas dão visibilidade a elementos horríficos no encadeamento e constituição, de modo a evidenciar leis das enunciações, ou tomando perguntas de Foucault (2007 a, p. 56): “Que encadeamento, que determinismo há entre uns e outros? Por que esses e não outros?”. Dessa maneira, é preciso compreender os filmes como enunciado discursivo, que registra elementos e faz ecoar posicionamentos, em determinadas condições históricas. Assim, recortamos a superfície dos filmes e construímos encadeamentos

para discutir a rede de práticas discursivas que possibilitaram a obra de Mojica. As cenas foram selecionadas considerando os elementos recorrentes e os singulares das narrativas tradicionais de horror, tais como deformação do corpo e transgressão moral.

### 3.2 As imagens e os olhares discursivos

A análise do enunciado permite compreender a produção de sentido, por meio do batimento entre a descrição da materialidade e a interpretação dos sentidos, na rede de discursos visualizada nos filmes. A partir de Courtine (2008, p. 17), compreendemos a imagem fílmica como um poderoso articulador de discursos e sua circulação na atualidade, e reafirmamos que é contraditório continuarmos separando as imagens das palavras “e que não consagremos ao funcionamento das imagens e à sua relação com o discurso a mesma atenção minuciosa que dispensamos aos enunciados verbais”. Assim, analisar a imagem fílmica exige compreender como ela funciona e significa em uma rede de imagens ditas/mostradas. Nesse sentido, Courtine (2008, p. 17) ressalta o papel da memória específica das imagens – a intericonicidade – na construção de sentidos dentro de um arquivo que se estende às imagens evocadas: “A noção de memória foi e permanece ainda aqui um investimento interpretativo de grande alcance, tanto no que concerne às palavras quanto às imagens”.

Pêcheux (1999, p. 55), em “Papel da memória”, ao tratar da interpretação, já apontava para a materialidade visual, “não mais a imagem legível na transparência, porque um discurso a atravessa e a constitui, mas a imagem opaca e muda, quer dizer, aquela da qual a memória ‘perdeu’ o trajeto de leitura (ela perdeu assim um trajeto que jamais deteve em suas inscrições).” Essa perspectiva toma a imagem como uma produção sócio-histórica que articula uma memória e um esquecimento na atualidade de seu acontecimento, de modo que as imagens não são tomadas em si mesmas como estrutura fechada, mas sim no processo discursivo. Portanto, não é suficiente descrever como os elementos compositivos das imagens se relacionam, é necessário analisar os sentidos produzidos por eles, com base nas origens do enunciável. Assim, as imagens inscrevem-se numa discursividade e operam uma memória regida pela ordem do discurso, que regula os dizeres e os visíveis em uma dada época. Nesse sentido, cada época traz suas características na

materialidade discursiva e faz com que ela entre em redes de memória, como condição para produzir sentido. A relação entre materialidade e sentido faz com que as imagens sejam apreendidas em sua totalidade e não seja possível apontar o lugar da origem de sentido.

Acreditamos que a produção de sentidos nos filmes passa pelo atravessamento entre memória e determinações históricas nas estratégias cinematográficas, e relacionamos com a explicação de Foucault (2007, p. 217) sobre o enfoque arqueológico no saber da pintura, de modo que insere “o espaço, a distância, a profundidade, a cor, a luz, as proporções, os volumes, os contornos” em saberes e práticas discursivas ditas/mostradas nos processos e técnicas do pintor. Isso lança luzes para que analisemos as estratégias, especificamente a formulação dos planos, como prática discursiva relacionada aos poderes e saberes que permitem certa maneira de dizer/mostrar os sujeitos, “uma prática discursiva que toma corpo em técnicas e em efeitos” (FOUCAULT, 2007, p. 217). Nessa direção, suscitam-nos questões como: por que esse recurso e não outro em seu lugar? Por que esse plano e não outro? Por que esse ângulo e não outro? Por que esse enquadramento e não outro? Por que essa profundidade de campo e não outra?

Nessa perspectiva, a produção histórica de sentidos é reforçada em oposição à imanência de significado na materialidade fílmica, como assevera Xavier (2005, p. 122) ao tratar do cinema político: “o ataque à transparência é retomado como estratégia básica do discurso político e as explicações teóricas voltam-se para o problema fundamental das condições de produção do cinema.” Os filmes são, pois, produções históricas que materializam discursos, saberes e poderes de um dado momento na ordem do que pode e deve ser dito/mostrado e o que será silenciado pela construção de verdades. As estratégias cinematográficas materializam discursos, pois dizem/mostram práticas de posicionamento e saberes no tempo e no espaço. No intuito de pensar a existência das estratégias e dos sentidos envolvidos no horror e em uma rede discursiva, faz-se necessário considerá-los dentro de séries, em que os elementos não têm sentido anterior e imanente, mas produzem sentido no conjunto e no deslocamento com a memória.

Zé do Caixão é constituído na dinâmica entre acontecimento e memória de discursos da cultura. Nesse contexto, os filmes de horror são produções históricas em que discursos, saberes e poderes de uma dada época são materializados na ordem do que será dito/mostrado em oposição ao que ficará excluído pelos princípios de controle discursivo. A imagem como um todo é dada a ver e isso é intensificado pela impressão de movimento do cinema, de modo que somos envolvidos por um conjunto de elementos imbricados que criam a ilusão de estarmos diante da

própria coisa. Essa integração entre o material e o sentido parece estar sempre lá, mas mesmo a fotografia é uma representação do real e não ele dado por si mesmo como uma essência que se oferece aos olhos (BARTHES, 1982).

A reflexão sobre o horror aponta para diferentes teóricos dos campos da filosofia, estética, literatura, cinema entre outros. Na perspectiva de elementos concretos de reação ao horror, o pensador da arte cinematográfica Noël Carrol (1999) considera o horrífico enquanto produto de técnicas, regras e funcionamentos que estão ligados biologicamente ao corpo, conduzindo à aceleração de batimentos cardíacos e ritmo de respiração. Igualmente, o teórico americano Jack Morgan (2002) ressalta uma biologia do horror relacionada a uma fisicidade diante do estranho, do sobrenatural e do horrífico que apontaria para sensações de dor e morte. Essas questões direcionam para a produção de sentido por meio de processos e técnicas próprios ao cinema, determinados sócio-historicamente e observáveis no corpo.

### **3.4 As fantasias e os horrores na história**

Os estudos literários apontam que a ficção de horror parte da necessidade do homem de escrever sua história como fuga dos medos que o assombram. O horror está associado à ideia de impureza ligada à violação cultural, de modo que toma como mote tudo que se mostra contraditório ou incompleto. Nesse sentido, objetos culturalmente incompreensíveis são apresentados com muito poder, daí serem terrivelmente temíveis dentro de um universo ilimitado de possibilidades de ameaça e mal. As tramas tradicionais de horror trazem à tona oposições fundamentais, tais como vida/morte ou racional/irracional. Assumindo esse delineamento da ficção de horror, pensamos que seu domínio está assentado num feixe de relações, que possibilita a visibilidade de enunciados que constroem o elemento monstruoso. Em outros termos, acreditamos que certos enunciados produzem sentido de horror em determinados tempo e espaço. Entretanto, além de trazer as marcas de sua historicidade, as obras de ficção assentam-se sobre algumas regularidades que as situam umas em relação às outras. Perseguindo essa regularidade, tomamos a presença do(s) elemento(s) monstruoso(s) e do(s) não-monstruoso(s) sobre os quais o horror materializa-se e ganha visibilidade.

Courtine (2008) explica a perturbação e a confusão diante dos fenômenos vivos, principalmente por eles constituírem uma transgressão às leis da natureza, atrelada à desordem da compleição corporal, que entra no encadeamento da produção da monstruosidade e sua representação. O autor francês coloca que a exposição de corpos deformados é substituída pela visibilidade dos monstros do cinema. Nesse sentido, explica como se torna mais fácil lidar com a monstruosidade sem monstro e comover as massas: “Os monstros [...] metem medo. Indo ao encontro do destino que antigamente lhes cabia, encarnam os terrores coletivos, e permitem a sua liquidação catártica.” (COURTINE, 2008, p. 326).

Na Literatura e no Cinema, o ser monstruoso, geralmente, tem origem em lugares socialmente marginalizados, tais como esgotos e cemitérios, os quais lhe emprestam as características marcantes (CARROLL, 1999). Nesse sentido, Noël Carroll (1999, p. 73), em *A filosofia do horror ou paradoxos do coração* afirma que “[m]uitas vezes, o horror das criaturas horrendas não é algo que pode ser percebido a olho nu ou que aparece na descrição da aparência do monstro. Com frequência, em tais casos, o ser horrendo é *rodeado* de objetos que tomamos previamente como objetos de repulsa e/ou fobia.”

A obra apresenta uma teoria abrangente sobre a natureza do horror na literatura e no cinema, ao longo dos séculos. Ele tentou encontrar o que há de comum entre as manifestações do horror e nos enredos característicos do gênero, bem como explicar a sua popularidade. Assim, o filósofo considera o gênero de horror a partir da emoção que provoca no público, sendo que sua ênfase é no “horror artístico” como gênero histórico e suas respostas emocionais.

Outra questão a considerar diz respeito a seu poder de representar a materialização de ameaças e poderes surpreendentes. Os monstros são elementos centrais nas ficções de horror, de modo que “[...] são irremediavelmente maus. Em geral, são imensamente poderosos ou, pelo menos, dispõem de alguma vantagem óbvia sobre os seres humanos e, além disso, muitas vezes têm a vantagem de agir secretamente.” (CARROLL, 1999, p. 199). O elemento da surpresa funciona como o alargamento das possibilidades de sua ação, de modo a causar desordem e medo do desconhecido.

No sentido da periculosidade dos cemitérios, ressaltamos as considerações feitas por Foucault (2007c) sobre as medidas para garantir a saúde pública no século XVIII: a população urbana protestava contra o amontoamento de corpos no cemitério, tornando necessário analisar os lugares que podiam provocar doenças e afastá-los das pessoas. Assim, essa associação entre

cemitérios e morbidade dos habitantes tem raízes históricas e faz ecoar o medo nas populações, possibilitando a emergência de um discurso médico e práticas que reorganizaram o espaço e as instituições.

Courtine (2008) compara os espetáculos dos fenômenos vivos aos filmes de terror, chegando à conclusão sobre o maior impacto daqueles sobre o olhar, de modo que apenas sua presença era suficiente para atrair os olhares curiosos. Com relação às ficções, “[c]ondenadas a um eterno retorno, as monstruosidades virtuais da tela só inquietam para tranquilizar melhor, sem jamais alcançar dissipar uma impressão persistente de *dejà vu*.” (COURTINE, 2008, p. 327).

Nesse conjunto, acreditamos que os filmes caracterizados pelo horrífico assumem a repetição de alguns elementos para significar e possibilitar sua identidade nesse lugar. Contudo, neste estudo trataremos da regularidade, que permite a atualização de seus monstros e suas maneiras de se materializar em consonância com as determinações históricas.

Situamos o horror moderno, enquanto terreno de expressão do homem saído do Romantismo em direção à industrialização para refletir sobre a ordem e o monstruoso. No século XVI, a sociedade capitalista industrial se viu diante dos desafios da urbanização, a exemplo da crescente violência, de modo que as notícias violentas divulgadas pela imprensa somavam-se aos horrores sobrenaturais e às incertezas do futuro da humanidade e tudo isso transbordou para o campo das artes (CARROLL, 1999). Esse período é marcado pelo crescimento da cultura de massa e dos espetáculos urbanos para uma população de alto poder aquisitivo e amplo interesse sociocultural. Nesse contexto, as excêntricas violências ganham lugar, também, nas ficções: os assassinos e psicopatas ganham visibilidade nas artes.

Para considerar a existência e a caracterização do horror, tomamos sua relação com o fantástico enquanto um gênero literário, que emergiu no início do século XIX. Podemos reunir sob esse nome pinturas e esculturas que têm em comum a temática do universo sombrio e das criaturas imaginárias de cada lugar e cada época. Portanto, interessa-nos pontuar as fronteiras literárias, artísticas e filosóficas antes de abordarmos o cinema de horror.

O sentido primeiro de fantástico perdeu-se ao passo que foi designando cada vez mais coisas e se tornando vago. Inicialmente, tratava-se de “fantasia” para designar a imaginação, pouco depois desliza para o bizarro e o extravagante. A palavra fantástico surge com o sentido de insano, escandaloso e marginal. Ganha *status* de gênero literário do escritor Charles Nodier, em *Du fantastique en littérature* [1830] para identificar contos, lendas e mitos. Nas artes plásticas,

temos um amplo leque de obras, como a pintura dos artistas Jérôme Bosch (Holanda, séculos XV e XVI), Francisco de Goya (Espanha, séculos XVIII e XIX), Odilon Redon (França, séculos XIX e XX) e Francis Bacon (Inglaterra/Irlanda, século XX). Elas são caracterizadas pelo fantástico como o lugar de inquietação e fascinação e constituem imagens que povoam nossa cultura em repetições até os dias atuais.

No ensaio *O horror sobrenatural em literatura*, o escritor Howard Phillips Lovecraft relaciona a existência do medo e das histórias de horror como constitutivas do ser humano. O escritor situa essas histórias dentro do folclore primitivo de todos os povos, desde a oralidade em baladas até a literatura clássica. Assim, a principal fonte de personagens do sobrenatural são as lendas e os mitos da tradição oral, como o diabo, o lobisomem, o feiticeiro, o morto-vivo, o espectro, a bruxa etc. No século XVIII, “a escola ‘gótica’ do horrível e do fantástico” (LOVECRAFT, 2007, p. 24) ganha impulso em narrativas literárias. Diante da proficuidade dos temas da literatura sobrenatural, Lovecraft destaca a necessidade da busca de um padrão estético capaz de construir o horror como um sentimento de profundo medo cósmico por meio de poucos elementos narrativos.

Lovecraft (2007, p. 13) explica que a ficção de horror inquieta, há muitos séculos, com apelo “[...] nem sempre universal, deve necessariamente ser permanente e intenso a espíritos com a sensibilidade apropriada.” Ele afirma que as histórias fantásticas devem ir além de um assassinato, vulto ou sangue, deve criar “[u]ma certa atmosfera inexplicável e empolgante de pavor de forças externas desconhecidas” (LOVECRAFT, 2007, p. 17). As histórias de horror sobrenatural devem provocar o medo cósmico, sendo a mistura de repulsa moral, medo e maravilhamento. Nesse sentido, o autor diferencia o medo e o medo cósmico, sendo que o primeiro é desagradável e evitado, e o medo cósmico tem uma dimensão mais ampla sobre a vida e o mundo.

Somente com o teórico estruturalista Tzvetan Todorov, em *Introdução à literatura fantástica*, em 1970, o conceito de fantástico ganha objetividade, por meio de análises rigorosas da modalidade narrativa. O autor distingue três termos: o fantástico, como uma hesitação em um ser que só conhece as leis naturais diante de um fato aparentemente sobrenatural; o maravilhoso, quando o sobrenatural é aceito sem questionamentos; e o estranho, diante da explicação do sobrenatural por meio das leis naturais.

A ênfase sobre o fantástico acontece enquanto momento de incerteza entre uma das respostas – estranho ou maravilhoso. Nesse sentido, Todorov (2007, p. 16) afirma que “[o] fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural.” O fantástico é ficcional e tem três características: “[...] produz um efeito particular sobre o leitor – medo, horror ou simplesmente curiosidade [...]”; serve à narração e mantém o suspense; e ele “[...] permite descrever um universo fantástico, que não tem, por tal razão, uma realidade exterior à linguagem [...]” (TODOROV, 2007, p. 50).

No campo literário, Gérard Lenne, em *El cine fantástico y sus mitologías*, reforça a questão da natureza do elemento horrífico como lugar categoricamente contraditório, em que o vivo e morto se encontram, bem como o bestial, o irracional, entre outros. Ele reforça a teoria do fantástico como lugar de incerteza e desconhecimento que pode se transformar em violência imprevista (LENNE, 1974). O autor destaca a importância da criação das imagens do fantástico para que a experiência do espectador seja real:

Igual que el hechicero, el autor ‘fantástico’ organiza un espectáculo que tiene el don de poder ser vivido. [...] El miedo interpretado se asemeja al miedo experimentado. El ideal estriba en que el espectador penetre intensamente en el universo del film, con motivo de abocar a las mismas emociones que tendría en el caso de vivir esas ficticias aventuras (en el sueño, la ilusión de realidad equivale a la realidad). Está fuera de duda que esto último es válido para todo el cine, pero tiene las mayores posibilidades de realizarse cuanto se trata del miedo, sentimiento incontrolable por excelencia. (LENNE, 1974, p. 45)<sup>16</sup>

O professor Fred Botting (1995) aborda a transformação do gótico ao longo de dois séculos, destacando a existência de clichês como fantasmas, vampiros e monstros, numa abordagem literária, histórica e cultural. A escrita gótica é caracterizada pelo excesso e pela atmosfera misteriosa e obscura em oposição ao racionalismo e moralismo vigentes no século XVIII. Nesse momento, as narrativas góticas exploravam as imagens de castelo, cemitério, montanhas rochosas, barbaridade, superstição e medo. O autor relaciona essa representação com as ansiedades próprias de cada tempo diante dos processos de industrialização, urbanização,

---

<sup>16</sup> Como o feiticeiro, o autor “fantástico” organiza um espetáculo que tem o dom de poder ser vivido. [...] O medo interpretado se assemelha ao medo experimentado. O ideal é que o expectador penetre intensamente no universo do filme, para provocar as mesmas emoções que teria se vivesse essas aventuras fictícias (no sonho, a ilusão de realidade equivale à realidade). Sem dúvida que este último é válido para todo o cinema, mas tem mais possibilidades de realizar-se quando se trata do medo, sentimento incontrolável por excelência. (tradução nossa).

revoluções políticas, mudanças na organização sexual e doméstica e descobertas científicas (BOTTING, 1995)

Entre os séculos XVII e XVIII, a Europa vê o ressurgimento da arte e da civilização medieval, principalmente a circulação da literatura gótica. Suas características são a irregularidade, a irracionalidade e os efeitos da imaginação. As ficções góticas buscavam instigar a imaginação e a emoção, “[p]assion, excitement and sensation transgress social proprieties and moral laws.” (BOTTING, 1995, p. 3). Assim, o universo gótico está imerso no clima de incertezas e de magia das lendas, folclore e romances medievais, no qual a literatura oferece caminhos para o homem romântico expressar-se em narrativas góticas que “[...] seemed to promote vice and violence, giving free reign to selfish ambitions and sexual desires beyond the prescriptions of law or familial duty.<sup>17</sup>” (BOTTING, 1995, p. 3).

Botting (1995) diferencia o terror do horror, sendo aquele associado à elevação subjetiva, por meio dos prazeres da imaginação, da superação de medos e reconstrução da identidade e valores sociais após o momento de terror. Enquanto o terror lida com a expansão da imaginação do sentido de existência, o horror refere-se ao movimento de recolhimento e contração diante da ameaça: “[t]error expels after horror glimpses invasion, reconstituting the boundaries that horror has seen dissolve. [...] Terror became secondary to horror, the sublime ceded to the uncanny, the later an effect of uncertainty, of the irruption of fantasies, suppressed wishes and emotional and sexual conflicts<sup>18</sup>” (BOTTING, 1995, p. 10).

A influência do cientificismo do século XIX cria novos elementos para a narrativa gótica, de modo que o darwinismo, as pesquisas em criminologia, anatomia e fisiologia encontrarão o monstro no ser humano e explicarão comportamentos desviantes como “[...] a pathological return to animalistic, instinctual habits. [...] Threatening figures of menace, destruction and violence emerge in the form of mad scientists, psychopaths, extraterrestrials and a host of strange supernatural or naturally monstrous mutations<sup>19</sup>” (BOTTING, 1995, p. 12). Botting (1995) afirma que o estilo gótico ultrapassa os gêneros e as categorias de escola literária ou período histórico.

---

<sup>17</sup> [...]parecem promover o vício e a violência, dando asas a ambições egoístas e desejos sexuais para além das prescrições legais ou dever familiar. (tradução nossa).

<sup>18</sup> O terror foi expulso depois de vislumbrar a invasão do horror, reconstituindo os limites que o horror dissolveu. [...] O terror tornou-se secundário ao horror, o sublime cedeu para o desconhecido, depois um efeito de incerteza, da irrupção de fantasias, desejos reprimidos e conflitos emocionais e sexuais. (tradução nossa).

<sup>19</sup> [...] um retorno patológico ao animalesco, aos hábitos instintivos. [...] As assustadoras imagens da ameaça, destruição e violência emergem na forma de cientistas loucos, psicopatas, extraterrestres e uma série de estranhas mutações sobrenaturais ou naturalmente monstruosas. (tradução nossa).

Apesar de sua amplitude, os textos góticos ficam à margem da literatura canônica. O gótico é construído como imoral e irracional, associado a forças sobrenaturais e naturais, desilusões, transgressão, corrupção da mente e do espírito etc.

Jean Delumeau (2001), em *História do medo no ocidente 1300 – 1800: uma cidade sitiada*, reflete sobre a inserção do medo nas culturas ocidentais e aponta o íntimo diálogo do medo individual com a coletividade em “um complexo de sentimentos que, considerando-se as latitudes e as épocas, não pôde deixar de desempenhar um papel capital na história das sociedades humanas” (DELUMEAU, 2001, p. 12). Amparado na Nova História, toma o medo no período de quatro séculos como objeto de pesquisa, no cruzamento entre História das Ideias, História das Mentalidades e História das Religiões.

Delumeau (2001) afirma que a coletividade tem medos de fundo cultural, psicanalítico e religioso, de modo que os medos próprios à condição humana são internalizados e potencializados pelas religiões. Ele questiona quais são os medos da civilização ocidental que atravessam o período da Idade Média até a Idade Moderna. Então, o autor aponta o mar, o desconhecido, a noite, as florestas não desbravadas, o diabo, os leprosos, a peste negra, a morte, os fantasmas, a fome, o apocalipse e o outro (judeus, muçulmanos, bruxas, forasteiros etc.).

O mar aterrorizava o homem medieval enquanto metáfora dos abismos, onde habitam sereias, monstros, tempestades tenebrosas. O mar e a tempestade ganham caráter negativo na maioria dos clássicos, como Homero, Virgílio e Camões. Muitas vezes, eram associados a terras longínquas com uma natureza exuberante e inóspita, habitadas pelo desconhecido e por fantasmas. A noite e as trevas ampliam o medo nesse cenário, por meio da falta de luz que libertaria o mal para agir sorrateiramente contra os seres humanos. Nesse mesmo sentido, aparecem os animais, a exemplo do lobo, associado à escuridão e feitiçarias.

A Idade Média, conhecida como idade das trevas, é uma época de domínio ideológico da Igreja, mas houve alguns avanços dos conhecimentos artístico e científico. Entre os séculos V e X, a população medieval rural era controlada pelos senhores feudais e pela religiosidade. Os feudos eram constantemente ameaçados pelas invasões, sinalizando a fragilidade econômica e militar do poder descentralizado.

Depois segue o período do renascimento urbano e comercial, quando muros envolvem a cidade, o castelo e o comércio, constituindo-se no contexto para histórias povoadas por cavaleiros, donzelas e castelos, como aparecem no clássico gótico de Walpole. Havia a

convivência entre práticas pagãs e religiosidade cristã, mas a responsabilidade de proteção espiritual da sociedade era delegada apenas ao clero. Este foi um momento de estabilidade, fortalecimento das cidades e centralização do poder na figura do monarca. O aumento demográfico e a precariedade das condições de vida nos núcleos urbanos possibilitam o aparecimento e o rápido alastramento de doenças desconhecidas e conhecidas, como a lepra e a peste.

O século XIII traz transformações políticas e sociais, marcadas pelos desbravadores, cruzados, alquimistas, missionários e novos comerciantes. Isso significou o enfrentamento dos medos seculares para alcançar o desenvolvimento socioeconômico. Assim, para compreender a complexidade humana, Delumeau (2001) busca os modos coletivos de sentir e pensar do homem europeu em comportamentos e práticas recorrentes na longa duração e no espaço amplo. Os modos de sentir influenciam as práticas humanas diante de seus medos, de acordo com o momento histórico.

A Igreja dominava o modo de pensar e as formas de comportamento da sociedade medieval, de modo que o ser humano vivia para buscar a piedade divina, amparando-se em regras e práticas sagradas, suprimindo “todos os desejos da carne” (DELUMEAU, 2001, p. 284). Daí, o comportamento ser influenciados pela religião cristã, com práticas para elevação e salvação da alma, a exemplo do jejum, meditação, contemplação, oração, penitência, vigília e mortificação do corpo. Nesse período, o mundo era lugar de batalha contra o diabo pela salvação da alma, e o homem era submisso aos dogmas e práticas religiosas, conformado com as mazelas da fome, doença e guerra para garantir a salvação pelo sofrimento, pela renúncia e pela dor.

Philippe Ariès (1990), em *O homem diante da morte*, explica que, na idade medieval, a morte é uma passagem do mundo das coisas transitórias para o mundo das coisas eternas, de modo que a preocupação não era a morte em si, mas a salvação da alma contra as tentações do diabo. A morte fazia parte do cotidiano como uma fúria que espreita e atormenta a vida, o castigo divino. A alma religiosa abstém da vida para obedecer a Deus e garantir a outra vida, de maneira que afasta o medo de morrer ao buscar as coisas do alto e prepara a alma para a outra vida. Com a naturalização e domesticação, interessava alcançar uma boa morte, que passava pelo controle e disciplina dos desejos do corpo, o falecimento em casa e a realização de festejo.

Ariès (1990) concorda com Delumeau (2001) que o medo é construído culturalmente a partir do mundo material e é potencializado pela religião, em processos de alienação e poder

sobre a vida. A humanidade, culturalmente, evita a dor e a perda, sendo o medo da morte de caráter coletivo e universal e associado à vida e ao mundo dos vivos. Além da arte de morrer, a arte de viver (ARIÈS, 1990) traz práticas normalizadoras para salvar a alma e evitar o purgatório na busca de uma vida eterna boa.

Nos séculos XIV e XV, a Europa sofreu uma sucessão de crises que fez aumentar os medos da civilização ocidental. Seguiram-se o alastramento da peste negra, a crueldade da Guerra dos Cem Anos, a determinação do avanço turco, o impacto do Grande Cisma, a decadência moral do papado, a Reforma Protestante, entre outras mazelas. Buscava-se compreender e explicar esses fatos por meio dos saberes da religião. São medos que aterrorizam os indivíduos e a coletividade, independente da religião, porque são internalizados em processos culturais. A Igreja exerce importante papel na produção dos medos na civilização ao reforçá-los e potencializá-los por meio de práticas que afirmam a existência de Deus e do mal em constante combate, sendo que somente Deus pode proteger a humanidade.

Portanto, na Idade Média, o homem via-se no meio do embate entre o reino do Deus severo e do diabo cruel, visualizados nas artes plásticas e no teatro, garantindo circulação na população preponderantemente analfabeta. Enquanto no Antigo Testamento, a Bíblia apresenta um deus severo e castigador, assumindo tanto o bem como o mal; no Novo Testamento, a figura do diabo será o meio para mostrar o bem. Jean Delumeau (2001, p. 245) destaca o teatro religioso na difusão da ideia e da imagem do anticristo e do Juízo Final para multidões por meio de uma linguagem acessível a todos, “sem dúvida, o teatro medieval representa muitas vezes o Diabo e seus acólitos. Mas jamais o demoníaco invadira a cena a esse ponto superando mesmo amplamente os dramas de polêmica confessional.”

Nesse mesmo sentido, Carlos Roberto Nogueira (2002), em *O diabo no imaginário cristão*, apresenta a figura do diabo como uma das mais importantes nas religiões cristãs. A personalização do mal era mais um elemento na “pedagogia do medo” na luta entre o bem e o mal: “Frente ao reino do cristianismo, resplandecente de claridade e luz, pois é o reino de Deus, coloca-se o reino de Satã, onde predominam as forças das trevas.” (NOGUEIRA, 2002, p. 26). A religião hebraica construiu e concretizou o arquétipo do demônio, tomando mitos e práticas hieráticas das crenças religiosas e parareligiosas das tribos antigas da Mesopotâmia. Houve, também, a influência do masdeísmo persa na crença do dualismo entre o bem e o mal, do paraíso, da ressurreição, do juízo final e do messias. O autor, ainda, aponta que o aparecimento da

entidade maligna teve base nos deuses de outras tribos quando entravam em guerras. Porém, somente com a influência da doutrina neoplatônica, o diabo ganhou onipresença e poder.

Assim, a ilustração do diabo exerce papel disciplinador sobre o homem medieval, “[p]or mais grotesco que possam parecer os meios, para uma arte cristã toda representação é boa para demonstrar que o fim desta vida é a vida eterna e para manter viva a presença da morte e da danação.” (NOGUEIRA, 2002, p. 45). Nessa perspectiva, o diabo explora a fraqueza e o desejo dos seres humanos, invadindo a mente e governando o corpo. Isso era explicação para tudo que a razão não alcançava, como afirma Nogueira (2002, p. 35): “Todos os acontecimentos para os quais não havia explicação eram preferencialmente atribuídos a eles [os demônios]”. O combate ao diabo deveria ser constante usando a fé no cumprimento das normas e regras da Igreja medieval.

A inquietação humana do que vem depois da morte permanece na modernidade, como um desconforto diante da finitude humana. Desse modo, Delumeau (2001, p. 98) afirma que “[...] a morte nos auxilia na investigação da mentalidade humana, colocando em destaque o medo do homem de que um dia a vida chegará ao fim.” Para o laicismo, não há nada depois da morte, incentiva o gozo dos prazeres carnisais sem preocupação com a alma (DELUMEAU, 2001). O homem contemporâneo tem uma concepção dura de dor pela perda da pessoa e temor da própria morte, de modo que a preocupação está centrada em prolongar e fruir a vida para distanciar e esquecer a morte.

Por outro lado, Mary Douglas (1988), em *Purity and danger: an analysis of concepts of pollution and taboo*, estabelece relação entre o horrífico e a impureza, sendo a transgressão desse preceito cultural manifestada por criaturas intersticiais. A antropóloga britânica afirma que seres e objetos contraditórios, incompletos ou informes assinalam a presença da impureza e causam repulsa. Ela busca compreender a pureza investigando o que é considerado impuro nas diversas culturas, amparada nos estudos da Gestalt. A abominação, a restrição e a punição representam o poder dos limites sociais para o perigo que pode ser poderoso. O medo, a profanação e a limpeza entram na relação do par ordem e desordem, que reforçam valores morais e regras sociais. O respeito às convenções, a limpeza e o sagrado estão relacionados. Da mesma maneira, a ordem é alterada diante do perigo sexual interpretado no contexto social das diferenças entre a posição de homem e mulher.

A noção de sujeira pode ser relacionada com o conhecimento científico, mas deve considerar as diferenças culturais. Assim, a autora afirma a relação entre sujeira e ordem, sendo que “[r]eflection on dirt involves reflection on the relation of order to disorder, being to non-being, form to formlessness, life to death.”<sup>20</sup> (DOUGLAS, 1988, p. 5). Isso reforça as oposições fundamentais do horror artístico, apontadas por Carroll, sendo necessário mencionar que o trabalho da antropóloga o antecede em mais de vinte anos. Douglas (1988, p.35) afirma que isso implica em duas condições, “[...] a set of ordered relations and a contravention of that order. Dirt then, is never a unique, isolated event. Where there is dirt there is sistem.”<sup>21</sup> Então, a ordem e o limite estão inextricavelmente relacionados à transgressão como modo de conhecer o controle.

Nesse sentido, as diferenças podem ser consideradas boas ou perigosas para a sociedade, sendo sempre vistas como anomalias, “[t]here are several ways of treating anomalies. Negatively, we can ignore, just not perceive them, or perceiving we can condemn. Positively we can deliberately confront the anomaly and try to create a new pattern of reality in which it has a place.”<sup>22</sup> (DOUGLAS, 1988, p. 38). Em outros termos, as anormalidades podem ser ignoradas e esquecidas ou provocar mudanças e alterar a ordem. Na perspectiva da antropóloga, a cultura e o comportamento possibilitam a comunhão de valores entre os membros de uma sociedade, como uma rede da qual não é possível escapar. Algumas vezes, aquilo que causa incômodo na sociedade é visto como sujeira ou poluição, sendo que trata apenas de algo que não está no lugar social a ele destinado, como afirma Douglas (1988, p. 40), “[u]ncleaness or dirt is that which must not be included if a pattern is to be mantained.”<sup>23</sup>

Portanto, de acordo com Douglas (1988), a contaminação faz parte do sistema cultural e as regras e controles sobre os homens são determinantes para confirmar a existência de Deus: “[s]o this is a universe in which men prosper by confirming to holiness and perish when they deviate from it.”<sup>24</sup> (DOUGLAS, 1988, p. 50). Os homens devem obedecer às leis divinas, a fim de manter a santidade e a ordem para viver em plenitude com Deus. Trata-se de reconhecer a

---

<sup>20</sup> Pensar sobre sujeira implica refletir sobre a relação entre ordem e desordem, ser e não ser, forma e amorfo, vida e morte. (tradução nossa).

<sup>21</sup> [...] um conjunto de ações ordenadas e uma violação da ordem. A sujeira, então, nunca é um evento único isolado. Onde há sujeira, há sistema. (tradução nossa).

<sup>22</sup> Há várias maneiras de tratar as anomalias. Negativamente, podemos ignorá-las ou apenas não percebê-las ou ao perceber, condenar. Positivamente, podemos deliberadamente confrontar a anomalia e tentar criar um novo padrão de realidade no qual isso tenha lugar. (tradução nossa).

<sup>23</sup> Impureza ou sujeira é o que não deve ser incluído se é para manter o padrão. (tradução nossa).

<sup>24</sup> Por isso, este é um universo no qual o homem prospera confirmando a santidade e perece quando se desviam dela. (tradução nossa).

importância das práticas e dos ritos compartilhados na vida em sociedade como baliza para distinguir o que faz parte ou não da ordem.

A ordem está relacionada aos sentidos dados às experiências na vida social, de modo que as impurezas serão identificadas em contraste com outros elementos do sistema. A ordem está ligada aos padrões criados e implica a existência de limites. Nessa dinâmica, as perturbações à ordem têm o potencial de reestabelecer e/ou recriar a ordem. O poder e o perigo estão nos limites da sociedade, que devem obrigatoriamente ser claros e localizáveis. Dessa maneira, os limites permitem a identificação da ameaça, da poluição. Os limites sociais são marcados, igualmente, no corpo, enquanto estrutura complexa que representa outras estruturas complexas (DOUGLAS, 1988). Ele representa toda a estrutura da sociedade e os limites sociais, como um lugar de poder e perigo, ou, em termos foucaultianos, o corpo é lugar de luta entre discursos.

A moral das sociedades é construída em relação com a ideia de contaminação, como afirma Mary Douglas (1988, p. 129): “It is true that pollution rules do not correspond closely to moral rules. Some kinds of behaviour may be judged wrong and yet not provoke pollution beliefs, while others not thought very reprehensible are held to be polluting and dangerous.”<sup>25</sup> Assim, enquanto a moral é um conjunto complexo e difícil de definir, as regras de contaminação são inequívocas: “[...] pollution rules can have another socially useful function – that of marshalling moral disapproval when it lags”<sup>26</sup> (DOUGLAS, 1988, p. 132). A contaminação é uma defesa da estrutura social quando os limites são desrespeitados, representando, ao mesmo tempo, uma situação de perigo na ameaça à estrutura social e no contágio. Diante da transgressão da ordem, outros elementos tentam restaurar a ordem e punir a ameaça.

A moderna aposta na razão humana parece remeter ao ponto de origem: “aos horrores do mal incalculável, imprevisível, que ataca aleatoriamente.” (BAUMAN, 2008, p. 85). Nisso estava a monstrosidade de seres com poderes ameaçadores à humanidade, presentes em narrativas ficcionais. Antes de os campos de concentração serem divulgados, não se imaginava a abrangência do mal produzido pelos próprios seres humanos – “o mal moral transformado em natural” (BAUMAN, 2008, p. 88), com a finalidade de tirar vantagens sobre os outros. A lição para a vida moderna é que “nem só os monstros cometem crimes monstruosos; e se apenas

---

<sup>25</sup> É verdade que as regras da poluição não coincidem com as regras morais. Alguns tipos de comportamento podem ser julgados errados e não provocarem a poluição nas crenças, enquanto que outros não muito reprováveis são considerados poluentes e perigosos. (tradução nossa)

monstros o fizessem, os crimes mais monstruosos e horripilantes de que temos notícia não teriam acontecido” (BAUMAN, 2008, p. 89).

Questionando o que é o “mal”, Bauman (2008, p. 74) responde que é “o tipo de iniquidade que não podemos entender nem articular claramente, muito menos explicar sua presença de modo totalmente satisfatório”. Ele estaria oposto a uma razão exatamente por não podermos apontar e explicar que regra ou contrato foi quebrado com o ato malévolo. Sob a égide forte da religião judaico-cristã, tinha-se que o mal estava no ato de pecar e que o pecador seria penalizado na vida eterna. Dessa maneira, o mal estava nos seres humanos e sua presença “era um problema *moral*, da mesma forma que *moral* era a tarefa de enfrentá-lo e forçá-lo a desaparecer” (BAUMAN, 2008, p. 76).

Nesse sentido, analisamos o encadeamento de enunciados fílmicos com o objetivo de investigar como as estratégias discursivas são construídas e evidenciam um horror explícito em imagens com elementos agressivos. Para refletir sobre o “mal”, consideramos os estudos de Freud (1976) sobre a civilização moderna e as problematizações de Bauman (1998) a respeito da condição do homem na “modernidade líquida” e suas implicações com a religião e o medo. Consideramos a ficção de horror enquanto fuga dos medos que o assombravam, e a associamos à ideia de impureza atrelada à violação moral e ao contraditório ou incompleto. Nesse sentido, elementos incompreensíveis entram no campo do normal por sua estranheza no tempo e no espaço. No caso específico da trilogia, temos a produção do horror perpassando a fisicidade e o cognitivo associado ao “mal”, trazido em oposição à pureza da pequena comunidade.

Investigamos o estranho enquanto o elemento que não comunga com o pensamento local e “torna-se essencialmente o homem que deve colocar em questão quase tudo o que parece ser inquestionável para os membros do grupo abordado” (SCHELER apud BAUMAN, 1998, p. 19). Esse é o posicionamento do sujeito transgressor, que além de não partilhar das crenças, se constitui como uma tentação ou ação desviante na narração. Dessa maneira, Zé do Caixão é construído como o elemento estranho na comunidade por desobedecer a suas leis: “A mais odiosa impureza da versão pós-moderna da pureza não são os revolucionários, mas aqueles que ou desrespeitam a lei, ou fazem a lei com suas próprias mãos.” (BAUMAN, 1998, p. 26). Trata-se da

---

<sup>26</sup> [...] as regras de poluição podem ter outra função social – a de mobilizar a desaprovação moral quando transgredidas. (tradução nossa).

relação entre desenvolvimento da civilização e a repressão dos instintos, e desobedecer a suas leis representa um perigo imediato.

Nesse contexto de insegurança, a ideia de poluição/impureza desloca para o âmbito social a fim de se referir às pessoas que não se ajustam dentro daquela comunidade e que estragam o quadro como um elemento estranho desordenador do belo, puro e ordeiro. Essa poluição vai de encontro com os ideais de beleza, pureza e ordem ao se colocar como elementos postos em lugares diferentes dos que elas ocupariam, como coisa fora de seu justo lugar, isto é, o estranho do qual é preciso livrar-se de uma vez por todas. Bauman (1998) cita Douglas para afirmar que não existe uma sujeira em si, mas somente em contexto em que se apresenta e gera a desordem da pureza. Essa sujeira torna-se, pois, ameaçadora ao ser da ordem do desconhecido e do imprevisível.

Dentro do convívio social, as proibições são de ordens diversas e muitas são suas explicações. Nesse sentido, consideramos a relação entre proibições morais e proibições dos tabus para tentarmos compreender como algumas práticas de Zé do Caixão apontam para o efeito de “mal” e horroriza a comunidade. Tomando a definição de tabu do antropólogo Thomas, Freud (1969) assevera que os tabus estão relacionados, primeiro, à proteção de pessoas ou coisas importantes contra o mal; à proteção dos fracos diante dos fortes; à proteção contra os perigos associados com cadáveres e ingestão de certos alimentos; à guarda dos atos vitais; à defesa dos seres humanos contra a cólera dos deuses e espíritos; e, finalmente, ao amparo das crianças indefesas.

Freud (1969) assevera que o estranho manifesta-se por meio de elementos que nos evocam a morte, a magia, a bruxaria, o animismo, a onipotência do pensamento, a repetição involuntária e o complexo de castração. Desse modo, pessoas vivas com poderes e intenções malignas causam-nos estranhamento pela ilimitada possibilidade de horrorizar. Seguiremos para um esforço analítico a fim de investigar como as estratégias discursivas são construídas para produzir o sentido de “mal”, por meio da personagem Zé do Caixão e seus crimes morais e físicos.

O coveiro é o elemento que desestabiliza a ordem, a beleza e a pureza apontando para a anormalidade do monstro. Ele não está interessado em rituais de purificação e representa perigo dentro da moldura das incertezas e desconfianças. Nessa perspectiva, a comunidade o aceita ao mesmo tempo em que tenta restabelecer a ordem depois da sujeira e o proclama dentro de uma

anormalidade. Isto evidencia a preocupação com a ordem que igualmente quer dizer uma preocupação com o estranho (BAUMAN, 1998).

Nesse mesmo sentido, percebemos que às violações do coveiro os membros da comunidade respondem com o desejo de punição como forma de afastar o perigo real do risco da imitação e, conseqüentemente, desordem geral. Tratando da imitação, Freud (1969, p. 25) afirma que “Se a violação não fosse vingada pelos outros membros, eles se dariam conta de desejar agir da mesma maneira que o transgressor.” Assumindo o tabu como proibição contra a liberdade de prazer e liberdade de movimento e circulação, ele está relacionado com os instintos humanos (FREUD, 1969). Isso dá-nos luzes para refletirmos sobre as ações do coveiro como construção do monstro por desobedecer às proibições estabelecidas na ordem da comunidade.

As narrativas fantásticas do fim do século XIX deixaram a herança do mau gosto, do macabro, da monstruosidade e da corrupção para o cinema de horror. O surgimento do cinema acontece no momento em que clássicos da literatura de horror são lançados, como *O estranho caso de Dr. Jekyll e Sr. Hyde* [1886] de Robert Louis Stevenson, *Drácula* [1897] de Bram Stoker e *O homem invisível* [1897] de Herbert George Wells. Os filmes de horror são definidos em oposição ao maravilhoso e à ficção científica. As narrativas maravilhosas estão relacionadas a um universo totalmente mágico e aparecem em mitos, lendas e contos. Podemos ver o maravilhoso nos filmes de Georges Méliès, de modo geral; nos mitos setentrionais e cultos profanos nas trilologias de Harry Potter e Senhor dos Anéis; além da fantasia dos super-heróis, a exemplo de Batman e Homem Aranha. A ficção científica também marca o cinema desde seus primeiros anos com mutações genéticas e extraterrestres resgatados dos romances citados de Stevenson, Stoker e Wells. Assim, os filmes de horror são caracterizados pela monstruosidade e anormalidade dentro de um universo real. Ainda, como subgênero, temos o *gore* marcado pela exibição de corpos mutilados e muito sangue. Portanto, o cinema materializa ficções e dá visibilidade a seus monstros para sujeitos curiosos pelo estranho e ansiosos pela tranquilidade da catarse.

Carroll (1999) conclui sobre a dificuldade de definir um gênero pelas respostas emocionais do público de todo subjetivas. Diante dos filmes de referência e do arquivo construído relativos às décadas de 1960 e 1970, podemos não ver a reação de medo do espectador contemporâneo. Ademais, faz-se necessário distinguir a reação dos personagens e do público, mesmo pensando a questão da identificação que, no cinema, passa pelo dispositivo da câmera e se chega aos personagens pode ser momentâneo ou de cumplicidade nas imagens. A reação dos

personagens ao monstro se configura como fundamental vetor de credibilidade de um filme de horror.

Nesse sentido, tomamos as considerações de Courtine (2008, p. 323) sobre os monstros humanos e sua exibição, em que afirma que a produção e circulação dos bens culturais no contexto dos centros urbanos, bem como “[...] a sistematização das tecnologias de fabricação das imagens determinam as expectativas, padronizam os modos de recepção, homogeneízam as respostas emocionais: a ‘fábrica de sonhos’ inventa o espectador moderno.” Trata-se de refletir sobre a visibilidade da monstruosidade humana: antes, as deformidades eram exibidas de modo indiscriminado como diversão em feiras; depois, temos corpos revestidos por uma frágil compaixão distante da almejada identificação do público. Isto revela a mutação das sensibilidades, “o efeito de uma clivagem contemporânea das percepções da deformidade humana” (COURTINE, 2008, p. 325).

As narrativas de horror povoam o cinema hollywoodiano desde a idade de ouro, com produções como *A queda da casa Usher* (1927) de Jean Epstein, em sua fase silenciosa. Na Alemanha, destacam-se as produções *O estudante de Praga* (1913) de Stellan Rye et Paul Wegener e, mais tarde, o expressionista *O gabinete do Dr. Caligari* (1919) de Robert Wiene. O cinema expressionista traz características das pinturas expressionistas alemãs para a cultura popular e a arte primitiva para exprimir a subjetividade e a revolta social, em cores contrastivas e perspectivas deformadas. Outro destaque do período fica por conta de *Nosferatu* (1921) de Friedrich Wilhelm Murnau, filme adaptado do romance *Drácula* de Bram Stoker, que marcará por muito tempo o lugar do vampiro.

Nos Estados Unidos, o gosto pelo cinema de horror se manifesta em adaptações como *O estranho caso do Dr. Jekyll e de Sr. Hyde* (1908) e *Frankenstein* (1910). Destaca-se no cenário do horror o diretor Tod Browning e seus filmes *O desconhecido* (1927) e *Drácula* (1931), bem como James Whale com *Frankenstein* (1931). Diante do grande sucesso dessas últimas adaptações, vemos uma corrida pelo filão e o nascimento de outros monstros, nos quais destacamos: *A múmia* (1932) de Karl Freund, *Dr. Jekyll e Sr. Hyde* (1932) de Rouben Mamoulian, *O homem invisível* (1933) de James Whale, *O monstro de Londres* (1935) de Stuart Walker, *O zumbi branco* (1935) de Victor Halperin, *Freaks* (1932) de Tod Browning e *King Kong* (1933) de Ernest B. Schoedsack e Merian C. Cooper.

Após fazer esse percurso, assumimos os pressupostos discursivos e refletimos sobre o horror enquanto um domínio de coisas ditas e a dizer, que tem regras de formação e é constituído no fio discursivo dos saberes. Nesse sentido, fazemos eco a Foucault (2007a) e questionamos o regime de existência do horror dentro dos discursos: quais as regras de aparecimento? Qual o sistema que o permitiu se justapor, se suceder e se repetir? Quais os saberes e poderes materializados no dispositivo fílmico que permitem a visibilidade do horror?

Tomamos o domínio do horror em sua aparição tanto nas artes plásticas como na literatura, de modo esparso no universo de imagens, mitos, lendas e contos na história da humanidade e, com maior intensidade, no subjetivismo e experimentação românticos. Ele existe mais na transgressão que na ruptura das normas sociais. Se pensamos em uma regularidade do horror, ela estaria relacionada, por um lado, a sua existência no estranho, anormal e monstruoso, e, por outro, à ordem e ao limite contra os quais a transgressão se manifesta. A emergência histórica do horror muitas vezes é associada à oposição racionalidade vs. irracionalidade, de modo que a razão da Renascença provocaria o apagamento do fantástico por séculos. Somente a confusão mental da segunda metade do século XVIII traria a subversão da irracionalidade e da expressão da subjetividade às artes. Essa inquietação vê seus desdobramentos históricos contra a repressão dos desejos pela moral burguesa, o desencanto social e econômico, as crises e as guerras. Tudo isso se materializa no cinema de horror como importante lugar de visibilidade do homem e suas inquietações, desde a invenção do cinematógrafo até nossos dias.

Como apontamos, as instâncias de delimitação do horror são estabelecidas em relação às narrativas predominantemente maravilhosas e de ficção científica. Entretanto, é importante expor que suas fronteiras, ao mesmo tempo em que separam as temáticas, permitem-lhes um íntimo diálogo e compartilhamento de elementos. No surgimento do cinema, o universo silencioso é povoado por sombras em que se dão a ver o maravilhoso, a ficção científica e o horror em adaptações de obras literárias por meio da existência da anormalidade e da monstruosidade. Pensamos que o horror, especificamente, estabelece-se pelo encadeamento da visibilidade da ordem, da transgressão e da monstruosidade. A ordem está assentada sobre “[...] um conjunto de valores e regras de ação propostas aos indivíduos e aos grupos por intermédio de aparelhos prescritivos diversos, como podem ser a família, as instituições educativas, as Igrejas [...]” (FOUCAULT, 1988, p. 26). Para tanto, consideramos a explicação foucaultiana sobre a “transgressão [...] dos limites naturais, transgressão das classificações, transgressão do quadro,

transgressão da lei como quadro: é disso que se trata na monstruosidade [...]” (FOUCAULT, 2001, p. 79).

A partir das reflexões sobre a emergência e a delimitação, analisamos as grades de especificação do domínio do horror. Nossa consideração busca identificar os sistemas que permitem separar, opor, associar, reagrupar, classificar e derivar os diferentes horrores (FOUCAULT, 2007a). O diferencial se instala quando questionamos pela presença da realidade: no maravilhoso, há a completa negação do mundo natural tal como o conhecemos; na ficção científica, vemos a realidade ser assombrada por monstros gerados em laboratório que desafiam as leis científicas da época; no horror, o mundo é assombrado por seres transgressores da normalidade que dão vazão ao que deve ser apagado na cultura. Assim, a existência material do horror tem visibilidade na dinâmica histórica de saberes e poderes, de modo que a transgressão se dá no choque com o limite e com a ordem.

Vemos, pois, delinear diante de nós um domínio de coisas heterogêneas reunidas sob a designação do horror. Trata-se de pensar a unidade dentro da dispersão dos discursos e considerar que “as margens de um livro jamais são nítidas nem rigorosamente determinadas [...] ele está preso em um sistema de remissões a outros livros, outros textos, outras frases: nó em uma rede” (FOUCAULT, 2007a, p. 26). Ou seja, assim que esquadrihamos a unidade, ela perde a homogeneidade e mostra o campo complexo de discursos.

Dessa maneira, a produção do horrífico perpassa um domínio do que pode ser dito/mostrado sobre a ordem, a transgressão e a monstruosidade em determinado momento histórico. Trata-se de demarcar a emergência, descrever a delimitação e analisar a especificação do monstro na narrativa. Assim, as imagens violentas imprevisíveis e/ou misteriosas encadeiam o horror, dentro de uma determinada historicidade, o que faz ecoar outros enunciados. Veremos, a seguir, as condições de possibilidade e circulação do cinema de horror no Brasil.

### **3.5 O horror e a produção cinematográfica brasileira**

Soares (2010, p. 91), estudiosa do campo do cinema, faz um panorama sobre a produção cinematográfica brasileira e afirma que os filmes mais diretamente voltados ao entretenimento, a exemplo daqueles de horror, “tornaram-se marginalizados na produção brasileira por não

trazerem nem a postura de uma crítica política tradicional, nem a aprovação dos meios institucionais dominantes.” Isso coloca o cinema de horror em uma comparação estrita com o cinema nacional de modo amplo e desconsidera suas particularidades e sua historicidade.

Pensando nas condições de possibilidade do cinema no Brasil, após o Cinema Novo, observamos o surgimento de um cinema experimental e *underground*, sem preocupação com a formação de um movimento estético e nem de um sentimento de nação (XAVIER, 2001). Tratam-se de jovens que tentam fazer um cinema de orçamento mínimo e muita agressão nas imagens, como maneira de valorizar o mau gosto e os gêneros marginais, que podem ser interpretados enquanto metáfora do percurso do cinema e do país (XAVIER, 2001). Para reforçar a constituição do cinema marginal, mobilizamos Gomes (2001, p. 104-105) ao situar o grupo da Boca do Lixo, em São Paulo, como “Conglomerado heterogêneo de artistas nervosos da cidade e de artesãos do subúrbio, o Lixo propõe um anarquismo sem qualquer rigor ou cultura anárquica e tende a transformar a plebe em ralé, o ocupado em lixo.” No contexto da clandestinidade, esse cinema é caracterizado pelo sarcasmo e pelo desencanto materializados numa “estética do lixo”, em imagens incômodas: ora pelo ataque às tradições cristãs associadas ao poder e ao provincianismo apoiados pelos militares, ora pela crueldade física, ora pelo grotesco em suas imagens.

Mostrando a independência e a diversidade entre os temas e autores do Cinema Marginal, a estudiosa José (2007) cita os filmes eróticos de modo geral, outros com proposta estética mais clara, a exemplo dos projetos tropicalistas, os de terror de Mojica Marins e as metáforas políticas. Tomamos essa classificação para tentar compreender como os elementos estéticos do *À meia-noite levarei sua alma* materializam um posicionamento do sujeito diretor dentro das condições de possibilidade de 1964. Acrescentamos que o cineasta Ivan Cardoso (1990) assevera que o cinema de horror é caracterizado por um *status* de marginalidade, de modo que, na década de 1960, fazer filme com múmia, vampiro etc. no Brasil era sinônimo de fazer filme *trash*. Esses filmes tomavam clichês dos filmes hollywoodianos de horror para tentar produzir algo criativo e barato. Muitos diretores abordavam a temática de sexo, horror e comédia a fim de viabilizar seus filmes. Isso era um artifício para continuar a produção cinematográfica e driblar a forte censura da ditadura militar, pois o *underground* não tinha repressão (CARDOSO, 1990).

Laura Cánepa (2008), pesquisadora brasileira, em seu estudo por uma historiografia do cinema de horror no Brasil, aponta o filme *À meia-noite levarei sua alma* (1964), de Marins,

como o primeiro longa-metragem a se definir como de horror. Entretanto, a estudiosa afirma que houve outros filmes anteriores que poderiam ser caracterizados como de horror por sua abordagem de elementos sobrenaturais ou violentos, inclusive no cinema mudo, a exemplo do primeiro filme “posado”, *O diabo* (1908), de Antônio Campos, mas que não se identificavam como tal.

O cineasta e pesquisador Abreu (2006) faz uma extensa investigação sobre *A Boca do Lixo: cinema e classes populares*, apontando a Boca do Lixo como lugar de proficuidade na produção cinematográfica brasileira e, principalmente, de aprendizagem para jovens que produziam visando o mercado consumidor. A produção da Boca se apropria da produção estrangeira como um antropófago para produzir cinema com as cores locais: “os modelos de cinema estrangeiro a ser enfrentados não são mais os originais, mas suas versões B ou C, uma produção *fake* que dissolve (e pulveriza) o imaginário cinematográfico” (ABREU, 2006, p. 62). Os cenários, os figurinos, os conteúdos etc. tomavam como referência os valores e temas locais, colocando em evidência o que o público queria ver.

Abreu (2006) cita a parceria entre Augusto Cervantes e José Mojica Marins na produção, pela Apolo Cinematográfica, do banguê-banguê caboclo *Sina de aventureiro* (1957) e do melodrama *Meu destino em suas mãos* (1961), sob a direção de Mojica. A parceria continua em *À meia-noite levarei tua alma* (1964), primeiro filme em que figura o Zé do Caixão, cujo sucesso de público foi expressivo. Pela produtora Ibéria Cinematográfica, Cervantes e Mojica produzem mais dois filmes de horror: *Esta noite encarnarei no teu cadáver* (1967) e *O estranho mundo de Zé do Caixão* (1968).

Desta maneira, o filme de Marins é influenciado pela proficuidade do cinema mundial, por traços culturais brasileiros e pela ideia de cinema autoral de Bazin (1985). Trata-se do terceiro longa-metragem de sua carreira, o primeiro caracterizado como de horror, um sucesso de bilheteria, que consagrou seu diretor pelo caráter inventivo, experimental e, acima de tudo, popular. Partiremos para o argumento de *À meia-noite levarei sua alma* e a descrição das cenas selecionadas.

### **3.6 A trilogia de Zé do Caixão e o domínio de horror**

As condições que possibilitaram a emergência e a circulação de discursos no cinema brasileiro, nas décadas de 1960 e 1970, período marcado pelos fatos políticos da ditadura militar e de uma crescente resistência no âmbito cultural, podem ser observados pela intensa produção literária, musical e cinematográfica dos movimentos do Tropicalismo e o Cinema Novo e dos movimentos marginais na literatura, na música e no cinema, no qual apontamos o diretor cinematográfico José Mojica Marins.

Pensar na produção cinematográfica nacional no período da ditadura é olhar o cinema produzido nas margens. O Cinema Novo, ao levantar questionamentos políticos diretamente contestadores da ordem vigente, era fortemente censurado. Nos fins dos anos 1960, o Cinema Marginal concretiza-se como uma alternativa para continuar a produção cinematográfica brasileira e driblar a censura, ao mostrar elementos horríficos em tramas dedicadas ao entretenimento. Na ditadura, as relações entre o governo e a produção cinematográfica era dúbia, pois o momento era de expansão do mercado de bens culturais e o alargamento da participação nacional no meio cinematográfico ao mesmo tempo em que ainda se percebe a ação do censor. De todo modo, havia uma certa tolerância aos filmes da Boca do Lixo em comparação com aqueles de temática social. Nesse contexto, as camadas das classes populares investem no cinema, como afirma Abreu (2006, p. 162): “A Boca do Lixo atirou-se à disputa do público do cinema estrangeiro (de filmes B) oferecendo o similar nacional com ‘sabor brasileiro’, atendendo a um ‘gosto popular’.” Essa produção não necessariamente agradava ao Estado militar, mas como não afirmavam oposição política poderia servir de entretenimento para o numeroso público das camadas populares.

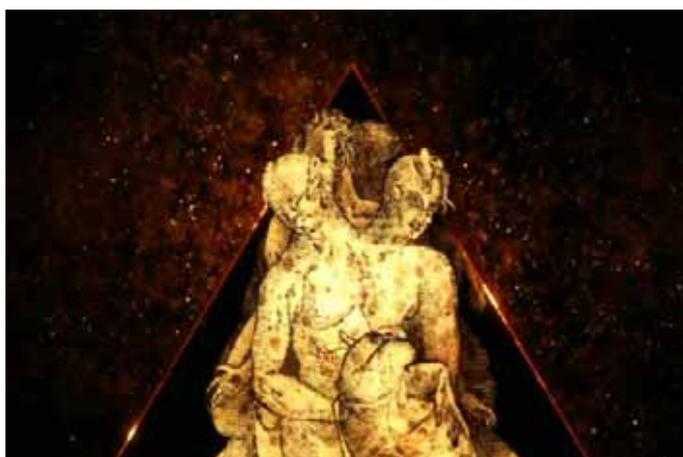
#### **3.6.1 A visibilidade do sangue e a geração do filho perfeito**

Mojica conta histórias de horror e toma o personagem Zé do Caixão como centro de suas narrativas. Assim, o cineasta e pesquisador Orlando Senna (apud PUPPO, 2007, p. 4) explica a proficuidade do coveiro: “Seu Zé do Caixão entrou no imaginário popular e atravessou fronteiras, colecionando homenagens e cultos cinematográficos mundo afora”. Nesse mesmo sentido, o cineasta americano Tim Lucas (apud PUPPO, 2007, p. 134) destaca o personagem e sua obsessão

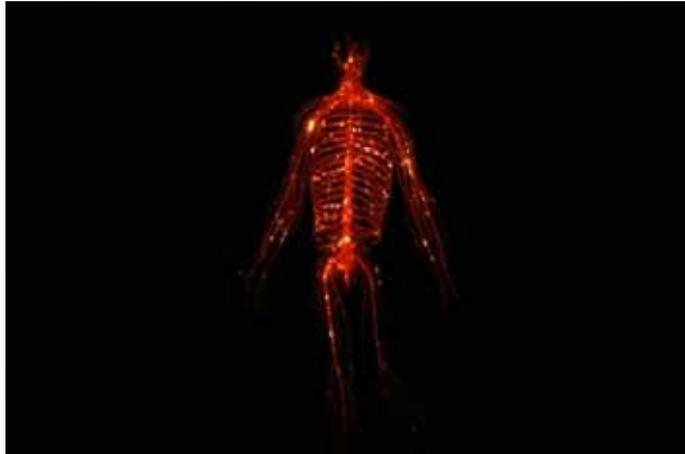
em conceber um filho e a produção do último filme da trilogia: “Mojica vem prometendo a terceira parte da trilogia do Zé do Caixão, *Encarnação do demônio*, há mais de 40 anos; o filme tornou-se o filho que José Mojica Marins tem de gerar”.

Em 2008, a trilogia de Zé do Caixão é completada com o lançamento de *Encarnação do demônio*, do qual recortamos fotogramas da animação exibida no início do filme, que buscaremos os elementos horríficos, como descrevemos a seguir:

Figura 19 – Animação inicial mostra hemácias, veias e corpos.







Fonte: Fotogramas capturados do filme *Encarnação do demônio*.

Seguindo um curto momento de silêncio, é exibida a animação, em que elementos deslizam suavemente e silenciosamente em um espaço negro. Eles assemelham-se a hemácias em cor e forma e seguem flutuando da esquerda para a direita do espectador: primeiro, em pequena quantidade e, depois, em maior volume. Ao mesmo tempo, ouvimos uma voz grave ecoando:

Das trevas surge o oculto. O ventre imperfeito gesta a maior criação: um ser que desconheça qualquer limite; apenas força e fulgor, ímpeto e desejo; a perfeição suprema em meio ao caos; excesso que surge do completo vazio para além de qualquer dor ou loucura; mais alto que Deus, mais baixo que Satã; poderosa, indômita, impiedosa, lasciva, livre. É preciso gerar esta criança, forjá-la na continuidade de meu sangue. (ENCARNAÇÃO, 2008)

Após o começo desse monólogo, ouvimos um som metálico pesado intercalado por um tambor ao ser enunciada a palavra “força”. As cores da animação oscilam entre tons amarelados, alaranjados e marrons contrastando com o preto. Depois de mostrar as hemácias navegando pelo corpo, a animação revela-nos um quadro repleto de vísceras brilhosas e em movimento, o qual é cortado lentamente de baixo para cima por um lance de luz. Neste momento, a voz de Zé do Caixão fala de “perfeição” e desenhos levantam-se da base de um triângulo isósceles apoiado no quadro mostrando uma sucessão de corpos anormais. Em seguida, uma série de formas concêntricas aparece: um quadrado, um pentágono, um hexágono... e um círculo. Elas flutuam em direção à tela, enquanto ouve-se o coveiro falar de “loucura”. Isto é sucedido por vários

elementos que se assemelham a órgãos humanos e seus componentes. Vemos no centro do fotograma uma figura em formato de coração e ouvimos a voz dizendo “livre”.

A estética iconográfica desse prólogo aponta para dois lugares distintos: inicialmente, vemos a suavização das imagens ao serem apresentadas por meio de animação; por outro lado, vemos os desenhos de corpos monstruosos se multiplicarem em primeiro plano. Para refletirmos sobre essas imagens, convocamos as palavras de Courtine (2008, p. 327-328): “A ilusão cinematográfica veio sob medida para aliviar os olhares do peso, da deformidade humana, que se torna indesejável, e instaurou o princípio da arbitrariedade do signo no universo da compaixão”. Os corpos mostrados em desenhos dá contornos para as palavras, mas não tem o peso da impressão de realidade, de modo que, por mais que sejam corpos monstruosos, eles estão apenas ilustrados, deixando ainda as ambiguidades, como Barthes (2007) nega sobre as fotos de choque. O encadeamento de corpos nus evidenciando deformidades remetem ao universo grotesco, e destaca a origem de uma imagem a partir do interior da outra e corpos cujos contornos estão imbricados com outros. Essa monstruosidade vista no corpo incorpora o outro corpo que está fora, como uma antropofagia em imagens desenhadas.

No século XXI somos expostos aos desenhos de corpos com monstruosidades exageradas que têm uma estética antiga e fora de circulação em nossa cultura. Trata-se da produção de um retorno, o retorno do coveiro Zé do Caixão após quarenta anos de prisão. A dinâmica entre elementos de tempos e espaços distintos compõem, pois, uma estética *kitsch*. Essas imagens antecipam a apresentação do prisioneiro, que também é envolta numa atmosfera de bestialidade e horror. Ao mesmo tempo em que o retorno é produzido, temos a produção do nascimento visualizado no feto. Esse encadeamento aponta para a concepção do filho do coveiro como lugar do nascimento ou perpetuação do anormal no mundo físico. Essas imagens são apresentadas rapidamente e não permitem um olhar detido sobre seus detalhes grotescos, reforçando a necessidade do alívio do peso da deformidade, mesmo em um filme de horror.

Nos três filmes, o coveiro evidencia a “sujeira”, tanto enquanto aquele que trabalha em contato com cadáveres, como aquele que se difere das outras pessoas da comunidade. Além disso, diferentemente da população local, ele não está interessado nos rituais de purificação, somando para representar um perigo dentro da moldura das incertezas e desconfianças. Nessa perspectiva, a comunidade o aceita, ao mesmo tempo em que tenta restabelecer a ordem depois da sujeira e o proclama dentro de uma anormalidade. Isto evidencia a preocupação com a ordem

que igualmente quer dizer uma preocupação com o estranho (BAUMAN, 1998). O estranho está associado ao que é considerado assustador e provoca medo e horror, de modo que desperta um medo geral em uma determinada comunidade (FREUD, 1969). Na oposição com o familiar, o estranho está para o desconhecido e imprevisível, de modo que não se tem certeza de como abordá-lo. Assim, a comunidade cria seu esquema de ordem e pureza e, concomitantemente, seus estranhos sob medida para sua realidade.

No desenvolvimento das narrativas, o coveiro é reafirmado como um estranho em oposição aos costumes da comunidade, principalmente os religiosos. Esse encadeamento de elementos cria um efeito de horror por meio da evidência do tabu ao questionar as regras da vida e da morte, de modo que relacionamos o temor, objetivado no poder sobrenatural que se acredita estar oculto. A ideia de que Zé do Caixão é um elemento que desafia o propósito dos esforços de ordem e a possibilidade de esforços eficientes da pureza é reafirmada. Em consequência, o estranho coveiro é a síntese da sujeira e a comunidade deve se ocupar da tarefa de purificação vigilante.

Buscando a visibilidade do coveiro e sua constituição na dispersão de enunciados, faremos o exercício de investigar qual o fio discursivo existente na formação da série enunciativa na constituição do sujeito transgressor na visualidade fílmica, tomando como objetos os filmes *Esta noite encarnarei no teu cadáver* e *Encarnação do demônio*. Acreditamos que a ordem discursiva do horror também é um lugar de heterogeneidade que tem o efeito de reafirmar a moral judaico-cristã e seus valores.

A identificação dos discursos materializados em sequências constrói uma série que evidencia elementos sonoros e imagéticos em consonância com o sujeito Zé como homem superior. Assim, a descrição da formação dos enunciados no encadeamento das sequências fílmicas, em termos de planos, considera tamanho, quadro, enquadramento, movimento e duração. E, por fim, a análise do fio discursivo nas modalidades enunciativas que constituem o sujeito transgressor nas redes do horrífico e do sagrado, permite compreender a constituição histórica do horror.

Tomamos o primeiro recorte do filme da década de 1960, exatamente a cena em que Laura anuncia para o iconoclasta que está grávida. O anúncio é envolto de um certo mistério provocado pela presença de um médico em casa e o silêncio da esposa e mostrado por planos próximos:

– Zé, Zé, estou grávida! Realizei o teu sonho. Anuncia Laura, sorridente.

– Filho, filho! Um filho, um filho! Meu sangue prosseguirá. Um filho, Laura. O mundo deve saber, todos devem saber, Laura, todos devem saber. Ouço, Laura, será um homem. - Diz o coveiro a abraçar e girar com a mulher.

– Sim, Zé, será um homem.

– Meu sangue se eternizará. O homem perfeito irá nascer e com ele um instinto doutrinado, depois o instinto dominará com a mente, o pensamento reinará e o homem será imortal. Todos devem saber. O povo deve saber: Zé do Caixão terá um filho, um filho perfeito, Laura. – Afirma o coveiro antes de sair. (ESTA NOITE, 1967)

No segundo filme da trilogia, o anúncio da geração do filho reanima o sonho romântico de eternidade, com delírios de grandeza de que isso interessa àquela população servil e ao mundo. Durante a cena, ouvimos a *Aleluia* de Handel anunciando o nascimento do esperado filho. Encadeando os elementos sonoros e imagéticos, com destaque para “O mundo deve saber, todos devem saber”, “o homem será imortal” e “um filho perfeito”, a construção de Zé do Caixão como homem superior é reafirmada e faz retornar discursos sobre o filho salvador do mundo. São enunciados que evocam preceitos do catolicismo sobre o Filho de Deus que vem tirar o pecado do mundo e possibilitar a vida eterna para os homens.

Seguimos para o último filme da trilogia, quando o coveiro é atormentado por espíritos. *Encarnação do demônio* apresenta o percurso da saída do coveiro da prisão até o cumprimento de seu desejo de dar seguimento ao seu sangue e seu assassinato. Zé do Caixão representa as transgressões da realidade, devido a seu comportamento agressivo e violento, marcado apenas pelo desejo de dar continuidade ao sangue na posteridade. Esse filme apresenta o coveiro no tempo presente e enfatiza traços da realidade sócio-histórica, principalmente por meio de cenas externas em que vemos ruas e favelas claramente identificáveis como de uma cidade brasileira. Destacamos a cena da aparição do espírito de Laura:

Figura 20 – Laura segura o filho natimorto.



Fonte: Fotogramas capturados do filme *Encarnação do demônio*.

O coveiro vê o espectro e o segue pelas ruas até uma praça, onde a vemos segurando o filho do casal, nascido morto, de modo estático e impassível. Observamos a cena na composição de cores, enquadramento e gestos e somos remetidos a uma imagem de grande circulação na cultura ocidental, a estátua Pietà, do século XV, como apontamos:

Figura 21 –Fotografia da escultura Pietà (1499, Michelangelo, Vaticano).



Fonte: <http://www.culturamix.com>.

A imagem como um todo e seu detalhe evidenciam a constituição da mãe e o sofrimento diante da morte do filho unigênito. Podemos destacar os gestos e movimentos que escorrem desde a cabeça até as mãos no sentido de acolhimento e dor diante do filho. Somamos, ainda, a composição das cores e iluminação no processo de remissão à imagem sagrada. Portanto, a produção do sujeito coveiro transita na heterogeneidade constituinte dos discursos do âmbito do horror e do sagrado. Isto é, Zé do Caixão é construído no lugar de superioridade aos homens e se equipara com um deus capaz de julgar, salvar ou condenar a humanidade. Nesse sentido, apontamos o próprio nome do coveiro José, que além de ser um nome comum no Brasil, na Igreja Católica, designa o pai de Jesus Cristo. Zé do Caixão recusa-se a fazer parte da ordem, principalmente da religião judaico-cristã, em que os homens devem render culto a um ser superior criador de todas as coisas, porém acaba por reafirmar a ordem ao delimitá-la, isto é, marcando os limites do possível pela transgressão.

Assim, a investigação do fio discursivo na formação da série enunciativa aponta a ordem do olhar e o lugar específico do sujeito como aquele que faz emergir discursos e saberes. Desse modo, interpretamos o encadeamento das estratégias cinematográficas na produção de subjetividade e apontamos para seu funcionamento discursivo em consonância com a narrativa. A ordem do olhar produzida nas imagens aciona outros discursos e outras imagens, ao mesmo tempo em que contribuem para a produção de sentido visualizados no corpo. Nesse percurso, consideramos que investigação da regularidade na série enunciativa aponta para a produção do sujeito transgressor no domínio de memória imagético, que evoca discursos do sagrado dispersos historicamente. O exagero na diferenciação dos corpos da mãe e do bebê insere-os como mais

uma aberração no filme de 2008, em que eles perdem a humanidade e reifica o estado moral de prepotência de perfeição.

Nesse contexto, tomamos a questão da ordem do discurso para evidenciar as relações de poder na enunciabilidade e na visibilidade da materialidade discursiva. Para tanto, selecionamos cenas dos filmes *À meia-noite levarei sua alma* e *O fabricante de bonecas*, a fim de refletirmos sobre o discurso horrífico como domínio de práticas historicamente situadas.

### 3.6.2 A visibilidade da carne e o nascimento do pecador

Inicialmente, tomamos uma cena do filme de 1964, em que Zé do Caixão faz uma refeição e vemos pela janela uma procissão. A câmera fixa, posicionada em suave contraplongée, explora as técnicas de profundidade e cria a perspectiva com uma zona de nitidez extensa emoldurada pelas cortinas da janela.

Figura 22 – Zé do Caixão come carne de cordeiro na Sexta-feira Santa.





Fonte: Fotogramas capturados do filme *À meia-noite levarei sua alma*.

Essa janela configura-se como o canal entreaberto ente o mundo de Zé do Caixão e a exterioridade. Do alto de sua casa, o coveiro observa a cidade e seus moradores, ao mesmo tempo em que é visto. A cena é contextualizada na Sexta-feira Santa, em que são destacados os rituais de não consumir carne vermelha e reservar o dia para orações e contrição. Isso é enfatizado em uma cena anterior que Lenita explica ao esposo o motivo de não servir carne no almoço do dia.

O coveiro rebelar-se contra a aceitação da proibição de comer carne e sai para comprar o cordeiro, que será devorado ferozmente em um grande osso, tanto no ambiente doméstico, como no bar. Essa composição evidencia a constituição do monstro como aquele que foge às normas e quer mostrar isso aos outros a fim de reafirmar-se como homem superior. Ademais, essa cena faz ecoar os preceitos nietzschianos de questionar o cristianismo como conjunto de preceitos que escraviza o homem e leva à decadência da civilização moderna.

A cenografia tem uma composição escura em que se destacam: primeiro, Zé do Caixão, próximo à objetiva; em baixo, o sacerdote, vestido com estola clara, e a procissão sumindo no fundo do campo. Observamos que, durante o almoço, a mesa de refeições não estava próxima à janela, o que reforça a atitude provocativa de comer carne de cordeiro como afronta religiosa e difusa contra a população.

A formação do plano fixo permite que observemos os detalhes da cena em seus mínimos movimentos. Enfatizamos os singelos gestos marcados nos fotogramas: após se olharem, o coveiro oferece um pedaço do cordeiro ao padre, que responde com o Sinal da Cruz e Zé gargalha. Trata-se de um gesto religioso de invocar “o Pai, o Filho e o Espírito Santo” para

abençoar e afastar os espíritos malignos, o que materializa na visibilidade do filme o lugar dos sujeitos – o transgressor e o responsável pela moral cristã.

Portanto, o lugar da transgressão está marcado no dispositivo e em sua existência histórica. O enquadramento e a profundidade de campo possibilitam a formação do plano em que é mostrado o lugar dos sujeitos na ordem discursiva. Vemos, no mesmo campo, o jogo entre o discurso religioso e sua transgressão separados pela moldura da janela. A janela antes de separar, ela integra e coloca cada um em seu lugar. Poderíamos, ainda, afirmar que ela possibilita a constituição dos sujeitos, na medida em que, para que haja transgressão, faz-se necessária a norma e vice e versa. A maneira como a imagem fílmica é mostrada produz o sentido da transgressão reafirmada pelos gestos e traços faciais, numa violação da ordem moral. A estratégia de profundidade de campo sintetiza em um quadro os elementos da ordem e da desordem e destaca a censura da anormalidade. Portanto, “[a] existência dos monstros é a demonstração de que a subjetividade não é um lugar seguro e estável que a ‘teoria do sujeito’ afirma.” (SILVA, 2000, p. 19). O monstro revela a preocupação da ordem com a diferença, a mudança e a desordem.

Assim, o sentido não é produzido no somatório dos dados da imagem fílmica, mas nas modalidades de existência material dos discursos. Trata-se de discursos em luta pela existência no tempo e no espaço para produzir sentido. A materialidade discursiva do plano analisado evoca o discurso religioso da crucificação de Jesus, cordeiro imolado, pelos pecados dos homens.

Nesse encadeamento, a visibilidade enunciativa apresenta essa memória como repetição, ao mesmo tempo em que vemos sua reformulação. Na superfície da imagem, temos um sujeito personagem observando a procissão pela janela. Entretanto, além da visualidade, podemos observar a formação dos planos e sua modalidade de existência histórica. Percebemos a ordem da visibilidade em que o discurso religioso é convocado por elementos dispersos no filme e marcado na imagem fílmica pelo sacerdote e pela procissão emoldurados pela menção da Sexta-feira Santa, Paixão de Cristo.

Nessa cena, o acontecimento discursivo sobre a constituição do horror é visualizado na transgressão, ligada ao limite e às normas, nos fotogramas por meio do oferecimento da carne de cordeiro ao padre no dia em memória do sacrifício do Filho de Deus, Cordeiro imolado. A norma é clara na sociedade majoritariamente católica dos anos 1960, de modo que é permitido a todos saber e conhecer o limite. A transgressão é um momento rápido em que se passa do ilimitado

para o conhecimento do limite e se constitui numa prática monstruosa ao provocar o desordenamento. No instante seguinte, a ordem é restaurada com a razão, a norma reafirmada e a ordem social assegurada. Portanto, o horror é o domínio da monstruosidade e o monstro a transgressão máxima (FOUCAULT, 2001). O monstro está naquilo que não foi mostrado, foi interdito pelas estratégias fílmicas. Voltamos nosso olhar sobre as modalidades de existência material dos planos, concebidas em uma exterioridade em relação com a história para produzir sentidos. Os filmes são tomados enquanto série de enunciados percebida como conjuntos de elementos visualizados dentro de suas condições de possibilidade.

### 3.6.3 A transgressão no rosto e a visibilidade do monstro

Para compreendermos a maneira como a materialidade constrói um acontecimento discursivo e produz sentido em uma rede de discursos, analisamos a formação dos planos de mais uma cena de *À meia-noite levarei sua alma*. Ela é situada no bar na presença dos homens da cidade e traz como sujeitos personagens Zé do Caixão, a atendente do bar e seu tio. Sempre assediando a moça, o coveiro oferece-lhe dinheiro quando o tio chega e o devolve. Irritado com a recusa, Zé e o homem se enfrentam:

Figura 23 – Zé do Caixão enfrenta homem com a coroa de Cristo.





Fonte: Fotogramas capturados do filme *À meia-noite levarei sua alma*.

O dispositivo fílmico constrói os planos de modo a selecionar os elementos do cenário e a maneira como devem ser vistos. Inicialmente, somos contextualizados no bar com a presença dos outros personagens. Em seguida, vemos o conflito e a câmera seleciona em primeiro plano o

detalhe do campo, em que Zé do Caixão toma a coroa de espinhos de Jesus, estátua da tradição católica que simboliza o martírio do Filho de Deus. A materialidade dos planos aponta para a repetição de enunciados por meio das estratégias cinematográficas. Inicialmente, destacamos a regularidade no *close* da imagem forte em que o campo direciona nosso olhar para os detalhes da violência. Há uma seleção e hierarquização do que será mostrado e do que será ocultado no quadro. O dispositivo fílmico recorta a cena para conduzir a visibilidade dos discursos e a produção de sentidos. O coveiro é revelado apenas pela mão coberta por uma luva de couro posicionada contra o rosto do homem, que ratifica a brutalidade da agressão confirmada no fotograma seguinte, dividido entre a face ensanguentada e a reação do tio de Maria. Nesse encadeamento, destacamos o lugar que o rosto ocupa no corpo, como sua parte superior, e socialmente, como superfície de reconhecimento, elementos que amplificam a transgressão do coveiro. Buscamos os discursos produzidos no dispositivo enquanto produtor de sentidos e percebemos que os discursos materializados constroem o lugar do sujeito como o transgressor.

Mais uma vez, a composição do cenário apresenta elementos de ordens distintas no mesmo conjunto e reforça o caráter antropofágico e *kitsch* do cinema de Mojica. Os fotogramas e as estratégias cinematográficas não deixam apenas fragmentos da violência, eles revelam e agridem com imagens exibicionistas. Então, percebemos que a maneira como são mostrados os elementos da cena e, especificamente, a violência produzem sentidos que foram possibilitados pela concepção desse cinema como desarrazoado e, exceto pela questão religiosa e sexual, sem necessidade de interdição. Nesse mesmo sentido, Barthes (2007, p. 160; 166) afirma que “[...] frente às imagens choque acabamos privados de nossa capacidade de julgar, visto que o horror está à nossa frente.” E que “não basta ao fotógrafo significar-nos o horrível para que a gente o sinta”. Trata-se, antes, do embate dessas imagens com a ordem da moral judaico-cristã que tem fortes raízes no Brasil até nossos dias. Em outros termos, a violência banalizada e a violação religiosa visualizadas em *close* horrorizam os sujeitos, tanto dos anos 1960 como dos anos 2000.

Nessa perspectiva, convocamos mais uma cena no conjunto dos enunciados que materializam o domínio de horror na dispersão de saberes. Trata-se das cenas finais do curta-metragem *O fabricante de bonecas*:

Figura 24 – O fabricante revela o segredo da perfeição das bonecas.





Fonte: Fotogramas capturados do filme *O fabricante de bonecas*.

Depois de ter sua casa invadida por bandidos, o fabricante de bonecas retoma a consciência e vai salvar suas filhas. Chegando ao quarto, ele surpreende os homens com arma em punho, como vemos no primeiro fotograma. Despido da imagem inicial de frágil velhinho em *contraplongée*, a materialidade do enunciado mostra um homem firme, visto em ângulo perpendicular e individualizado em um plano. A visualidade da imagem nos revela o corpo do sujeito transgressor, de modo que o encadeamento de cabelos desordenados, olhar e sorriso irônicos constrói o posicionamento da transgressão. Essa cena é entrecortada pela imagem do Sagrado Coração de Jesus exposta na parede do quarto das filhas do fabricante. A formulação dos planos constrói sua existência como testemunhas dos fatos horríficos, tanto a violência dos invasores, como a bestialidade do velhinho.

Trata-se de compreender o fio discursivo do horror produzido na série enunciativa, em que a visualidade fílmica destaca a produção do monstro pelo jogo de estratégias cinematográficas: enquanto simples fabricante de bonecas, o corpo era enquadrado em plano conjunto e, por vezes, em *contraplongée*; na revelação do monstro por meio da transgressão das leis humanas, o sujeito cresce no plano de modo a vermos apenas partes de seu corpo, a exemplo do rosto e das mãos usando a arma. A existência material dos discursos na visualidade fílmica levanta a pergunta sobre quais personagens podem ocupar o lugar desse sujeito. O lugar da transgressão está marcado no corpo do transgressor e de sua vítima, mas tem como funcionamento a construção dos sujeitos. Trata-se de compreender o filme como conjunto de traços discursivos que aponta as rupturas e mutações da história, de modo que os sujeitos são

ordenados na ordem da visualidade com suas determinações próprias. Vemos que o lugar do transgressor é construído pelo conjunto de estratégias cinematográficas visualizadas na formação dos planos. Esse conjunto possibilitará o que pode e deve ser visto em oposição ao que pode e deve ser ocultado. Isto é, o modo como a imagem fílmica é mostrada determina a produção de sentidos e posicionamentos. Pascal Bonitzer e Serge Daney (1972), no artigo *L'ecran du fantasme*, discutem sobre a “devoração do sujeito da câmera”, em que deve ter uma ética da imagem delimitando o limite entre a imagem traumática e sua fruição, na qual o limite é a fronteira física do espectador na tomada, de modo a não “comer” o sujeito da câmera; isto é, o espectador não tem como fruir da representação como uma experiência vivida, “devorando cruelmente”. As imagens cinematográficas ficam entre a realidade e a história amplificada, não traz o horror em si, mas o escândalo (BARTHES, 2007).

Portanto, as condições de possibilidade dos filmes permitem responder sobre sua emergência e sua circulação. Nesse sentido, questionamos sobre o momento histórico dos anos 1960 e 1970 e o lugar social que esses filmes tiveram. Em outros termos, queremos saber sobre a visibilidade e invisibilidade de discursos no cinema brasileiro da época. Especificamente, como o cinema brasileiro de horror mostra discursos e estabelece uma ordem moral para os sujeitos.

Desse modo, observamos o conjunto de filmes inserido em uma rede de discursos que possibilita os sentidos. Buscamos, pois, os discursos que sustentam as cenas selecionadas para apresentarmos os elementos da memória e a singularidade de seu acontecimento dentro do feixe de relações que produzem o monstro. Respondendo sobre os mecanismos da ordem do discurso horrífico em *Mojica*, vemos desdobrar a censura no Brasil dos anos 1960 na transgressão dos discursos religiosos que são explorados e invertidos para dar visibilidade à constituição do sujeito transgressor. O coveiro retoma enunciados dispersos para reafirmar o lugar do horrífico e assume o posicionamento de monstro ao apresentar a coroação de Jesus e o sofrimento do Sagrado Coração para reafirmar a existência material da bestialidade, marcadamente marginal tanto na temática como na estética crua e exibicionista. Isso reafirma a singularidade da obra de *Mojica* tanto no âmbito nacional do cinema da Boca do lixo, como no cenário internacional. Nas décadas de 1960 e 1970, os jovens cineastas inspiram-se na sua técnica e no seu sucesso de bilheteria e passam a ver os filmes de horror como uma oportunidade de lucro com o cinema. Por outro lado, segundo Cánepa (2008, p. 130), “*Mojica* foi um dos pioneiros mundiais na produção de filmes de

horror explícito, sendo, hoje, considerado um dos pioneiros do *gore*, juntamente com [...] Hershel Gordon Lewis e Noburo Nabagawa.”

### 3.7 As transgressões e o horror de Zé do Caixão

O dispositivo fílmico produz os sentidos na materialidade tanto por meio do acontecimento discursivo como pela seleção do visível. A ordem do discurso dos anos 1960 ofereceu resistência aos filmes de Mojica, mas permitiu sua circulação depois de cortes de cenas. Ao tomarmos as unidades recortadas vemos a formulação dos planos compreendida na dispersão de discursos que produzem a singularidade dos posicionamentos. O cinema de Mojica nos expõe ao excesso de visibilidade de imagens violentas, em que, diferentemente dos clássicos do horror, a agressão acontece dentro do campo e seus detalhes são mostrados demoradamente. Na verdade, a formulação dos planos implica explorar ao máximo a visualidade para produzir sentido de horror por transgredir a ordem moral e a ordem das imagens em nossa cultura.

Dessa maneira, percebemos que o acontecimento é produzido por singularidades na formação dos planos e implica na regularidade das imagens e produção de sentidos. A visibilidade da transgressão nega o fora de campo<sup>27</sup> e nos faz refletir sobre como o monstro moral é materializado. Esse regime de práticas do cinema de horror permite a existência material da transgressão no excesso de visibilidade desdobrando numa agressão no encadeamento das séries na exibição na tela.

Consideramos, então, que as condições de possibilidade dos filmes de Mojica mostram a emergência e a circulação de discursos que constroem o sujeito transgressor disperso em personagens distintos. Isso implica discutir a importância da dispersão e da unidade dos elementos do domínio do horror, a fim de identificar as estratégias cinematográficas usadas para produzir o posicionamento do monstro.

Portanto, analisamos o domínio de horror como lugar de visibilidade de enunciados da transgressão da ordem moral e religiosa, em que a câmera não para de exibir sujeitos monstruosos em close. Disso decorre a exploração das estratégias cinematográficas além de seus

---

<sup>27</sup> “O campo definido por um plano de filme é delimitado pelo quadro, mas acontece, frequentemente, que elementos não vistos (situados fora do quadro) estejam, imaginariamente, ligados ao campo, por um vínculo sonoro, narrativo e até mesmo visual.” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 133)

limites materiais, em que vemos imagens desfocadas e sujeitos monstruosos mostrados em suas partes no quadro inteiro.

### **3.8 Considerações sobre as transgressões e o horror de Zé do Caixão**

Os filmes do cinema marginal e, especificamente, do horror (marginalizado no Brasil) circularam no período da ditadura como obras irracionais e exageradas. Isso fazia com que os órgãos da censura os tratassem como entretenimento apolítico para as massas suburbanas. Portanto, os dois primeiros filmes da trilogia de Mojica fazem circular enunciados da monstruosidade em imagens de corpos deformados, violência física e violação da religião, exatamente, por serem considerados de horror e horror não é censurado (CARDOSO; LUCCHETTI, 1990). Nesse sentido, o horror constitui-se como um domínio que amplia as possibilidades, valendo-se de recursos como o exagero, indefinição, transgressão de ordens na composição do fio narrativo. Zé do Caixão entra no domínio da monstruosidade ao tentar atravessar o limite, o interdito, uma vez que sua existência representa a delimitação da ordem e seu reestabelecimento. A ordem da moral judaico-cristã determina as práticas permitidas, de modo que transgredi-la é tornar-se um monstro moral e toda resistência é para se tornar o poder (FOUCAULT, 2007c).

## **4 AS IMAGENS, OS SONS E AS MEMÓRIAS**

Nesta seção, vamos investigar a produção de sentido de horror na materialidade discursiva, considerando as noções de memória e intericonicidade no arquivo de filmes. Primeiro, discutiremos as relações entre enunciados e grupos de enunciados, bem como entre enunciados e acontecimentos discursivos. Trata-se de fazer operar o princípio da dispersão de discursos, de modo a evitar as unidades pré-concebidas e consideradas naturais e universais. Isto lança luzes para pensar a construção de unidades a partir do procedimento de descrição, dando relevo à coexistência de enunciados, sucessão, funcionamento e determinação mútua.

Nessa perspectiva, Foucault (2007a, p. 33) afirma a necessidade de conceber o enunciado na estreiteza de sua existência regida por regras de aparecimento e escapar dos recortes estabilizados a partir do “conjunto dos enunciados através dos quais essas categorias se constituíram – o conjunto dos enunciados que escolheram como ‘objeto’ o sujeito dos discursos (seu próprio sujeito) e que se dispuseram a desenvolvê-lo como campo de conhecimentos?”.

Assim, consideraremos a produção dos enunciados dentro de dadas condições de possibilidade, em que a emergência dos dizeres entra em um encadeamento de sentidos e os atualiza, ao mesmo tempo em que ganha sentido. Buscaremos refletir sobre a rede de enunciados dentro de um arquivo de imagens, a qual ordena os saberes visualizados nas estratégias de formulação dos planos.

### **4.1 A história e as mutações discursivas**

Voltamos nosso olhar para o filme de Mojica enquanto enunciados, atravessados por vários discursos que se dão a ver na materialidade. Para tanto, mobilizamos a noção foucaultiana de enunciado e as noções de memória discursiva e intericonicidade de Courtine (2009, 2008).

O sujeito e a história estão inscritos na própria materialidade do enunciado como condição de existir e de produzir sentido. Assim, os sentidos se modificam a partir da inscrição do sujeito, de modo que as imagens podem mudar de sentido segundo as posições determinadas por aqueles

que as mobilizam. Esses são, igualmente, construídos em consonância com as condições de possibilidade, para reafirmar ou negar os já-ditos.

Considerando o campo da coexistência de enunciados, refletimos sobre a historicidade na relação entre o campo subjacente e o campo associativo, bem como sobre o lugar e o *status* dos enunciados. Esses elementos nos conduzem a observar a circulação de discursos, que os inscreve entre outros e os posiciona dentro de uma memória circunscrita no tempo e no espaço. Nessa perspectiva, tomamos as palavras de Foucault (2007b, p. 50) ao observar que, em nossa sociedade, a circulação dos discursos não é aleatória. Obedecemos a uma “ordem do discurso”, em que temos “uma espécie de temor surdo [...] dessa massa de coisas ditas, do surgir de todos esses enunciados”.

A partir dos pressupostos foucaultianos, Courtine (2009, p. 105-106), considerando a materialidade repetível do enunciado, as condições de emergência, a coexistência e a função sujeito, propõe a noção de memória discursiva relacionada à “existência histórica do enunciado no interior de práticas discursivas”. Reafirmando-a como condição da produção de discursos, assevera que a memória é “um dispositivo que organiza, para qualquer sujeito enunciator que toma a fala em seu interior, tanto a lembrança, a repetição e o encaixamento argumentado do que convém dizer quanto o esquecimento e o apagamento do que convém calar” (COURTINE, 2008, p. 12-13).

A memória conduz a materialidade discursiva, em uma dinâmica entre o apagamento e a repetição, evocando já-ditos como condição de produção de sentido. Ou, nas palavras de Milanez (2006, p. 162), a memória discursiva “nos envia a questões familiares que dizem respeito àquilo de que nos lembramos, à maneira de como nos lembramos das coisas, considerando-se o que se convém dizer ou não, a partir de uma posição determinada.” Dessa maneira, o governo da memória está relacionado às condições de emergência e circulação de sentidos, atravessando a movência própria à história. O acontecimento de um enunciado entra na rede de discursos e atualiza os sentidos, de modo que no embate entre sentidos, surgem os novos sentidos que deslocam e regularizam os discursos.

Atualmente, diante da grande circulação de imagens, Courtine (2008, 2010) afirma a necessidade do campo dos estudos discursivos se “reinventar” e se dedicar à análise de imagens como tem feito com relação às palavras. Nesse sentido, o teórico francês sinaliza que “É crucial compreender como elas [as imagens] significam, como uma memória das imagens as atravessa e

as organiza, ou seja, uma *intericonicidade* que lhes atribui sentidos reconhecidos e partilhados pelos sujeitos políticos que vivem na sociedade, no interior da cultura visual” (COURTINE, 2008, p. 17).

Confirmando a relevância da noção de memória e, especificamente, a de intericonicidade, para os estudos no Brasil, Gregolin (2008, p. 33) afirma que “Por meio de movimentos de intericonicidade, as imagens travam um debate com a memória, fazem deslizar a tradição e instauram outros sentidos.” Percebemos, assim, o desafio que os estudiosos se propõem ao abraçar a análise de imagens, considerando sua efemeridade e materialidade específica.

Pensando que a linguagem é o tecido de uma memória discursiva, enquanto sua existência material, a intericonicidade possibilita questionar quais acontecimentos socio-históricos foram evocados no emergir de uma imagem. Isso aponta para a dimensão histórica e para o tratamento discursivo da imagem, buscando, na relação entre as imagens, a sua exterioridade constitutiva, em que uma imagem dialoga com outras imagens exteriores como uma rede que possibilita todo dizer/mostrar. Trata-se, pois, de buscar a espessura histórica da materialidade específica da imagem construída por discursos.

Nesse mesmo sentido, Milanez (2012) afirma a necessidade de refletir sobre os traços formais e a materialidade histórica das imagens:

O princípio da intericonicidade [...] busca historicamente outro texto que já está ali presente[...] mas que precisa de um mecanismo material para ser decifrado, seja das similitudes das imagens, da repetição de sua historicidade ou da recuperação do arquivo memorial coletivo.

Desse modo, a materialidade possibilita a existência histórica dos sentidos e dos discursos por meio da “repetição imagético-discursiva”, que são observadas na recorrência e na regularidade de elementos.

Após esse delineamento sobre as mutações discursivas no percurso histórico, desenvolveremos essas considerações na articulação com a memória na trilogia de *Zé do Caixão*, considerando a coexistência de enunciados. Buscaremos identificar e analisar como os enunciados fílmicos evocam outros dispersos em nossa cultura.

## 4.2 Os lugares de memória na visualidade fílmica

Nesse ponto, vamos nos deter a examinar o filme *À meia-noite levarei sua alma*, buscando sua narrativa, seus elementos horroríficos, suas imagens violentas imprevisíveis e/ou misteriosas, bem como investigar como ele produz sentido de horror. Inicialmente, vamos descrever sua trama; em seguida, abordaremos sua materialidade cinematográfica em sua especificidade; e fechamos a descrição com a caracterização do protagonista, Zé do Caixão.

As primeiras cenas do filme *À meia-noite levarei sua alma* inserem o espectador no universo da trama do coveiro, por meio da apresentação de Zé do Caixão, mostrado entre folhagens pela câmera que se aproxima pelo movimento de *zoom*, até enquadrar somente seus olhos, como observamos nos fotogramas a seguir:

Figura 25 – Zé do Caixão fala com espectador.



Fonte: Fotogramas capturados do filme *À meia-noite levarei sua alma*.

Na tela, a câmera frontal e centralizada captura Zé do Caixão com tom ameaçador e tendo arbustos no fundo da cena. Ele responde com o olhar direto para a objetiva e questiona sobre a vida e a morte apontando para o espectador. Em primeiro plano, o *zoom in* se aproxima ainda mais do rosto do coveiro, de modo que parece crescer e transbordar as margens do quadro, focalizando apenas parte do rosto e destacando seus olhos arregalados. E, em um monólogo, diz pausadamente para o espectador:

O que é a vida? É o princípio da morte. O que é a morte? É o fim da vida. O que é a existência? É a continuidade do sangue. O que é o sangue? É a razão da existência. (À MEIA-NOITE, 1964)

Nessa fala, podemos observar algumas características de Zé do Caixão que serão reveladas ao longo da narrativa, tais como a preocupação com “a continuidade do sangue”, que ocupa lugar central na trilogia. O coveiro vê a razão de sua existência atrelada à procriação e continuidade de sua linhagem superior. O filme em preto e branco evidencia o rosto de Zé do Caixão e dá nuances do cenário num jogo entre claro e escuro. Em contraste com a naturalidade e o tom selvagem das folhas, a figura do coveiro traz elementos luxuosos no figurino, como capa, cartola e ornamentos no pescoço. É uma tentativa de se distanciar do lugar e das pessoas da pequena cidade cenário do filme numa atitude de enfrentamento, empáfia e superioridade.

Observando os fotogramas expostos acima, percebemos que a materialização da cena fala diretamente ao espectador, ao mesmo tempo em que inquieta pelo que mostra, incita curiosidade pelo que se seguirá. Zé do Caixão parece atirar para a câmera algo de seu desprezo às crenças e superstições populares, que depois ficarão mais claras no desenvolvimento da trama. A autoafirmação da superioridade evidenciada na materialidade verbal é consoante com sua explosão no quadro, mostrando que ele não se enquadra e não cabe naquele pequeno espaço. Dessa maneira, vemos Zé do Caixão partir do lugar comum do plano conjunto inicial para o plano detalhe de seus olhos, colocando-se em um patamar de grandeza.

Seu tom de voz é direcionado, assim como o olhar, para o espectador a fim de envolvê-lo desde o início em um clima de mistério e horror como um convite a continuar acompanhando e acreditando nas imagens que serão mostradas. A cena é desenvolvida em movimentos mínimos

tanto do corpo como da câmera, o que nos induz a olhar todos os elementos mostrados no campo. Então, pousamos nossos olhos no centro, onde encontramos direta e rapidamente os olhos de Zé do Caixão a nos olhar profundamente. Essa imagem está cheia de dramaticidade, que salta desse olhar fixo e que tem a intensidade aumentada pelo *close*. A objetiva vai ao seu encontro como nossos olhos curiosos e preenche o quadro com uma figura que cresce e se deixa ver até o fundo dos olhos. Quando estamos bem próximos da figura enigmática, surge seu nome na altura dos olhos e acontece o corte da cena.

O encadeamento composto pelo olhar direto do cozeiro para a câmera, unido ao ato de apontá-la, constrói uma relação direta com o espectador no sentido de prender a atenção e de intimidar. Na sequência, o filme apresenta suas personagens principais em cenas antecipadas da trama, em primeiro plano e cortes súbitos, como destacamos:

Figura 26 – Apresentação das personagens principais.







Fonte: Fotogramas capturados do filme *À meia-noite levarei sua alma*.

Após o monólogo, a imagem é congelada e aparece o nome do ator José Mojica Marins e do personagem Zé do Caixão entre parênteses, recurso esse que será repetido com todo o elenco principal. Em seguida, ouvimos sons onomatopaicos de socos e gritos, ao passo em que os planos nos apresentam os personagens principais e seus atores: Magda Mei (Terezinha), Nivaldo de Lima (Antônio), Valéria Vasquez (Lenita) e Ilídio Martins (Dr. Rodolfo) por meio de trechos da cena em que Zé do Caixão as assassina sem, no entanto, revelar sua face. A apresentação é intercalada por desenhos de chamas recortados artesanalmente e sua trilha sonora é uma música instrumental.

O prólogo segue com o coveiro contracenando com Magda Mei, em que ele a espanca impiedosamente. Essa cena entra no encadeamento com outras e caracteriza o sujeito personagem e as expectativas: homem altivo e violento. Em continuidade, o amigo Antônio é mostrado sendo afogado na banheira; depois, a esposa Lenita é trazida em cena de tortura; por fim, temos Dr. Rodolfo de olhos arregalados e acuado em um canto com feições de pavor. *À meia-noite levarei sua alma* aparece com letras em versalete e de bordas irregulares sobre a animação em negativo. Ela movimenta-se da esquerda para a direita e revela um cemitério decadente, com cruzeiros tortos e desalinhados, enquanto, ao fundo, ouvimos sons de vento e uivos horripilantes. Essa imagem traz elementos reais de cemitérios brasileiros e, ao mesmo tempo, nos remete ao onírico pela materialidade invertida das cores claramente fantasiosas.

A partir dos fotogramas trazidos, podemos perceber algumas características da materialidade de *À meia-noite levarei sua alma*, como suas cores preto e branco, predominância

de escuro, estratégias rústicas para a identificação das personagens e do filme. Acrescentamos que se trata de um filme longa-metragem de 81min., filmado em 35mm e com sonoridade indireta. Esses traços reforçam sua caracterização de cinema marginal e de baixo orçamento, na década de 1960.

### 4.3 O arquivo e a especificidade do presente

Zé do Caixão estabelece e reafirma um distanciamento com relação à população local, tanto pela iconoclastia, como pelo figurino. Desde a primeira cena, o personagem contrasta com o cenário de características naturais, com árvores ao fundo e moradores humildes. O coveiro é desenhado como figura arrogante, incrédula e sarcástica. Em contraponto com a folhagem, Zé do Caixão usa um figurino suntuoso, composto por peças de cor preta: blusa, calça, lenço, gravata, paletó e capa e, arrematando o visual *dark*, a cartola aparece em sua cabeça na maioria das cenas. Outro traço marcante do coveiro é suas unhas longas, que são associadas a garras (SENADOR, 2008) e confirmam o caráter estranho. Os elementos unhas longas, cemitério e funerária caracterizam o sujeito personagem Zé do Caixão e evidenciam suas práticas, que depois se desdobrarão em imagens violentas e chocantes para horrorizar.

Destacamos a importância de refletir sobre os filmes dentro de um arquivo, para possibilitar trabalhar os discursos como acontecimento no método arqueológico. Daí, tomarmos o arquivo dentro de uma massa documentária das coisas que foram efetivamente ditas e que permanecem ao longo do tempo. E nesse sentido, Foucault (2007a, p. 147) alerta que o arquivo também é “o que faz com que todas as coisas ditas não se acumulem indefinidamente em uma massa amorfa [...] [o arquivo] é o que diferencia os discursos em sua existência múltipla e os especifica em sua duração própria.” Dessa maneira, somos remetidos para pensar as regras que definem o que pode e deve ser dito e repetido em oposição àquilo que deve ser apagado, ou seja, a ordem que permitiu sua emergência.

Assim, o filme é construído sobre a dinâmica entre a crença da população da pequena cidade e o ceticismo do coveiro Zé do Caixão: a diferença entre a aceitação de uma religiosidade arraigada e o inconformismo da contestação dessas práticas. É interessante observar que tal contestação de discursos acaba por privilegiar outros enunciados, como aquele que diz sobre a

transmissão de qualidades através do sangue e da possibilidade da existência de uma raça superior, percebidos no decorrer do filme. Essas características são mostradas nos planos pela regularidade de enquadramento e de marcação na cena, como continuaremos argumentando.

#### 4.3.1 Os prólogos e os monstros

Nesse sentido, voltamos nosso olhar analítico na busca de outros enunciados na rede, isto é, outros enunciados presentes na materialidade de *À meia-noite levarei sua alma*. Inicialmente, selecionamos um dos clássicos da Literatura e do Cinema de horror *Frankenstein* (Estados Unidos, 1931), do diretor James Whale.

Ressaltamos, mais uma vez, que, ao concebermos o filme como enunciado, na perspectiva foucaultiana, investigamos sua própria materialidade discursiva para acessar suas condições de emergência entre tantos outros enunciados que poderiam ter sido ditos. Esse momento histórico é tecido pelas questões culturais do Tropicalismo, da antropofagia, dos movimentos marginais, da contracultura, do cinema autoral, do embate contra os filmes estrangeiros; bem como as questões político-ideológicas do autoritarismo da ditadura e da censura aos meios de comunicação. Nessa mesma direção, indagamos sobre os outros enunciados que estão em suas margens e possibilitam seu sentido e sobre a função sujeito que aciona esses outros enunciados. Portanto, tomamos *Frankenstein* dentro de uma rede de enunciados ditos em outros espaços e em outros tempos, que emergem novamente no filme de Mojica como memória discursiva, apoiados na “*existência histórica do enunciado no interior de práticas discursivas*” (COURTINE, 2009, p. 105-106). Ou seja, acreditamos que a memória constitutiva do discurso do horror, no âmbito cinematográfico é atravessada pelas emergências históricas de diferentes ditos no interior de uma dada cultura visual.

O filme *Frankenstein*, assim como o filme de Mojica, tem como cenário uma pequena cidade, em que as pessoas se conhecem e convivem em harmonia, até que o monstro vem perturbar essa calma. Distante, o Dr. Frankenstein (Colin Clive) mantém um laboratório com a ajuda de Fritz (Dwight Frye), onde faz experiências com cadáveres na tentativa de lhes dar vida. Para isso, ele apanha corpos e os submete à tempestade elétrica, como a imagem recorrente em nossa cultura visual ao citar Frankenstein. Preocupados com seu estado de isolamento, Elizabeth

(Mae Clarke), a noiva; Victor (John Boles), seu melhor amigo; e Dr. Waldman (Edward Van Sloan), seu antigo professor vão ao seu encontro. Chegando ao laboratório num antigo castelo, a experiência é revelada, mas sai do controle do cientista e a criatura monstruosa volta-se contra o criador e toda a humanidade. No povoado, a criatura de Frankenstein vai ao encontro do criador e a população apavorada faz uma caçada e consegue matá-la em um incêndio no moinho.

Observamos que os primeiros fotogramas desses filmes constroem uma moldura de sentidos para o espectador e as semelhanças se estendem às cenas iniciais. Trata-se da introdução e da advertência do prólogo. O filme brasileiro, após a apresentação do elenco principal, traz ao fundo clamores de alma penada e, de repente, um grito agudo se destaca das lamúrias. Os créditos do filme se movimentam em coluna contínua de baixo para cima em traços tremidos. Aos gritos, somam-se risadas sinistras. O plano é construído em uma atmosfera escura em que a câmera panorâmica vasculha o ambiente e revela os detalhes sombrios que antecipam o monólogo da cena. O deslocamento da câmera vai de uma pequena janela numa parede suja; desce suavemente ao encontro de um altar em que figuram estatuetas de madeira, crânio, imagens de santos católicos, velas e um gatinho; continua seu movimento e revela mais quinquilharias penduradas nas paredes, deslocando-se da direita para a esquerda; até a porta entreaberta que denuncia a entrada de alguém na cena. Retornando para o centro de seu deslocamento total, fixa-se em uma *plongée* sobre o fogão improvisado sobre blocos, com uma panela de onde sai fumaça. Subrepticamente, um ser desliza da base do quadro: a velha bruxa surge com olhos arregalados e marcados com maquiagem preta, dedo em riste e um crânio na mão esquerda, como podemos ver nessa sequência de fotogramas:

Figura 27 – Feiticeira intimida espectadores.







Fonte: Fotogramas capturados do filme *À meia-noite levarei sua alma*.

Em conjunção com sons de uivos, gritos, ventos, trovões e “sons de alma penada”, temos um cenário pouco iluminado cheio de objetos simbolicamente significativos em nossa cultura, a exemplo do crânio e das imagens de santos. Esse cenário remete à cultura de um Brasil rural, que acumula objetos pendurados nas paredes e cozinha em fogões improvisados. Mais uma vez, a materialidade imagética aponta para elementos clássicos com detalhes de nossa cultura. Depois, a feiticeira dá pequenos passos em direção à câmera, que recua no mesmo compasso, e, ironicamente, ela dirige-se ao espectador:

Péssima noite para vocês! Meus amiguinhos corajosos. Guardem bem essas palavras. A todos aqueles que viram um velório, um rosto pálido de um cadáver. A todos aqueles que não acreditam em almas penadas. Ao saírem desse cinema e

tiverem que passar por ruas escuras, sozinhos, ainda há tempo. Não assistam a esse filme. Vão embora! Tarde demais. Vocês não acreditaram. Querem mostrar uma coragem que não existe. Pois então fiquem. Sofram. Assistam. À meia-noite levarei sua alma. (À MEIA-NOITE, 1964)

Essa fala, intercalada por risadas sinistras, assume um caráter intimidador mais explícito que o monólogo do coveiro. O encadeamento de inserir o espectador no cenário repleto de indícios de crenças, conduzido por sons horripilantes, falar diretamente com o espectador e, ainda, com o dedo em riste, aproxima essa feiticeira e aumenta seus poderes sobre os espectadores. A produção do sentido de horror não está ancorada apenas na imagem fílmica, ela dialoga diretamente com a ordem do discurso, de modo que o horror não está na imagem em si, mas na observação historicamente situada.

Na materialidade linguística, ao começar o monólogo desejando “Péssima noite”, isso soa como uma agressão ou um agouro. Essa atmosfera de predição e maldição é ampliada ao mesclar elementos do cotidiano dos espectadores – “cinema” e “ruas escuras”, a outros mórbidos ou sobrenaturais – “velório”, “rosto pálido de um cadáver” e “almas penadas”. Percebemos que os enunciados verbais reafirmam e ecoam os enunciados imagéticos, como na enunciação “amiguinhos corajosos”: o tom de ironia tem o sentido complementado pelo gesto sincronizado de passar a mão pelo crânio. Isso enfatiza o sentido de horror, valendo-se da intimidação dos espectadores. Nesse clima de ameaça, a feiticeira alinha-se ao lado do relógio, ordena “Vão embora!” e pouco depois ouvem-se as badaladas da meia-noite. Ela continua intimidando: “tarde demais”. Observando um pouco mais essa cena, a bruxa é capturada em *plongée* enquanto roga pragas e se desloca pelo cenário deslizando suavemente entre os móveis velhos. Com os olhos fixos na objetiva, ela dá passos para trás e lateralmente como uma serpente acuada que procura atemorizar e avançar em sua presa hipnotizada pelo seu movimento. Ao aproximar-se da câmera, ela volta à posição inicial da base do quadro, quando solta outra risada sinistra acompanhada do trovão e ameaça o espectador direcionando o crânio para a câmera até perder o foco.

O cenário mostrado é uma mistura de elementos grotescos e *kitsch*, em que vemos animais peçonhentos e símbolos religiosos que remetem a outros espaços, destacamos ainda o *close* no crânio. Essa estética estava situada nos anos 1960, para uma sociedade em urbanização, machista e católica, em que ecoavam elementos religiosos do catolicismo e do candomblé atravessados pelas superstições e lendas brasileiras. Associado a esses elementos, consideramos o

impacto dos cinemas de bairro para a população suburbana na cultura e na relação com as imagens cinematográficas, com seu poder de representar o real como se fosse ele mesmo que se dá a ver.

Dessa maneira, enunciados como o prólogo transcrito não estão inscritos na ordem do que, atualmente, consideramos horrífico. Podemos argumentar até mesmo pelo fato de haver um prólogo no filme e, também, por ser um monólogo. Considerando a expansão da produção audiovisual, o que é o resultado, igualmente, dos meios de produção e circulação de discursos, a cultura contemporânea está assentada predominantemente na linguagem das imagens (COURTINE, 2006), de modo que os filmes de horror exploram uma ancoragem no real mais convincente, não recorrendo a clichês gastos, como aqueles apresentados acima.

Analisamos essa cena e somos remetidos a outros ditos dispersos em nossa cultura visual. Nessa direção, pensamos que essa advertência de abertura dirigida aos espectadores evoca o *Frankenstein*. Diante de uma câmera parada, um homem de terno sai da escuridão da cortina, anda e olha em direção ao espectador, para e diz:

Como estão? O Sr Carl Laemmle acha que seria um pouco indelicado apresentar esse filme sem um aviso amigável. Vamos revelar a história de Frankstein. Um homem de ciência que procurou criar um homem à sua própria imagem. Sem contar com Deus. É um dos contos mais estranhos alguma vez contados. Trata-se dos dois maiores mistérios da criação: a vida e a morte. Penso que vos vais impressionar. Talvez vos choque. Até vos pode horrorizar. Por isso se alguém não quiser sujeitar os seus nervos a uma tensão tão grande, tem agora a hipótese de... Bem, nós avisamos. (FRANKENSTEIN, 1931)

Essa cena é composta por poucos elementos no cenário e no figurino e direciona a atenção do espectador para os elementos linguísticos. Com voz grave, o apresentador introduz o filme dentro do filme, traz o nome do produtor Carl Laemmle e cria a atmosfera propícia para um filme de horror. Somos advertidos de modo “amigável” que se trata de “um dos contos mais estranhos alguma vez contados”, como aparece na legenda. Outro elemento de impacto é a gradação entre “impressionar”, chocar e “horrorizar”. Isso culmina em “Bem, nós avisamos”, reforçando o tom de ameaça ao espectador. Em seguida à advertência, inicia-se uma cena no cemitério, em que algumas pessoas chorosas vão sepultar um morto. A câmera mostra um cenário escuro que remete a uma a-temporalidade e, por consequência, ao onírico. Do outro lado da cerca do

cemitério, erguem-se Dr. Frankenstein e seu ajudante, olhando ansiosamente o enterro e aguardando as pessoas retirarem-se e o coveiro terminar seu trabalho. Logo depois, o cientista e Fritz invadem o cemitério e violam o túmulo.

Através dessa breve descrição, podemos apontar outros elementos evocados. Inicialmente, destacamos, em ambos os filmes, uma narrativa estruturada em torno da criação de vida. Enquanto que o coveiro brasileiro quer a imortalidade pela geração de um filho, o cientista americano pretende alcançá-la no campo das ciências. Isso pode ecoar as práticas cotidianas da época em cada lugar: para uma população rural e pouco escolarizada, a experiência diante de uma ficção científica exercia pouco apelo; enquanto que o desafio à ordem da moral judaico-cristã estava no cotidiano de todos, sendo a ordem repetida dentro dos rituais católicos. Essas reflexões permeiam o presente estudo e apontam para analisar esses filmes como produção discursiva. Existem questões humanas em geral, a exemplo da vida e da morte, entretanto, elas são revestidas pelas particularidades sócio-históricas que as situam no tempo e no espaço.

Por outro lado, observamos as diferenças na composição da cena e nos termos do aviso; sendo que o filme brasileiro explora um cenário rico em detalhes, exagerado e *kitsch*, em que elementos de diferentes religiões são lentamente mostrados pela câmera, a rusticidade do ambiente com fogão a lenha, a bricolagem no figurino da vidente, os cacos espalhados como decoração, e a movimentação caótica da câmera; em oposição, o filme *Frankenstein* tem características mais formais, tanto pelas cortinas ao fundo como pelo paletó do enunciatador e o posicionamento e enquadramento convencional da câmera. Outro ponto a considerar, diz respeito à linguagem, enquanto que a feiticeira usa uma linguagem coloquial, persuasiva e gestual; o apresentador britânico apresenta uma fala comedida e arrazoada, tomando termos técnicos, como “nervos” e “tensão”, sem evocar o sobrenatural ou ameaça.

Nessa esteira, as questões de vida e morte são, igualmente, delineadas ao longo dos filmes. No prólogo, Zé do Caixão pergunta ao espectador sobre uma e sobre outra, como mostramos. Isso será retomado tanto na busca de ter o primogênito, como nas mortes protagonizadas por ele e de seu fim. Na trama americana, o encadeamento ao redor da vida e da morte da criatura passa pela violação de cadáveres para a experiência e pelo assassinato das vítimas.

Por outro lado, eles desenvolvem uma trama que afirma o poder da racionalidade em relação ao medo e colocam-se como seu representante máximo, dentro da pequena comunidade.

Os protagonistas mostram-se obcecados por sua crença e seu objetivo de criar vida. O coveiro busca os métodos naturais para ter um filho, regido por critérios de beleza, superioridade, descrença, coragem e destemor da mulher escolhida, bem como a ideia que transita nessa racionalidade de transmissão de sua superioridade. Em outra direção, o médico tem uma bela noiva, mas se distancia de todos para realizar sua experiência de dar vida a uma bricolagem de corpos, sob o imperativo do poder da ciência.

Nesse ínterim, somos remetidos à perspectiva da contravenção do médico e do coveiro, ao desafio das regras, quer sejam da humanidade como um todo, quer sejam as ligadas às crenças da comunidade local. Trata-se de desobedecer à ordem do que se pode e se deve fazer e do que não se pode nem se deve fazer. Para gerar seu filho, Zé do Caixão não mede esforços e transgride as leis da moral judaico-cristã e das crenças daquela comunidade: assassinatos, profanação de mortos, cobiça entre outros. Nesse mesmo sentido, Dr. Frankenstein desafia as leis da natureza e das pessoas ao roubar cadáveres e tentar reinventar a vida. Refletimos que ao causar desordem na comunidade por meio da transgressão, esses protagonistas assumem o lugar do elemento a ser temido – o monstro.

Entretanto, mesmo com tantas semelhanças, não podemos deixar de observar as diferenças da inserção do protagonista na comunidade. O médico insere-se como um “cidadão de bem”, reconhecido como o filho do barão Frankenstein, noivo devoto e cientista inteligente. Sob outra perspectiva, Zé do Caixão se destaca na população como um elemento estranho e temido: seu poder é exercido pelo horror que causa, tendo como resposta a obediência de todos ao redor, em que, diante de pequenos exercícios de resistência, o horror faz-se presente e é decisivo para a vitória do elemento mau. Assim, questionamos qual o *status* de quem fala? De onde fala? (FOUCAULT, 2007a). A autoridade do médico Frankenstein vem de sua casta e de sua profissão, enquanto que a autoridade do coveiro vem da ameaça, uma vez que ele é destituído desses outros signos do poder. Portanto, a força de Zé do Caixão está na capacidade de explorar as superstições, os medos arquetípicos da sociedade.

Diferentemente do clássico, a questão maniqueísta de bem vs. mal é bastante evidenciada no filme brasileiro, culminando num final moralizante como no cinema hollywoodiano: o elemento moralmente monstruoso é perseguido e torturado pelas almas, cuja existência era negada, prevalecendo a crença da comunidade em detrimento dos preceitos iconoclastas. Esse tom moralizante produzido no contexto da forte censura militar, da década de 1960, é um dos

elementos viabilizadores de liberação e exibição do filme, pois todo dizer é regido pela ordem discursiva de cada época (FOUCAULT, 2007b). Isto foi documentado por Barcinski e Finotti (1998), ao relatar a mudança do final do filme *Esta noite encarnarei no teu cadáver*, em que o censor responsável indicou que Zé do Caixão deveria aceitar a religião por meio da enunciação: “Sim, Senhor, eu creio. Salve-me, salve-me.” (ESTA NOITE, 1967).

Após esse percurso teórico e analítico, consideramos que *À meia-noite levarei sua alma* se constitui na dinâmica entre o novo e o já-dito, a memória das imagens e o esquecimento e o mesmo e o outro. Para produzir sentido de horror, esse filme faz ecoar o clássico *Frankenstein* e, ao mesmo tempo, busca sua singularidade como primeiro representante brasileiro de horror.

#### 4.3.2 O coveiro e os outros monstros

Nesse mesmo sentido, os discursos são atravessados por outros discursos e possibilitam o deslocamento dos sentidos, sendo a heterogeneidade uma característica tanto de discursos como de sujeitos. Analisando a formulação dos planos, consideramos a memória discursiva entre as imagens e a produção de sentidos a partir da credibilidade dos acontecimentos e personagens. Elas voltam para reafirmar, negar, relacionar com outras e entrar em um encadeamento pronto para retornar e se atualizar. Diante da imagem de Zé do Caixão, mobilizamos uma série de saberes que nos inserem no campo do horror. Podemos tomar sua voz compassada e o jogo entre claro e escuro que evocam certa temática de filme: o horror. Vamos um pouco adiante ao apontar o coveiro em meio a outros personagens do cinema clássico de horror, como no expressionismo alemão:

Figura 28 – Cesare é exibido ao público, anda pela cidade e ameaça pessoas.



Fonte: Fotogramas capturados do filme *Das cabinet des Dr. Caligari*.

O filme começa com narração em *flashback* por Francis (Friedrich Feher) sobre o sonâmbulo vidente Cesare (Conrad Veidt), que chega na feira de um vilarejo alemão como atração de Dr. Caligari (Werner Krauss). Desde então, várias pessoas são assassinadas deixando um rastro de suspense e horror. A figura esdrúxula do sonâmbulo é construída a partir de um corpo magro com roupa preta e justa e cabelos desgrenhados. Soma-se seu jeito de andar e de andar anormal. Nesse conjunto, ficam em destaque nesse corpo seus olhos grandes e aumentados pela maquiagem preta, característica do expressionismo. Durante a trama, eles constituem importante ponto nos quadros, pois, diante da construção do sujeito personagem sonâmbulo, um momento de grande expectativa era criado quando Cesare acordava, abria os olhos e falava para o público. Na espera do grande momento em que o anormal acorda e faz previsões, a objetiva vai ao seu encontro no plano detalhe para que ele desvende os mistérios do futuro. O plano fixo demora-se na cena para poder ouvir a novidade que todos precisam saber sobre suas vidas. O corpo é evidenciado como lugar de revelação, com destaque para os olhos que se abrem antecedendo a previsão. A estratégia do plano fixo em detalhe constrói a moldura para a revelação do futuro como um ato de escuta exige atenção.

Tomando outro clássico, o vampiro expressionista Nosferatu é evocado pela memória discursiva reafirmando uma regularidade entre as imagens e a produção de sentidos entre narrativas de horror. No século XIX, Tomas Hutter (Gustav Von Wangenheim) atravessa os Montes Cárpatos para vender uma casa para o Conde Orlok (Max Schreck), o vampiro Nosferatu. Com a mudança do novo proprietário, o terror se estende pela Alemanha e a única salvação é a atração que Nosferatu tem pela esposa do vendedor. Observamos que os fotogramas seguintes evidenciam a construção do sujeito monstruoso por meio de elementos na caracterização do corpo:

Figura 29 – Nosferatu é visto e avança em direção à sua vítima.



Fonte: Fotogramas capturados do filme *Nosferatu, eine symphonie des Grauens*.

Inicialmente, vemos as grandes unhas do vampiro semelhantes a garras animais. No primeiro fotograma, a *contraplongée* evidencia as mãos desproporcionais em relação à cabeça e misturadas às cordas no campo; no segundo, a incidência da luz concentrada nas mãos, além de reforçar seu tamanho, amplia seu caráter animalesco e ameaçador por minimizar traços da mão humana como a divisão entre dedo e unha; e, no último, suas características monstruosas são totalmente reveladas no ato anormal de sugar o sangue humano. A apresentação do monstro perpassou pela fase de estranhamento e de anormalidade marcadas no corpo, até alcançar o ápice com sua transgressão. O vampiro Nosferatu, nascido do romance *Dracula*, de Bram Stoker, é um conde excêntrico de aparência que mistura algo de horripilante a uma estrutura frágil de rato: magro, esquelético, com orelhas, nariz, dentes e unhas pontudos.

Assim como Zé do Caixão e Cesare, sua presença na cidade traz rastros de horror e morte, reafirmando a regularidade na produção de subjetividades monstruosas. Observando as figuras do vampiro e do coveiro, podemos rapidamente identificar a semelhança entre as unhas compridas horripilantes. Elas assemelham-se a garras que avançam sobre suas vítimas, trazendo maior tensão na aproximação do mal e suas ações. Outro elemento imagético que marca a semelhança é o traje fino dos vilões, assinalando na direção contrária dos outros elementos que negam as características nobres.

Convocamos, novamente, para esse encadeamento de narrativas horríficas, a memória do monstro Frankenstein:

Figura 30 – A criatura Frankenstein, após eletrificação, abre os olhos pela primeira vez e depois vai ao encontro do cientista.



Fonte: Fotogramas capturados do filme *Frankenstein*.

No conjunto de monstros, Frankenstein é enquadrado como uma aberração criada pelo homem em desafio às leis de criação de Deus, a partir do romance inglês *Frankenstein: or the modern Prometheus*, de Mary Shelley. Uma figura esquisita e desengonçada caracteriza a bricolagem de laboratório do cientista de mesmo nome. Cabeça quadrada, eletrodos e parafusos pelo corpo e movimentos desajeitados colocam essa personagem no nível de ameaça aos seres humanos. Diante de estranhamentos e agressões, a criatura comete assassinatos e instaura o clima de horror por onde passa. Entretanto, Frankenstein também é mostrado como ser incompreendido e infeliz na solidão. Nessa esteira, também podemos apontar traços de solidão em Zé do Caixão, porém numa versão carregada de crueldade e ataques vorazes a outros personagens, com a justificativa banal da busca da mãe para seu primogênito.

Por fim, trazemos mais um vampiro nascido de Bram Stoker:

Figura 31 – Drácula recebe o corretor em seu castelo e o aterroriza.



Fonte: Fotogramas capturados do filme *Dracula*.

Figura enigmática, o Conde Drácula se destaca como uma versão refinada e encantadora do horror, com o figurino impecável composto por capa, gravata e cabelo alinhado. O vampiro da Transilvânia deixa rastro de morte e destruição e se constitui como materialização do horror. Nesse misto de sedução e perigo, relacionamos esse vampiro ao coveiro brasileiro, no sentido de que a figura de Zé do Caixão exerce poder sobre os outros e, igualmente, horror e repulsa, ou seja, esse exercício de poder oscila entre sedução e coação em relação à população. Dessa maneira, destacamos a semelhança no figurino dos personagens, de modo que o coveiro se torna um coveiro diferente dos outros e ganha *status* de superioridade ao se vestir semelhantemente a um conde.

A partir dessas imagens, somos convidados a fazer um percurso pelo conjunto dos personagens mundialmente conhecidos no cinema de horror, que precederam o nascimento de Zé do Caixão, nas décadas de 1920 e 1930, em que pudemos traçar alguns paralelos. Observando a materialidade das imagens apresentadas anteriormente, temos enquadramentos que privilegiam a visualidade do sujeito em seus traços faciais. Mais especificamente, vemos em destaque seus olhos vivos a nos olhar fixamente. Eles parecem indagar sobre nossos medos com um olhar que atravessa a objetiva, como se fôssemos possíveis vítimas que eles impressionam e hipnotizam com olhos destemidos de caçador. A isso, a câmera responde com sua falta de movimento e respondemos com a curiosidade que o horror se dê a ver ante nós sem jamais nos atingir.

Consideramos o filme *À meia-noite levarei sua alma* no âmbito de uma produção marginal, marcada pelo experimentalismo e tateamento de baixo orçamento. Nessa perspectiva, a composição da obra é caracterizada por imagens agressivas na construção do sujeito protagonista Zé do Caixão, por meio da exposição das atrocidades físicas e do rompimento de barreiras morais e místicas. Desse modo, analisamos a produção de sentido de horror considerando a memória discursiva evocando os enunciados dos monstros Frankenstein, Nosferatu, Cesare e Drácula e refletindo sobre a monstruosidade moral da criminalidade e da iconoclastia.

Portanto, tomar o arcabouço teórico da Análise do discurso para analisar a constituição do sujeito transgressor em *À meia-noite levarei sua alma*, nos permitiu compreender os discursos materializados em estratégias cinematográficas como um imbricamento composicional da visualidade, fazendo com que enquadramento, ângulo, duração produzam sentidos de horror.

### **4.3.3 Os monstros e as cores**

Nesse momento, buscamos compreender o funcionamento discursivo da composição visual das cores no filme *Encarnação do demônio*, percebido enquanto materialidade discursiva contemporânea em que saberes e sujeitos têm visibilidade. Para tanto, vamos identificar e descrever as sequências em que os saberes sobre o regime de cores mostram uma regularidade dentro da produção de sentido do filme para fazer deslocamento sobre a narrativa. Depois, analisaremos e interpretaremos como a visualidade fílmica faz a composição das cores preto e branco trabalhar na produção do corpo do sujeito monstruoso.

Assim, sermos norteados pelas questões: qual a relação entre as cores e o preto e branco em sua aparição simultânea filme? Qual o funcionamento discursivo desse jogo de cores no filme? Como ele constrói discursivamente os sujeitos na visibilidade do corpo? Acreditamos que a composição visual das cores no cinema não é aleatória. Ao contrário, ela faz ecoar sentidos produzidos dentro da relação constitutiva da visualidade fílmica com a história. Desse modo, as práticas discursivas sobre as cores possibilitam discutir os saberes que constroem os sujeitos na narrativa fílmica.

Nosso objetivo de refletir sobre o funcionamento discursivo das cores perpassará pelos campos dos estudos da pintura, do cinema e do discurso, considerando: a) a percepção da cor como imbricamento de propriedades físicas e efeitos socio-históricos; b) a especificidade da visualidade fílmica enquanto saberes e práticas; c) e sua inscrição no tempo e no espaço por meio de práticas e sujeitos que exploram possibilidades de sentido na narrativa.

Entretanto, há poucos estudos sobre a cor dentro do cinema internacional e nacional (AUMONT; MARIE, 2003), o que se desdobra sobre o campo da Análise do Discurso, com a sombra de escassas investigações sobre o funcionamento discursivo das cores na imagem em movimento. Sob o vocativo de Gregolin (2011, p. 103) para pensarmos sobre o audiovisual concebido na “[...] fecundidade da discussão sobre as materialidades discursivas contemporâneas [...]”, assumimos o desafio de problematizar o funcionamento discursivo da cor na visualidade fílmica.

Nesse imbricamento entre discursos, enunciados e história, destacamos o sujeito em processo de constituição na trama da história por meio de práticas. Pensando a partir de Revel (2005, p. 85), temos que esse processo pertence às descrições arqueológica, genealógica e da ética e estética de si, ligando “[...] um certo número de saberes sobre o sujeito [...]”, “[...] as práticas de dominação e das estratégias de governo [...]” e “[...] as técnicas por meio das quais os homens [...] se produzem e se transformam.”

Foucault (2004) ressalta que, mesmo nas sociedades burguesas e capitalistas, o corpo esteve em evidência pelos exercícios de poder, determinados historicamente. Reforçando a relação, ele afirma que “O poder penetrou no corpo, encontra-se exposto no próprio corpo” (FOUCAULT, 2004, p. 146). Nessa perspectiva, o poder é exercido sobre o corpo e possibilita, em contrapartida, a resistência, isto é, os efeitos de poder sobre o corpo lhe dão visibilidade.

Tomando essas considerações sobre sujeito e corpo, Milanez (2011, p. 198-199) discorre sobre o corpo como dispositivo de produção de subjetividade, conceituando-os: “a) ele é o meio pelo qual se materializa o sujeito que somos; b) serve sem cessar à produção de sentidos; c) é um território de movências e modificações; d) peça de ‘uma identidade pessoal que se escolhe, se transforma, se constrói’ (MARZANO, 2005, p. 9)”.

Assim, o corpo pode ser considerado como lugar de produção de verdades históricas das ciências, que, por sua vez, possibilitam olhares, práticas e sentidos. Vemos seu desdobrar, igualmente, na religião e na arte, ao colocar o corpo como referência de práticas e já-ditos historicamente situados. Tomando outra obra de Milanez (2012, p. 82), vemos que os saberes produzem o corpo do criminoso: “O corpo [...] é visto como um dispositivo para referenciar movimentos, atitudes, comportamentos para sabermos diferenciá-los do que pode ser suspeito e criminoso daquilo que não é.” Os saberes, pois, produzem os sujeitos e os corpos sob o efeito de verdade e possibilitam olhares e análises sobre eles.

Depois desse levantamento teórico dos estudos discursivos, seguimos em direção ao campo cinematográfico. Foram elencadas noções sobre a especificidade da materialidade fílmica, buscando apreender as estratégias do uso das cores. Inicialmente, apontamos estudos da arte sobre as cores, a fim de traçar um percurso sobre os saberes desde o século XIX até a contemporaneidade.

Na história da arte, as cores estavam em embate com o desenho e o jogo claro-escuro como técnicas até o século XVII, como apontam escritos de Leonardo Da Vinci, em *Della pittura*, e Aristóteles, em *De coloribus*. Em 1857, Frédéric Portal escreve em *Des couleurs symboliques* sobre a tripla origem da história simbólica das cores, relacionando-as no âmbito do divino, sagrado e profano e remetendo-as à origem de primeiro meio de transmitir o pensamento e conservar a memória (PORTAL, 1857). Então, ele afirma a importância de pensar sobre a simbologia das cores e sua reverberação na arte sacra.

Em 1973, a designer Donis Dondis explica a cor dentro de sua obra *Sintaxe da linguagem visual*. A professora destaca que a cor é uma experiência visual profunda e relaciona-se com as emoções, estando revestida de valores cromáticos e simbólicos (DONDIS, 1973). Pedrosa (2009) faz coro ao significado simbólico das cores e ressalta a dificuldade de compreender o significado das cores pelo número de influências, especialmente num país miscigenado como o nosso. No campo dos estudos filosóficos, o professor Leon Kossovitch levanta a questão de “A

emancipação da cor” em relação ao desenho, colocando-a em vantagem por permitir a determinação visual num jogo ilusionista.

De modo semelhante, a investigação da cor é posta como um problema teórico-metodológico nos estudos sobre cinema, pela multiplicidade de visada e pelo questionamento a respeito de sua influência na narrativa. Por um lado, os seguidores do psicólogo alemão Rudolf Arnheim afirmam a contribuição da cor no código visual limitada à *mimesis* da realidade. Em outra direção, Serguei Eisenstein (2002) destaca o lugar de cores, linhas e formas como expressão de sentimentos. Sobre a cor, especificamente, o cineasta soviético considera-a como vetor de mudança de significado no filme narrativo e concebe-a dentro de uma relação orgânica com o todo. Assim, longe de pensar em “um catálogo fixo de símbolos de cor”, ele propõe as relações entre cor e significado dentro de “um sistema de imagens ditadas pela obra de arte particular” (EISENSTEIN, 2002, p. 99). Ou ainda em suas palavras, “*a inteligibilidade emocional e a função da cor surgirão da ordem natural de apresentação da imagem colorida da obra, coincidente com o processo de moldar o movimento vivo de toda a obra*” (EISENSTEIN, 2002, p. 99-100, grifos do autor).

Na atualidade, destacamos as pesquisas da estudiosa inglesa Wendy Everett (2007) que reafirma a complexidade de tomar a cor como objeto, pois ela reúne, ao mesmo tempo, a simplicidade de suas propriedades relacionadas à luz e à complexidade de sua natureza e identidade. Nesse mesmo sentido, expõe que pela constância da cor no mundo físico, ela perde destaque para a força do movimento dentro do cinema, aparecendo ou como ferramenta de afirmação realista ou indicadora de fantasia. Narrando a história da cor no cinema, os teóricos franceses Jacques Aumont e Michel Marie (2003, p. 63) expõem sobre a influência dos estudos da pintura. Eles fazem coro aos outros estudiosos e ratificam a dificuldade de criar “leis gerais e verificáveis” quanto ao seu valor simbólico, de modo que seu uso ficou relacionado a uma estética autoral ou marca de gênero.

Ressaltamos que, até a década de 1950, os críticos resistiam ao uso de cor nos filmes, sob a alegação de que destruía a arte do cinema. Apenas alguns diretores renomados ousavam ir de encontro, como John Ford e Alfred Hitchcock. Esse posicionamento estava ancorado sob quatro justificativas: primeiro, pelo processo de colorização da película pela Technicolor ser acompanhado por uma *color consultant*, que tinha a função de intervir no uso das cores em todos os filmes; também, por esse recurso representar um custo equivalente a um terço do valor do

orçamento do filme; pensamos, ainda, sobre a limitação do uso das cores em efeito mimético e universal em direção a significados absolutos e sem expressão autônoma; e, por fim, a coloração saturada deixava traços irrealis e estranhos (HIGGINS, 2002). Na década seguinte, a adesão à imagem colorida amplia alcançando diretores europeus que possibilitaram sua aceitação pela crítica.

Depois de estabelecemos relações entre os saberes do campo das imagens e os saberes do audiovisual, seguimos para os estudos da Análise do Discurso com o intuito de entender o jogo discursivo das cores no filme selecionado. Inicialmente, apontamos as investigações de Milanez (2011) sobre a cor no corpo, colocando-a como conjunto de técnicas que constroem a unidade significativa no dispositivo da produção de subjetividade. Nesse mesmo âmbito, Gaspar (2008) pensa a cor como materialidade do discurso, cujo desdobramento observamos no convite a refletir as materialidades não verbais como discurso. Curcino (2011, p. 188) corrobora a inserção discursiva da cor, considerando que “as implicações ideológicas de determinadas cores e de determinadas formas acionam uma memória. A informação cromática e seu apelo simbólico, portanto, participam da composição semiológica e da construção dos efeitos de sentido”. Assim, reafirmamos nosso posicionamento discursivo no sentido de não estudar as cores dentro de padrões estéticos da simbologia e tampouco na concepção literal de significado.

Após esse delineamento teórico que atravessou os saberes da pintura, cinema e discurso, tomamos o filme como objeto, cuja materialidade traz a complexidade das imagens e dos sons. Consideraremos o seguinte percurso analítico: inicialmente, analisaremos a obra a partir do uso da cor nos espectros, os quais assombram *Zé do Caixão*; em seguida, investigaremos como o contraste do uso das cores foi ordenado para produzir os monstros do monstro; refletiremos sobre a composição das cores a partir de critérios de produção de efeito de sentido; depois, daremos ênfase no jogo entre colorido e preto e branco; e, por fim, discutiremos o embate enunciativo dentro da dinâmica de unidade e dispersão de discursos sobre o horrífico.

As questões sobre o universo visual serão analisadas como “pistas e traços”, que produzem sentidos no filme enquanto enunciado. Os enunciados são possibilitados sempre em embate com outros, os quais determinam o que pode e deve ser dito pelos sujeitos inseridos na história (FOUCAULT, 2007). Assumindo as materialidades imagéticas, tomamos a cor inscrita discursivamente e em relação com outras materialidades na produção de sentidos.

Essa perspectiva está ancorada também nos estudos de Cinema, nos quais Aumont (1993, p. 101) assevera que “o que se oferece ao espectador de cinema é sempre um produto acabado”. Assim, a metodologia diz que devemos decompor o objeto de pesquisa no exercício de descrição de seus elementos, para, em seguida, proceder a análise e interpretação. Ademais, a análise de filme é um caminho construído pelo pesquisador em consonância com as especificidades do objeto e do objetivo da pesquisa (AUMONT, 1993). Nesse sentido, fizemos a escolha de investigar a constituição de subjetividade, em um caminho que passa pelas noções basilares de discurso, enunciado e sujeito para refletir sobre os saberes que produzem os monstros na visibilidade fílmica.

Nossa análise será desenvolvida em três momentos interdependentes. Na primeira parte, faremos a identificação e descrição das sequências selecionadas, buscando elementos que evidenciem o uso de cores e preto e branco, por meio das materialidades visuais e sonoras. Depois, investigaremos a relação entre as cores e o preto e branco, mapeando esses elementos como unidade de sentido na dispersão do filme. Finalizando, buscaremos compreender o lugar das cores na construção do corpo do monstro, enquanto visibilidade de práticas horríficas.

Logo ao ser liberado da prisão, o coveiro começa a ter sonhos e delírios, em que suas vítimas voltam em busca de vingança. As cenas selecionadas mostram o embate entre Zé do Caixão e seus fantasmas, como podemos acompanhar por meio dos quatro fotogramas ilustrando cada cena, na figura a seguir:

Figura 32 – Zé do Caixão e espectros de vítimas.





Fonte: Fotogramas capturados do filme *Encarnação do demônio*.

Identificamos essas cenas no conjunto da narrativa enquanto lugar da repetição em que o coveiro “vê” o retorno dos mortos. Especificamente, capturamos os fotogramas da luta entre Zé do Caixão e cada fantasma, no momento imediatamente anterior ao seu retorno a si. Primeiro,

vemos seu companheiro de cela levantar-se do caixão do coveiro, retirar a faca fincada por seu assassino e investir contra ele. Depois, vemos Terezinha, violentada em *À meia-noite levarei sua alma* (Mojica, 1964), cortar a corda que a enforcou e beijá-lo grotescamente. A terceira vítima é sua amada Laura, morta no parto do filho do coveiro em *Esta noite encarnarei no teu cadáver* (Mojica, 1967), que o conduz até uma praça deserta e transforma-se na esposa estéril de Zé do Caixão, Lenita.

Pensando a materialidade discursiva, continuamos a seguir a repetibilidade do enunciado das sequências citadas, atentando para a especificidade da visualidade cinematográfica. Considerando a composição do espaço e de personagens, a câmera nos mostra o coveiro em um cenário escuro, sendo surpreendido pelas visões, ora em âmbito privado ora no público. A luz incide com maior intensidade sobre os espectros, evidenciando a aparição fantasmagórica em consonância com a reação de Zé do Caixão. O trabalho com a luz faz ecoar sua importância nas propriedades físicas da cor e seus efeitos na composição fílmica.

Nesse contexto, retomamos nosso questionamento de como a composição visual das cores constrói discursivamente os sujeitos em *Encarnação do demônio*. Como delimitamos, refletimos sobre a cor inscrita na história, de modo que, observando o amplo uso da cor no cinema na contemporaneidade, o emprego de elementos preto e branco dentro de uma obra colorida aponta pistas para sua interpretação. Tomando especificamente as sequências mostradas, estamos diante de um contraste dentro da composição visual, cujo efeito é o deslocamento dos sentidos sobre o material narrativo. Partimos do pressuposto de que os enunciados mostram práticas, nas quais sujeitos e objetos são formados, de modo que a construção do filme explora as possibilidades determinadas no tempo e no espaço. Isto é, longe de ser uma escolha livre e aleatória, a informação cromática compõe a materialização dos sentidos possíveis e faz ecoar a relação com saberes.

O imbricamento de estratégias, destacamos a relação entre som e imagem em consonância com a oposição entre as cores. Em outras palavras, essas cenas são envolvidas pelo silêncio, quebrado por poucos diálogos e/ou o grito de horror de Zé do Caixão. Na composição do coveiro com as mulheres, ouvimos sua voz fantasmagórica acompanhada de um olhar fixo e uma face imóvel, indicando no corpo a identidade do morto como o inusitado.

O cinema dá visibilidade ao corpo na junção entre elementos composicionais da imagem e contexto histórico. A compleição corpórea dos fantasmas é mostrada desde o plano conjunto até o

close, em que ele nos encara ao encarar seu algoz, no jogo campo e contracampo. Seu comportamento e seus movimentos são explorados no ritmo reduzido, próprio ao horror, como um investimento de saberes que permitem diferenciar os corpos dos mortos e os corpos dos vivos.

A visibilidade fílmica evidencia como os sujeitos produzem e são produzidos pelos discursos num determinado momento histórico, na qual destacamos a construção cromática como uma das materialidades na produção de sentidos da oposição entre os corpos dos vivos e dos mortos. Essa distinção faz ressoar a falta de vivacidade dos fantasmas e a quebra de harmonia causada por sua aparição.

Portanto, a construção cromática possibilitou a profundidade e a reverberação dos sentidos da narrativa, uma vez que evidenciou informações visualizadas por meio de outras estratégias sobre os corpos dos mortos e reafirmou o caráter horrífico de sua existência. Trata-se da visibilidade da dicotomia entre o mundo físico e o mundo sobrenatural expressando o eterno conflito humano de vida e morte. A organização das cores produziu, pois, sentidos dentro do filme de Mojica, que, longe de serem universais, atravessam o funcionamento discursivo das estratégias cinematográficas. Assim, elas entram no encadeamento com outras estratégias para integrar a narrativa e criar oposições de ordem sobrenatural, sendo que o preto e branco no contraste com as cores instaura um movimento contra “nós”.

O exercício analítico que empreendemos exigiu um deslocamento teórico-metodológico, visto que se trata de uma materialidade discursiva marcada pela especificidade da imagem e do som. Fechamos nosso recorte sobre a estratégia da composição das cores nos fotogramas no filme *Encarnação do demônio*. Depois, identificamos a oposição entre o colorido e o preto e branco como elemento discursivo, que mostra o lugar de enunciação do corpo vivo e o corpo morto, destacado pela estratégia de iluminação. Reafirmando a perspectiva discursiva sobre a unidade fílmica, situamos o objeto na contemporaneidade, cujas condições possibilitaram tais práticas discursivas na materialidade audiovisual e a produção de novos sentidos para o preto e branco. Finalizando nossa investigação, questionamos sobre a unidade e a dispersão das cores na constituição da subjetividade monstruosa, de modo que a regularidade nas práticas discursivas da composição das cores estabelece o lugar dos corpos em preto e branco como o fora da ordem.

A produção discursiva das cores enuncia e produz sentidos dentro da unidade fílmica e nos eixos do tempo e do espaço. Assim, pensamos que a composição imbricada do colorido e do

preto e branco faz deslocar os sentidos do uso puro dessas duas cores, tanto das condições técnicas do momento inicial do cinema como de uma escolha autoral, para evidenciar o lugar de enunciação dos corpos das vítimas de Zé do Caixão. Essa repetição nas práticas discursivas cromáticas faz emergir a transgressão do retorno dos mortos, na oposição com o mundo real e presente. De maneira semelhante, mostra que o lugar desses corpos é nos filmes *À meia-noite levarei sua alma* e *Esta noite encarnarei no teu cadáver* e fazem ecoar sua espessura histórica do cinema brasileiro de baixo orçamento dos anos 1960.

Portanto, os elementos componentes da trama formam um quadro composicional de interdependência na produção de sentidos, na medida em que o conjunto converge para a construção dos enunciados horríficos e para a visibilidade de discursos. Isso aponta para que consideremos a constituição dos sujeitos na materialidade cromática, enquanto lugar de visibilidade de discursos, e problematizemos seus elementos no encadeamento de gestos, diálogos, olhares e compleição corporal.

Os elementos componentes da trama formam um quadro composicional de interdependência na produção de sentidos, na medida em que o conjunto converge para a construção dos enunciados e para a visibilidade de discursos. Isso aponta para que consideremos a constituição dos sujeitos na materialidade discursiva, enquanto lugar de visibilidade de discursos, e problematizemos seus rastros no encadeamento de gestos, diálogos, olhares e compleição corporal.

#### **4.3.4 A trilogia de Zé do Caixão e a intericonicidade**

Há um jogo entre memória e acontecimento no mostrar das imagens, em que elas se inscrevem em um discurso de acordo com as condições de existência. Em outros termos, estamos diante de imagens que são estrutura e acontecimento, como afirma Pêcheux (2002) a propósito do discurso. Nessa ótica, tomamos, também, o audiovisual como uma construção discursiva que se materializa por meio de uma linguagem própria, cujos recursos e sentidos são determinados historicamente, como afirma Xavier (2005, p. 134): “À mistificação da janela que se abre para o real (dado natural), é preciso responder com a materialidade da imagem/som, como signo produzido, e com o cinema-discurso capaz de modificar, não a sociedade diretamente, mas a

relação de forças ideológicas”. Tratam-se de discursos em luta pela existência material em redes que lhes permitem produzir sentidos marcados pela historicidade. Isso aponta para que analisemos os discursos da visualidade fílmica no jogo entre memória e esquecimento, o qual determina a constituição do visível e do dizível de cada época.

Estendendo a noção de memória discursiva, Courtine (apud MILANEZ, 2006, p. 168) propõe a memória das imagens como ferramenta de acesso a sua complexidade: “a intericonicidade supõe as relações das imagens exteriores ao sujeito como quando uma imagem pode ser inscrita em uma série de imagens, uma genealogia como o enunciado em uma rede de formulação, segundo Foucault.” É uma concepção discursiva da imagem que, ao ser mostrada, entra numa cultura visual e pode ecoar outras.

Os enunciados compõem um conjunto e sua materialidade lhe constitui como característica intrínseca: “Ela é constitutiva do próprio enunciado: o enunciado precisa ter uma substância, um suporte, um lugar e uma data. Quando esses requisitos se modificam, ele próprio muda de identidade.” (FOUCAULT, 2007a, p. 114). Isso reafirma que os enunciados têm materialidade repetível, mas cujos sentidos são singulares no tempo e no espaço.

Eles têm um regime de materialidade repetível, que possibilita tornar-se outro em uma nova ordem de emergência. Ou seja, o mesmo enunciado ganha outra historicidade e tem uma atualidade. Como um “nó em uma rede”, o acontecimento do enunciado pressupõe um campo enunciativo, uma vez que “Não há enunciado que não suponha outros” (FOUCAULT, 2007a, p. 112). Esse campo faz com que enunciados agenciem a memória e que outros enunciados sejam atualizados. Na perspectiva discursiva, toda imagem concreta traz em sua materialidade características de sua época, numa articulação com a memória. Isto se configura como uma maneira sócio-historicamente determinada de atualizar a realidade na produção de sentidos.

Percorrendo os filmes da trilogia de *Zé do Caixão*, mapeamos várias regularidades no que diz respeito à temática, à narrativa, ao cenário, aos personagens etc. Entretanto, interessa-nos buscar no enunciado a historicidade que permitiu sua emergência (FOUCAULT, 2007a). Nesse sentido, vamos seguir as regularidades entre os três filmes, mapeadas a partir da noção de memória discursiva, na dinâmica entre o dito e não-dito. Para tanto, selecionamos uma cena de cada filme, cujos enunciados apontam de modo uníssono para enunciados do conto de *Chapeuzinho Vermelho*. Elas serão consideradas dentro de um conjunto de regularidades discursivas concretizadas na materialidade imagética e cinematográfica.

Em nossa análise, primeiro, descreveremos as cenas e os quadros apresentados buscando elementos que envolvem o referencial, o campo associado, o sujeito e a materialidade dos enunciados (FOUCAULT, 2007a). Em seguida, pontuaremos as regularidades entre as cenas apresentadas, tanto na materialidade imagética, quanto na sonora e na verbal. Finalizando, relacionamos essas regularidades com enunciados evocados de nossa cultura.

Tomamos o filme *Encarnação do demônio* e destacamos uma cena ocorrida pouco depois da chegada de Zé do Caixão à favela. Em uma noite chuvosa, ele aproxima-se de Elena (Nara Sakarê), a bela sobrinha das curandeiras cegas Lucrecia (Débora Muniz) e Cabíria (Helena Ignez), abrigada sob uma cobertura. O plano começa mostrando o céu escuro em *contraplongée*, cortado pela violência do clarão dos relâmpagos e embalado por trovões, contextualizando a corrida da jovem para o abrigo. Em movimento descendente diagonal, o plano geral busca a mulher na escuridão. Ela é visualizada como uma bela e indefesa jovem, que está fugindo das intempéries da natureza, por meio da câmera que acompanha seus movimentos sem revelar seu observador. Isso é ampliado por seu olhar distraído enquanto Zé do Caixão se aproxima e reforçado pela preocupação e temor demonstrados pelas tias ao chegar. A luz dos relâmpagos quebra a escuridão e intensifica a atmosfera de horror, na direção de evidenciar o perigo natural e a presença do elemento ameaçador, como podemos acompanhar nos fotogramas a seguir:

Figura 33 – Zé do Caixão encontra com a sobrinha das curandeiras.







Fonte: Fotogramas capturados do filme *Encarnação do demônio*.

Dessa maneira, Zé do Caixão é mostrado dentro da moldura de sentidos de uma ameaça, que foi possível ver sob a luz do relâmpago, como uma criatura que se esconde na escuridão, dela fazendo parte e dela tirando suas forças para atacar as vítimas. O coveiro é marcado pelo anormal tanto por ficar na escuridão esperando suas vítimas, como por suas garras evidenciadas pela incidência da luz, como o Nosferatu. Envolvida por raios e trovões, a chegada do coveiro surpreende a jovem. Então, enquadrados em plano conjunto, ele começa a falar:

- Boa noite, senhorita! – fala o coveiro em tom sombrio.
- Boa noite! – responde a jovem.
- O que faz uma moça sozinha aqui no escuro?
- Estou esperando minhas tias.

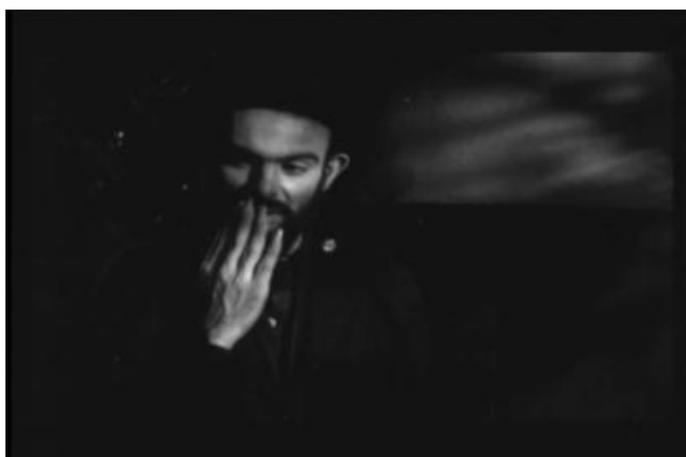
- Ah! As cegas, é claro. Hum... Você está assustada?
- Deixe a menina em paz! – grita uma das tias.
- Ora, se não são as velhas feiticeiras. Vocês têm uma bela sobrinha.
- Não toque nela. Ela está aqui para limpar uma obsessão. – fala a outra.
- Não é uma obsessão. É apenas o meu destino.
- Cala a boca, menina! – diz a primeira tia. Zé do Caixão, nossos guia manda um recado pra morte de capa preta, você.
- São defuntos atormentados. – completa a outra. Eles gritaram o teu nome e juraram vingança e não vão deixar você ter o que quer.
- Mas podemos fazer um trabalho pra desmanchar o encosto, mas você tem que ter fé. Você tem fé, Zé do Caixão? – diz a velha soltando uma gargalhada.
- Vão para o inferno, vocês e suas mentiras!
- Cuidado! Podemos ajudar, mas podemos, também, invocar a tua desdita.
- Terei prazer em conhecer os seus demônios. (ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO, 2008)

O diálogo segue em consonância com as imagens, a fim de destacar o caráter intimidador de Zé do Caixão. Sua aproximação e a dicção pausada e grave coadunam com o cenário de uma noite escura e chuvosa na direção de provocar sentido de horror. Considerando suas falas “O que faz uma moça sozinha aqui no escuro?” e “Hum... Você está assustada?”, interpretamos uma advertência e uma ameaça, das quais partimos para “é perigoso uma moça sozinha estar aqui no escuro”. Nessa perspectiva, ele aponta para si mesmo como motivo de perigo e susto, por sua caracterização anormal e sinistra, conforme afirmamos anteriormente.

A fim de construir um encadeamento analítico, apontamos para uma cena de *À meia-noite levarei sua alma*, quando, em uma noite escura, Terezinha está voltando para casa acompanhada por Aristides, um amigo de seu noivo. Eles são surpreendidos por Zé do Caixão, que se oferece para acompanhá-la e dispensa o homem. Considerando que o coveiro é amigo de Antônio, Terezinha segue seu caminho até ser surpreendida pela investida do coveiro de lhe roubar um beijo, ao qual ela retribui com uma mordida, como acompanhamos nos fotogramas a seguir:

Figura 34 – Zé do Caixão encontra com Terezinha.





Fonte: Fotogramas capturados do filme *À meia-noite levarei sua alma*.

Na trama de 1964, podemos observar a criação de uma atmosfera de horror por meio da escuridão, da vegetação abundante e do surgimento surpreendente do coveiro. Ele é construído como figura onipresente, fazendo com que a fuga da vítima seja impossível, como em filmes de

*serial killer*: aonde quer que a vítima vá, o perseguidor a encontrará. Então, ele aproxima-se dos dois e, com tom intimidador, dispensa a companhia de Aristides. Pensando no contexto sócio-histórico das pequenas cidades brasileiras dos anos 1960, podemos retomar enunciados tais como “não é direito uma moça de família andar desacompanhada”, “uma noiva de respeito não pode estar fora de casa altas horas”, “uma mulher não deve ser vista em companhia de qualquer um” etc. Assim, o coveiro impõe sua presença, aproveita-se da pureza e inocência de Terezinha e tenta seduzi-la, sem sucesso, como podemos observar igualmente na materialidade sonora:

- Boa noite! – diz Zé do Caixão, colocando-se diante dos dois.
  - Boa noite!
  - Boa noite!
  - Onde é que vocês vão? – pergunta o coveiro.
  - Eu vou levar Terezinha até a casa de D. Quelemência e o Antônio irá buscá-la mais tarde. – responde o amigo de Antônio.
  - Que coincidência! Eu também vou para lá. Pode deixar que eu a levo.
  - O Antônio pode não gostar, né, seu Zé? – insiste o homem.
  - Ora! Antônio é meu melhor amigo, não é?!
  - Assim parece. – diz Terezinha timidamente.
  - Você quem decide, Terezinha.
  - Bem, se você tiver outro compromisso...
  - Ah! Ele tem, não é, Aristides? Você tem um compromisso muito importante, não é verdade?
  - É. Agora eu me lembrei. Eu tenho um compromisso sim. Se o senhor levar, eu fico muito agradecido. Boa noite, Terezinha.
  - Obrigado por deixar-me acompanhá-la.
  - Não vejo porque me agradecer.
  - Antônio vai demorar para ir buscá-la?
  - Não. Ele disse que viria logo.
  - Antônio é um homem feliz. Sabe que eu sofro com a fabulosa sorte de Antônio tê-la como noiva?
  - Um exagero de sua parte, pois considero-me uma mulher feliz por ter o amor de Antônio.
  - Ou você é muito ingênua ou quer me fazer de fantoche. Sabe que você não é mulher para Antônio! É mulher para mim.
  - Tire as mãos de mim, Zé. Você está me machucando.
  - Quero ver se seus lábios são tão rebeldes como suas palavras. O coveiro a beija e continua - Tens dentes de víbora para um rosto de anjo.
  - Antônio não saberá disso, mas peço-lhe que essa cena nunca mais se repita.
  - Muito bem. Vou acompanhá-la.
  - Agradeço, prefiro ir sozinha.
- (À MEIA-NOITE, 1964)

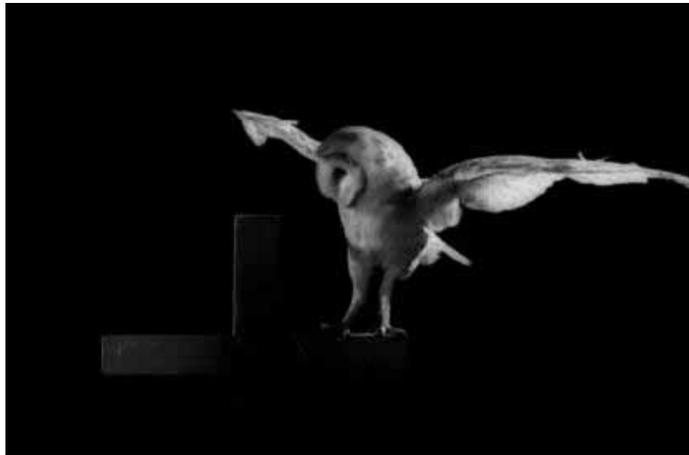
O caráter de indefesa de Terezinha é mostrado tanto na necessidade de um acompanhante para chegar até sua casa, como pelo fato de ela não ser a pessoa que responde aonde vai e nem opinar sozinha sobre se o coveiro poderia conduzi-la. Isso será destacado em outras passagens do filme, como quando, sem a proteção de Antônio e do pai, ela é violentada por Zé do Caixão.

As duas cenas dialogam de maneira diferente na produção de sentido de horror. Enquanto na primeira, Zé do Caixão era desconhecido da jovem e a intimida criando uma imagem de algo perigoso e sedutor; em *À meia-noite levarei a sua alma*, observamos uma intimidação mais direta, que visa afastar o empecilho da companhia do amigo e a vontade de ficar a sós com a mulher, que escolheu para ser a mãe de seu filho, mesmo contra sua vontade. Em *Encarnação do demônio*, ao perguntar “O que faz uma moça sozinha aqui no escuro?”, ele a ameaça e se insinua para a vítima. No mesmo sentido, ao dizer “Onde é que vocês vão?”, é uma oportunidade criada para intimidar o acompanhante e seduzir Terezinha.

Em *Esta noite encarnarei no teu cadáver*, Zé do Caixão continua a saga em busca da mulher capaz de gerar um filho e perpetuar sua linhagem superior. Após várias tentativas frustradas, ele investe na direção da filha do coronel. Ele seduz a moça, invade sua festa e marca um encontro à meia-noite. Prontamente, Laura vai ao seu encontro:

Figura 35 – Zé do Caixão encontra com a filha do coronel.







Fonte: Fotogramas capturados do filme *Esta noite encarnarei no teu cadáver*.

A sequência é margeada por um plano curto de uma coruja gritando pousada na cruz. A câmara mostra a placa “Alameda das flores vermelhas”, local marcado para o encontro e, em seguida, Laura entra no campo pela esquerda: vemos seus pés ao lado da sinalização, depois suas pernas, seu vestido até chegar ao rosto. Em primeiro plano, seus olhos destacados por contornos escuros se somam com uma rosa no cabelo. No fundo da cena, túmulos simplórios situam especificamente onde estão, assim como no primeiro filme da trilogia. Observada em *plongée*, ela para com olhar fixo, só então a câmara revela o objeto de sua visão: Zé do Caixão. A cena é delimitada pelo som das badaladas da meia-noite, quando o coveiro confirma o horário em seu próprio relógio e dá um passo em direção à Laura. No centro do campo, eles conversam envoltos em fumaça. Assim, o encontro entre os dois é embalado pelas badaladas da meia-noite e intercalado pela imagem da coruja, em um nevoeiro sombrio. Ela aproxima-se do local do encontro e a câmara mostra seus pés femininos em um par de sapatilhas delimitados por um

vestido. O contraste entre o vestido e a capa quase possibilita-nos dizer que vemos um vestido branco e uma capa vermelha. A feminilidade é acentuada com a flor no cabelo e demarca o lugar de uma moça pura e indefesa, a partir de uma perspectiva machista e rural do Brasil, em ampla circulação no século XX.

No segundo fotograma, em meio à escuridão, vemos ao fundo um túmulo. Esse encadeamento de elementos une-se ao fato de o encontro ter sido marcado à meia-noite e ter sons de uivo apontando para o horrífico. Nesse mesmo sentido, analisamos a materialidade sonora:

- Meia-noite. És pontual.
- Quando me convém.
- Não tens medo de mim?
- Não.
- Dizem que sou perverso, sanguinário. Ainda assim não me temes?
- Se me matares agora apenas abreviarias a única verdade da vida, que é a morte.
- Qual a tua crença?
- Você.
- O que existe superior entre a vida e a morte?
- Você.
- O que queres da vida?
- Um filho nascido de dois seres perfeitos.
- Teu pai me odeia. O mundo me condena.
- Quero ser tua.
- Sim e minha serás no momento oportuno. Se nesta hora te mostrares digna. Então és a mulher superior e serás a mãe de meu filho. (ESTA NOITE, 1967)

Consideramos a consonância entre os elementos fílmicos, em que imagens, sons e palavras unem-se para produzir sentido. Assim, ouvimos as badaladas da meia-noite e, em seguida, o diálogo inicia “Meia-noite”. Enfatizado o temido horário das assombrações e maldições, o coveiro insinua que ela deveria temê-lo: “Não tens medo de mim? [...] Dizem que sou perverso, sanguinário. Ainda assim não me temes?”. Nessa mesma perspectiva, ele a intimida com o olhar e o aperto no rosto.

#### 4.4 A intericonicidade e os ecos do monstro

Zé do Caixão define-se como elemento perigoso que deve ser temido, quer seja observando sua reputação na cidade ou seus gestos na cena. Diferentemente das cenas apresentadas anteriormente, este encontro foi marcado e ela aceitou estar em condições perigosas com Zé do Caixão. Então questionamos qual a regularidade discursiva entre as três cenas?

Analisando os recortes, pensamos que os elementos de cenários, figurinos, iluminações e diálogos evocam um enunciado de nossa cultura: “Aonde vai, linda menina?”, que vem do conto de *Chapeuzinho vermelho*, narrativa muito (re)contada há séculos. Resgatando elementos da narrativa, temos uma floresta escura habitada por um lobo mau e uma menina ingênua e indefesa, que vai visitar sua vovó, como aparece nas narrativas de Charles Perrault e dos Irmãos Grimm, registradas a partir do folclore europeu. No século XVII, os contos de fadas tinham o objetivo de fazer circular uma moral pedagogizante, em que os desvios são punidos. Na contemporaneidade, há outras versões dentre as quais destacamos o conto “A companhia dos lobos”, da autora britânica Ângela Carter (1979), em que Chapeuzinho Vermelho depara-se com um lobo mau que se metamorfoseia em lobisomem e em homem. Porém, o teor moralizante é dissolvido pela menina que resolve deixar-se seduzir pelo lobisomem e, mesmo ciente de que ele devorou sua avó, toma partido pela fera e tem relação sexual.

Nas cenas apresentadas nas figuras 33 e 34, a linda jovem de *Encarnação do demônio* e Terezinha de *À meia-noite levarei a sua alma* são surpreendidas pelo encontro com Zé do Caixão, produzindo o sentido de uma menina indefesa que não reconhece o perigo do lobo. O cenário é escuro, onde a presença de árvores remete à floresta e ao desconhecido, num típico clichê do horror, emoldurando a aparição de Zé do Caixão para seduzi-las. Como nas narrativas camponesas, de Perrault e dos Irmãos Grimm, as moças sinalizam resistência às investidas do coveiro, ao insinuar seu corpo contra elas. A recorrência a elementos de contos de fadas insere-se no conjunto das práticas do cinema de horror e, mais especificamente, do cinema marginal brasileiro, sendo que “A forma pela qual a narrativa marginal se apropria da narrativa clássica é a ‘citação’, ou seja, a inserção dentro da tessitura do filme de trechos inteiros característicos de outras obras.” (RAMOS, 1987, p. 129). Enfatizando a identidade brasileira, a incorporação e reelaboração dos clichês numa versão de uma pequena cidade, com estética *kitsch* e grotesca nas imagens e sons completam o encadeamento de elementos para o sujeito transgressor.

Por outro lado, percebemos que a relação entre o agente funerário e Laura (figura 35) distancia-se dessa ingenuidade e inocência apresentadas nos outros encontros. Ela apresenta elementos que fazem chocar o machismo típico da sociedade brasileira do período por meio de uma jovem independente que rompe com a família para viver com o homem que deseja. Reforça, pois, a contradição das características da mulher perfeita para o coveiro ser, ao mesmo tempo, submissa e insubordinada aos preceitos cristãos. Portanto, o cinema de Mojica não apenas é antropofágico, mas desloca-se dos filmes de horror americano, “devorando” os movimentos da contracultura e do feminismo.

Considerando a perspectiva de Foucault (2004), o corpo de Zé do Caixão é um corpo histórico, que revela os desejos, as fantasias, os medos e as ansiedades. Ele ameaça no sentido de transgredir a ordem moral, necessitando que sejam demarcados os limites para o reestabelecimento da ordem. Dessa maneira, o coveiro é o monstro cinematográfico da tradição do cinema de horror, de modo que o sadismo e a blasfêmia serão punidos pela intervenção do sobrenatural como solução dos males causados.

Nesse sentido, compreendemos que o espaço ocupado pelo monstro no quadro, por meio de *closes* frequentes, revela sua existência enquanto uma ameaça constante e excessivamente presente, para homens e mulheres. O destaque do coveiro no quadro desdobra-se na visibilidade da violência praticada por ele em cenas exibicionistas, sendo que na disputa pelo controle da visualidade, o monstro ocupa o lugar central e por um maior tempo. Os efeitos de poder sobre o corpo lhes conferem tal visibilidade. Foucault (2004) assevera que a consciência dos indivíduos sobre o próprio corpo é efeito do investimento do corpo pelo biopoder, e que faz com que o próprio corpo ofereça resistência, a exemplo do prazer contra as normas morais da sexualidade e do ordenamento judaico-cristão. Nas palavras do filósofo,

[...] o que tornava forte o poder passa a ser aquilo por que ele é atacado [...] O poder penetrou no corpo, encontra-se exposto no próprio corpo [...] Na realidade, a impressão de que o poder vacila é falsa, porque ele pode recuar, se deslocar, investir em outros lugares [...] e a batalha continua. (FOUCAULT, 2004, p. 146).

Então os sujeitos assumem o exercício de poder e reúnem técnicas, por meio de práticas sobre o próprio corpo. No caso específico do coveiro, as técnicas visam alcançar a eternidade do sangue, em sua concepção de perfeição, e faz-nos refletir sobre as implicações morais de seu desejo. Nesse sentido, Foucault (1993) destaca o desejo sexual como prática própria do corpo, em

estado de latência, mas que pode fazê-lo agir. As técnicas cristãs de obediência têm como finalidade “levar os indivíduos a trabalhar na sua própria ‘mortificação’ neste mundo” (FOUCAULT, 2006, p. 370), como assinalamos ao abordar a *História do medo*, é necessário sofrer neste mundo para ter uma vida eterna de bonança. O realismo grotesco concebe que o corpo e a vida têm um caráter que vai além da fisiologia, com um caráter cósmico e universal (BAKHTIN, 1999), na percepção dos prazeres da parte baixa do corpo, do carnal.

No Brasil, em meados do século XX, a construção da mulher está embasada em imagens bíblicas no exemplo mariano e nos exemplos das atrizes do cinema. Os preceitos herdados das décadas anteriores ditavam a respeito de como devia se comportar uma mulher: casar virgem, agradar aos homens nos modos delicados e discretos de falar, vestir, se comportar em público, etc. Para o coveiro iconoclasta, a “mulher perfeita” devia ser fiel, submissa, materialista, insubordinada aos preceitos religiosos, resistente à dor física e moral e, acima de tudo, procriadora.

Zé do Caixão busca na trilogia uma mulher para prolongar sua existência e demonstra um apreço pelas crianças em geral, distanciando do tradicional monstro devorador de crianças, das lendas e superstições, a exemplo da Cuca e o Bicho Papão. Por outro lado, ele é constituído como um corpo pervertido, em que se inscreve a moralidade desviante, como uma incorporação de elementos de outro mundo distante do nosso movido pela ordem e razão.

As sociedades burguesas e capitalistas investiram no exercício do poder sobre o corpo, de acordo com o momento histórico. Entre os séculos XVII e XX, o investimento era mais rígido e constante, daí os regimes disciplinares. Entretanto, a partir dos anos de 1960, percebeu-se que as sociedades industriais podiam ser controladas de modo mais tênue sobre o corpo (FOUCAULT, 2004).

A interdição exercida como controle dos discursos polícia os limites do possível, de maneira que o monstro constrói-se no seu grotesco corpo valendo-se de práticas, servindo como mapeamento dos limites que não devem ser ultrapassados. Dessa maneira, “[o] poder penetrou no corpo, encontra-se exposto no próprio corpo. (FOUCAULT, 2004, p. 146), colocando-o em evidência e evidenciando práticas discursivas. Os sentidos horríficos constituem o corpo do monstro, na teia dos poderes que possibilitam práticas. Assim, a monstruosidade do sujeito transgressor é materializada no tom compassado de voz, gestos, mímicas, expressões faciais e posturas do corpo nas imagens fílmicas. Ao abordar as mulheres desejadas, ele suaviza a voz e as

expressões faciais, mas ainda revela sua anormalidade pelas unhas imensas, destacadas pelo enquadramento ou pela iluminação.

#### **4.5 Considerações sobre cinema e memória**

Consideramos que os enunciados de *À meia-noite levarei a sua alma*, *Esta noite encarnarei no teu cadáver* e *Encarnação do demônio* coexistem e relacionam-se com anteriores, possibilitando a emergência de outros tantos. A visualidade de discursos horríficos na materialidade do cinema faz ecoar enunciados dispersos na história, de modo que o fio discursivo mostra o posicionamento dos sujeitos construídos pela ordem dos saberes. As estratégias cinematográficas encadeiam-se segundo regras que revelam a regularidade na formulação dos planos no ordenamento dos sujeitos. Portanto, a organização específica da ordem dos saberes nos filmes de Mojica evidencia a repetibilidade e a atualidade dos enunciados sobre a existência e a gestualidade do sujeito transgressor. Vemos, pois, a constituição do sujeito transgressor pela maneira como seu corpo é mostrado nos planos. Disso decorre a visibilidade das estratégias para produzir o monstro, por meio de close nas mãos e o jogo entre claro e escuro, de modo que algo selecionado pelo enquadramento, excluindo automaticamente diversos elementos do quadro.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após fazer esse percurso, retomamos a hipótese do trabalho de que as produções discursivas do horror apontam para a produção de sentidos na rede discursiva produzida na dispersão de dizeres no batimento entre o mesmo e o outro, convocando uma dada memória discursiva e intericonicidade. Para testá-la, analisamos os funcionamentos discursivos das estratégias cinematográficas, a produção de sentidos próprios ao domínio do horror e a produção da subjetividade transgressora, que pareciam oferecer subsídios para afirmar que as produções discursivas do horror fazem convergir enunciados de vários campos discursivos em articulação entre os domínios de memória e de atualidade.

Assumimos que a produção do horrífico em Mojica está apoiada num conjunto composto por uma narrativa marcada pelo monstruoso e/ou inexplicável, incluindo imagens violentas imprevisíveis e/ou misteriosas para provocar medo ou choque, como o filósofo Carroll (1999) afirma, mas ressaltamos a produção de sentido dentro de uma ordem discursiva dada. De *À meia-noite levarei sua alma* resta ao coveiro Zé do Caixão o olhar profundo e o gosto pela violência e para nós a experiência do sentido de horror possibilitado nas condições materiais, técnicas e históricas dos anos 1960 visto nos anos 2000. Ele não deixa de provocar ataques à moral e tormentos psicológicos e físicos, valendo-se dos ataques decorrentes de sua determinação cega de gerar um filho, enquanto ameaça à ordem da moral judaico-cristã. Assim, o corpo do sujeito é construído por meio de gestos cruéis e doentios em seus posicionamentos sobre a vida e a morte.

A estética do cinema da Boca do lixo mostra a busca de fazer cinema no contexto interno da ditadura, por meio de imagens tidas como esteticamente sujas e agressivas. A autoria Mojica, enquanto inspiração do grupo, destaca-se pelo experimentalismo e independência na criação de filmes de horror que conseguem valer-se das referências clássicas das narrativas do século XVIII e dos clichês dos cinemas alemão e americano dos anos 1920 e 1930, e produzir imagens com as cores locais, com influência do antropofagismo e do Tropicalismo. Os filmes de horror do autor produzem sentidos desmedidos, brutais e exagerados, por meio de estratégias cinematográficas que levam à exploração dos detalhes de modo exibicionista. As imagens cruas fazem a

bricolagem de elementos de cenário e figurino dispersos no tempo e no espaço, que reunidos no quadro produzem uma estética *kitsch* e grotesca sobre narrativas e decupagem clássicas.

A comparação entre os filmes dos anos 1960 e 2000 evidencia que temos funcionamentos de estratégias distintos, em que a ordem do discurso do cinema de horror mostra que, hoje, as estratégias cinematográficas trabalham ancoradas no verossímil e real para alcançar o sentido. Não se poderia falar em horror em *À meia-noite levarei sua alma* e *Esta noite encarnarei no teu cadáver*, uma vez que a rusticidade dos filmes sobressai e atribui uma comicidade, assinalada pela crítica contemporânea ao lançamento. Entretanto, refletindo a partir da ordem discursiva do período, podemos afirmar que a produção das imagens explora tanto as estratégias cinematográficas como os sentidos de símbolos religiosos de maneira transgressiva e desdobra na produção do horrífico historicamente situado.

Tomadas as noções de memória discursiva e intericonicidade no discurso fílmico, aprofundamos sobre os funcionamentos discursivos das estratégias do cinema na produção de sentidos, focalizando o horror. Isso possibilitou questionar sobre a constituição de subjetividades marcadas pela transgressão e monstruosidade (FOUCAULT, 2001) na imagem e no corpo (COURTINE, 2008). Portanto, consideramos as práticas de Zé do Caixão como transgressão às leis da comunidade e violação de tabus sociais como a morte, em que os instintos humanos persistem na direção de desobedecê-los e dar vazão a uma liberdade ilimitada na busca de prazeres. Desejo e proibição provocam a tensão e têm a renúncia e a obediência como a face conservadora da ordem, beleza e pureza. A monstruosidade do sujeito evidencia a existência dos limites do possível na ordem da moral judaico-cristão do Brasil, no momento histórico da década de 1960, tramado pelo autoritarismo do governo e conservadorismo da sociedade rural patriarcal. O sujeito transgressor se posiciona como a interdição que reafirma a ordem, ao tornar seus limites identificáveis.

Nesse percurso, buscamos investigar e discutir a produção de sentidos de horror na materialidade dos enunciados fílmicos, de modo que perscrutamos a trilogia de Zé do Caixão a fim de evidenciar os saberes na construção de imagens agressivas. Tomamos as concepções do método arqueológico para questionar a unidade do horror e construir séries e feixes de relações nos quais os sujeitos transgressores são constituídos, no mesmo instante em que produzem sentidos.

Valendo-nos do princípio de descontinuidade, consideramos a materialidade discursiva na visualidade fílmica dos planos como lugar em que estratégias mostram sujeitos, sendo o corpo do monstro construído numa moldura de superioridade em relação aos moradores da cidadezinha por meio da repetição da técnica das estratégias na construção dos planos *contraplongée*, da construção do cenário do bar e do enquadramento em plano americano e primeiro plano. Isto entra no encadeamento de enunciados que destaca a posição enunciativa da imortalidade do sangue por meio da reprodução.

Nessa mesma direção, discutimos o domínio de horror e a ordem do discurso viabilizadora dos filmes de Mojica. Consideramos que a produção de sentidos de horror na dispersão de discursos é atualizada pela emergência dos enunciados vindo a significar de outra maneira. *Zé do Caixão* é o corpo do exagero e transgressão da ordem no fio narrativo da trilogia, de modo que entra no domínio do horror ao romper os limites da ordem da moral judaico-cristã. Trata-se de considerar o aparecimento do discurso religioso em filmes de Mojica, que entram no fio discursivo como visibilidade de transgressão da ordem moral judaico-cristã e produção do sujeito monstruoso.

No batimento entre descrição e interpretação, destacamos, também, a produção do discurso horrífico na materialidade dos enunciados fílmicos, no conjunto de um arquivo de imagens que são evocadas no processo dos sentidos. A noção de enunciado dentro de uma rede de discursos possibilita pensar os filmes produzindo sentido em relação ao conjunto de imagens que circulam em nossa sociedade. Assim, situamos os filmes de Mojica numa rede construída a partir de uma dada memória discursiva e de uma intericonicidade. A materialidade discursiva do objeto fílmico faz retornar discursos e produz sentidos próprios ao horror por meio de uma rede de enunciados que trabalham nos domínios da memória e da atualidade. Essa produção de horror na rede de discursos é composta pelas narrativas clássicas de horror nos campos discursivos da Literatura e do Cinema e é atravessada por inúmeros discursos que resultam num quadro singular no domínio do horror.

A materialidade discursiva dos filmes, no entrelaçamento entre o linguístico, as imagens e os sons na ordem, coloca em evidência a existência singular de *Zé do Caixão* como representação do sujeito transgressor. O cinema marginal de horror da Boca do lixo permitiu a circulação de *À meia-noite levarei sua alma* e *Esta noite levarei a sua alma* – não sem alguns cortes e mudanças – enquanto o irracional, o exagerado e alheio aos apelos políticos e ideológicos combatidos pelo

governo ditatorial. A constituição do sujeito transgressor na trilogia passa pelo uso da iluminação e enquadramento dos corpos na memória sobre desejo e moralidade na sociedade.

As estratégias cinematográficas produzem subjetividades na rede de discursos da visualidade fílmica por meio da formulação dos planos, considerando os critérios de tamanho, enquadramento, movimento, duração e profundidade. Portanto, os sujeitos são materializados na superfície do enunciado fílmico e evidenciam saberes técnicos e discursos historicamente situados. A repetição na formulação dos planos ratificam os clichês do gênero, reforçando uma filiação na cinematografia do horror. Por outro lado, os elementos que se distanciam dos clássicos americanos apontam para um deslocamento dentro do domínio de horror e uma autoria Mojica. A rede discursiva das sequências construiu o domínio horrífico por meio do sujeito transgressor no confronto com a ordem dos discursos das décadas 1960 e 2000.

Diante disso, a singularidade que marca a obra do diretor José Mojica Marins em relação aos elementos clássicos da narrativa de horror perpassa pela dimensão técnica, a censura, a brasilidade artística como condições de produção do enunciado fílmico, sendo o sentido de horror determinado no tempo e espaço. Portanto, enquanto o monstro do século passado é marcado pela transgressão da ordem da moral judaico-cristã; atualmente, o sujeito transgressor é marcado por práticas de violência extremada contra o corpo na mesma estratégia de exibicionismo.

A partir dos elementos teóricos apontados e de exercícios analíticos, consideramos que os deslocamentos teórico-metodológicos da Análise do discurso necessários para analisar o funcionamento discursivo de estratégias cinematográficas implica na consideração da noção de enunciado na perspectiva foucaultiana e em sua reconfiguração pela interface com outros campos do saber voltados para o objeto fílmico.

Então, depois de refletir sobre a existência dos filmes como monumento em que traços discursivos marcam um momento histórico, analisamos a existência do sujeito transgressor nas estratégias cinematográficas, fazendo ecoar o acontecimento do lançamento dos filmes na ordem dos saberes. Portanto, consideramos os posicionamentos dos sujeitos na formulação dos planos como lugar de visibilidade de modalidades enunciativas a partir dos estudos sobre corpo na perspectiva discursiva.

## REFERÊNCIAS

**A MALDIÇÃO** de Frankenstein. Direção: Terence Fisher. Roteiro: Jimmy Sangster. Inglaterra, 1957.

**À MEIA-NOITE levarei sua alma.** Direção: José Mojica Marins. Argumento e roteiro: José Mojica Marins. Diretor de produção: Nelson Gaspari. Brasil: Indústria Cinematográfica Apolo, 1964, DVD (81 min.); preto e branco.

**A VINGANÇA** de Frankenstein. Direção: Terence Fisher. Roteiro: Jimmy Sangster. Inglaterra, 1958.

ALENCAR, F.; RAMALHO, L.; RIBEIRO, M. V. **História da sociedade brasileira.** 2.ed. Rio de Janeiro: Livro Técnico, 1983.

ALMEIDA, C. A. **O cinema brasileiro no estado novo: o diálogo com a Itália, Alemanha e URSS.** In: REVISTA DE SOCIOLOGIA E POLÍTICA Nº 12: 121-129 JUN. 1999.

ALMEIDA, C. O cinema brasileiro no Estado Novo: o diálogo com a Itália, Alemanha e URSS. In: **Rev. Sociol. Polit.** n.12 Curitiba June 1999. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-44781999000100007&script=sci\\_arttext&tlng=en](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-44781999000100007&script=sci_arttext&tlng=en)>. Acesso em: 2 abr. 2014. p. 121-129.

ARIÈS, P. A história das mentalidades. In: LE GOFF, J. (Org.). **A história nova.** São Paulo: Martins Fontes, 1990. p. 154-176.

\_\_\_\_\_. **História da morte no ocidente.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

\_\_\_\_\_. **História da vida privada: Da Renascença ao século das luzes.** São Paulo: Companhia das Letras, v.3, 1986.

\_\_\_\_\_. **O homem diante da morte.** Vol. 1. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

ARISTÓTELES. **De coloribus.** Loeb Classical Library: Cambridge; London, 1936. Disponível em: <[http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Aristotle/de\\_Coloribus\\*.html](http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Aristotle/de_Coloribus*.html)>. Acesso em: 2 ago. 2013.

AUMONT, J. **A imagem.** Tradução de Estela Abreu e Cláudio Santoro. Campinas: Papyrus, 1993.

AUMONT, J.; MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico de cinema.** 2. ed. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus, 2003.

AVELLAR, J. C. Vozes do medo. In: \_\_\_\_\_. **O cinema dilacerado.** Rio de Janeiro: Alhambra, 1986, p. 65-66.

- BAKHTIN, M. **A cultura na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.
- BARCINSKI, A. ; FINOTTI, I. **Maldito**: A vida e o cinema de José Mojica Marins, o Zé do Caixão. São Paulo: Editora 34, 1998.
- BARTHES, R. **Mitologias**. Tradução de Rita Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Difel, 2007.
- BAUMAN, Z. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Medo líquido**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- BAZIN, A. **O cinema**: ensaios. Tradução de Heloísa de Araújo Ribeiro. Brasiliense: São Paulo, 1985.
- BONITZER P.; DANEY, S. **L'ecran du fantasme**, 1972.
- BOTTING, F. **Gothic**. Routledge: Nova Iorque, 1995.
- \_\_\_\_\_. **Limits of horror**. Technology, bodies, gothic. Manchester University Press: Manchester: Nova Iorque, 2008.
- BRISLANCE, M. F.; MORIN, J. C. **Grammaire du cinema**. Nouveau Monde. Paris: 2010.
- CÁNEPA, L. L. **Medo de quê**: uma história do horror nos filmes brasileiros. (Tese de Doutorado). Universidade de Campinas, 2008.
- CARROLL, N. **A filosofia do horror**. Ou os paradoxos do coração. Campinas, Papirus, 1999.
- CESARANI, R. **O Fantástico**. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba, Editora UFPR, 2004.
- CARTER, A. A companhia dos lobos. In: \_\_\_\_\_. **O Quarto do Barba-azul**. 1979.
- CERTEAU, M. Histórias de corpos. **Projeto História**, n. 25, SP: EDUC, 2002.
- CHERRY, B. **Horror**. USA/Canada: Routledge London and New York, 2009.
- CONEIN, B. et al. **Matérialités discursives**. Colloque des 24, 25, 26 avril 1980. Université Paris X – Nanterre. Lille : Presses universitaires de Lille, 1981.
- COURTINE, J-J. O professor e o militante. In: **Metamorfoses do discurso político**: as derivas da fala pública. Tradução de Nilton Milanez e Carlos Piovezani Filho. São Carlos: Claraluz, 2006a. p. 9-28.
- \_\_\_\_\_. Análise do discurso e Semiologia: enfrentando discursividades contemporâneas. In: SARGENTINI, V.; CURCINO, L. PIOVEZANI, C. (Orgs.). **Discurso, Semiologia e História**. São Carlos: Claraluz, 2011. p. 83-105.

\_\_\_\_\_. Uma genealogia da Análise do discurso. In: **Metamorfoses do discurso político**: as derivas da fala pública. Tradução de Nilton Milanez e Carlos Piovezani Filho. São Carlos: Claraluz, 2006b. p. 37-57.

\_\_\_\_\_. **Análise do discurso político** : o discurso comunista endereçado aos cristãos. São Carlos : EdUFSCar, 2009.

\_\_\_\_\_. Discursos sólidos, discursos líquidos: a mutação das discursividades contemporâneas. In : SARGENTINI, V.; GREGOLIN, M. R. **Análise do Discurso**: heranças, métodos e objetos. São Carlos: Claraluz, 2008, p. 11-19.

\_\_\_\_\_. **Metamorfoses do discurso político** : derivas da fala pública. Tradução de Nilton Milanez, Carlos Piovezani Filho. São Carlos: Claraluz, 2006.

\_\_\_\_\_. O corpo anormal. In : CORBIN, A. ; COURTINE, J.-J. ; VIGARELO, G. **História do corpo**. As mutações do olhar (século XX). Trad. E. F. Alves. Petrópolis – RJ: Vozes, 2008. p. 253-340.

COURTINE, J-J.; HAROCHE, C. **História do Rosto**: exprimir e calar suas emoções (do século XVI ao início do século XIX). Tradução de Ana Moura. Teorema, Lisboa, Portugal, 1988.

CURCINO, L. Os sentidos do olhar: o leitor e a escrita da mídia nas sociedades democráticas. In: SARGENTINI, V.; CURCINO, L. PIOVEZANI, C. (Orgs.). **Discurso, Semiologia e História**. São Carlos: Claraluz, 2011. p. 183-196.

DA VINCI, L. **Trattato della pittura**. 2. ed. 2006. Disponível em: <[http://www.liberliber.it/mediateca/libri/l/leonardo/trattato\\_della\\_pittura/pdf/tratta\\_p.pdf](http://www.liberliber.it/mediateca/libri/l/leonardo/trattato_della_pittura/pdf/tratta_p.pdf)>. Acesso em: 12 ago. 2013.

**DAS CABINET des Dr. Caligari**. Direção: Robert Wiene. Roteiro: Hans Janowitz, Carl Mayer. Alemanha: 1920, DVD, (71 min.); preto e branco.

DELUMEAU, J. **História do medo no ocidente**: 1300-1800. Uma cidade citiada. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DONDIS, D. A. **A sintaxe da linguagem visual**. Tradução de Jefferson L. Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DOUGLAS, M. **Purity and danger**: an analysis of concepts of pollution and taboo. Londres; Nova Iorque: Routledge, 1988.

**DRACULA**. Direção: Tod Browning. Roteiro: Hamilton Deane. Baseado na obra de Bram Stoker. Estados Unidos: 1931, DVD, (75 min.); preto e branco.

ECO, U. (org). **História da Beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

\_\_\_\_\_. **História da Feiúra**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

EISENSTEIN, S. **O sentido do filme**. Tradução de Tereza Ottoni. Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro, 2002.

**ENCARNAÇÃO do demônio**. Direção: José Mojica Marins. Argumento e roteiro: José Mojica Marins e Dennison Ramalho. Diretor de produção: Fabiano Gullane. Brasil: Gullane Filmes e Olhos de Cão Produções Cinematográficas, 2008, DVD (94 min.); colorido.

**ESTA NOITE encarnarei no teu cadáver**. Direção: José Mojica Marins. Argumento e roteiro: José Mojica Marins. Diretor de produção: Antônio Fracari. Brasil: Indústria Cinematográfica Apolo, 1967, DVD (107 min.); preto e branco/ colorido.

EVERETT, W. Mapping colour: an introduction to the theories and practices of colour. In: \_\_\_\_\_. (Org.). **Questions of colors in cinema: from paintbrush to pixel**. New Studies in European Cinema. v. 6. Nova Iorque: Peter Lang, 2007. p. 7-40.

FERNANDEZ, A. A. **Entre la démence et la transcendance**: José Mojica Marins et le Cinéma Fantastique. (Tese de doutorado). 400 p. Orientador: Jean-Louis Leutrat. Universidade de Sorbonne. 2000.

FERREIRA, J. A vitória de um horror poético e generoso. In: **Folha de S. Paulo**, 29 jul. 1978.

\_\_\_\_\_. **Cinema de invenção**. 2. ed. Rio de Janeiro: Imprensa oficial, 2000.

FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber**. 7. ed. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007a.

\_\_\_\_\_. **A ordem do discurso**. 15. ed. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2007b.

\_\_\_\_\_. **Microfísica do poder**. 23. ed. Trad. bras. Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2007c.

\_\_\_\_\_. As técnicas de si. Por uma vida não fascista In: **Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento**. Ditos e Escritos II. 2 ed. Trad. de Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004a.

\_\_\_\_\_. **História da sexualidade III**: o cuidado de si. Rio de Janeiro: Graal, 1993.

\_\_\_\_\_. **História da sexualidade II**: o uso dos prazeres. 8. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

\_\_\_\_\_. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. 13. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

\_\_\_\_\_. *Omnes et singulatim* para uma crítica da razão política. In: Coletivo Sabotagem., editor. Ditos e escritos. V.IV: Estratégia, poder-saber. Forense Universitária; Rio de Janeiro: 2006.

\_\_\_\_\_. O que são as luzes? In: **Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento**. Ditos e Escritos II. 2 ed. Trad. de Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

\_\_\_\_\_. **Os anormais**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. 29. ed. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004b.

**FRANKENSTEIN**. Direção: James Whale. Roteiro: John L. Balderston. Baseado no romance de Mary Shelley. Estados Unidos: 1931, DVD (70 min.); preto e branco.

FREUD, S. O estranho. In: \_\_\_\_\_. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Ímago, Rio de Janeiro, 1969.

GAMO, A. Viabilidade e invenção: os marginais da Boca de Cinema de São Paulo. In: **A invenção do Cinema Marginal**. São Paulo: Imprensa oficial: 2007, p. 20-25.

GARDNIER, R. Mojica. In: PUPPO, Eugênio (Org.). **José Mojica Marins: 50 anos de carreira**. São Paulo: Heco Produções, 2007.

GARDNIER, R. Sobre Belair e cinema marginal. Por enquanto. Disponível em: <http://www.vivacine.org.br/site/textos/ver/?id=87>. Acesso em: 12 ago. 2013.

GASPAR, N. Saber e memória: reconhecimento e reconstrução de sentidos na imagem. In: SARGENTINI, V.; GREGOLIN, M. R. (Orgs.). **Análise do discurso: heranças, métodos e objetos**. São Carlos: Claraluz, 2008. p. 179-191.

GOMES, P. E. S. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2. ed. Paz e Terra. 2001.

GREGOLIN, M. R. **Foucault e Pêcheux na construção da Análise do Discurso: diálogos e duelos**. São Carlos : Claraluz, 2004.

\_\_\_\_\_. J.-J. Courtine e as metamorfoses da Análise do Discurso : novos objetos, novos olhares. In : SARGENTINI, V.; GREGOLIN, M. R. **Análise do Discurso: heranças, métodos e objetos**. São Carlos: Claraluz, 2008, p. 21-36.

GREGOLIN, M. R. **Foucault e Pêcheux na construção da Análise do Discurso : diálogos e duelos**. São Carlos : Claraluz, 2004.

HOBSBAWM, E. **A era dos extremos**. O breve século XX, 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras:1994.

HOFFMAN, E. T. A. O Homem de Areia. In: **Contos Fantáticos**. Ímago, Rio de Janeiro, 1978.

JABOR, A. A agenda brasileira de Jack Valenti. In: STAM, R.; SHOHAT, E. **A crítica da imagem eurocêntrica**. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2006. p. 272.

JAMBEIRO, O. et al. **Estratégias de controle da mídia: o caso da radiodifusão no Estado Novo – 1937/1942**. Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación, n. 3, v. 5, 2003, p. 124-145.

KAYSER, W. **O grotesco**: configuração na pintura e na literatura. Tradução de J. Ginsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KOSSOVITCH, L. A emancipação da cor. In: NOVAES, A. et al. (Orgs.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras. 1988 . p. 183-215.

LE BRETON, David. O corpo como acessório. Entrevista publicada pelo jornal **O Estado de S. Paulo**. 5 fev. 2008.

LENNE, G. **El cine "fantástico" y sus mitologías**. Barcelona : Anagrama, 1974.

LOVECRAFT, H. P. **O horror sobrenatural na literatura**. Tradução de Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.

MACUNAÍMA. Direção e Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade. 1969.

MALDIDIER, D. Elementos para uma história da Análise do Discurso na França. In: ORLANDI, E.P. **Gestos de leitura**: da história no discurso. Campinas: Ed. Unicamp, 1997.

\_\_\_\_\_. **A inquietação do discurso**: (Re) ler Michel Pêcheux hoje. Campinas: Pontes, 2003.

**Mandrake le magicien**. Disponível em:

<<http://www.bdoubliees.com/seriesauteurs/series1/mandrake.htm>>. Acesso em: 4 maio 2014.

**Mandrake the magician**. Disponível em: <<http://www.biglittlebooks.com/mandrake.html>> Acesso em: 4 maio 2014.

**Mandrake**, O Mágico. Disponível em:

<<http://www.guiadosquadrinhos.com/personagem/mandrake-o-magico/4028>>. Acesso em: 4 maio 2014.

**Mandrake**. Disponível em: <http://www.internationalhero.co.uk/m/mandrake.htm>. Acesso em: 4 maio 2014.

MASCELLI, J. **Os cinco Cs da cinematografia**: técnicas de filmagem. São Paulo: Summus Editorial, 2010.

MILANEZ, N. A “Casa de Usher” de Roger Cor’man: o campo de memória e o cromático-discursivo no discurso fílmico. **Letras & Letras**, Uberlândia-MG, v.28, n.2, p. 579-590, jul.-dez. 2012.

\_\_\_\_\_. **Discurso e imagem em movimento**. São Carlos: Claraluz, 2011.

\_\_\_\_\_. Pistas e traços do corpo suspeito: Jailton, o estuprador de Itambé. In: GREGOLIN, M. R.; KOGAWA, J. M. (Orgs.). **Análise do discurso e semiologia**: problematizações contemporâneas. Araraquara: FCL-UNESP Laboratório Editorial; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012b. p. 81-97.

\_\_\_\_\_. O corpo é um arquipélago. Memória, intericonicidade e identidade. In: NAVARRO, P. (org.) **Estudos do Texto e do Discurso**. Mapeando conceitos e métodos. São Carlos: Claraluz, 2006, p. 153-179.

\_\_\_\_\_. Materialidades da paixão: sentidos para uma semiologia do corpo. In: SARGENTINI, V.; CURCINO, L. PIOVEZANI, C. (Orgs.). **Discurso, Semiologia e História**. São Carlos: Claraluz, 2011. p. 197-221.

\_\_\_\_\_. A possessão da subjetividade. In: SANTOS, J. B. C. (Org.). **Sujeito e subjetividades: discursividades contemporâneas**. Uberlândia: EDUFU, 2009, p. 281-300.

\_\_\_\_\_. **Foucault e o cinema: para uma breve arqueologia das imagens em movimento**. In: PIOVEZANI, C.; CURCINO, L.; SARGENTINI, V. (Orgs.). **Presenças de Foucault na Análise do Discurso**. São Carlos: EdUFSCar, 2014. p. 125-144.

MOJICA, J. Entrevista. In: PUPPO, E. (Org.). **José Mojica Marins: 50 anos de carreira**. São Paulo: Heco Produções, 2007, p. 8-12.

\_\_\_\_\_. **Roteiro do filme À meia-noite levarei a sua alma**. 1963

MORGAN, J. **The biology of horror**. Gothic Literature and Film. Southern Illinois University: Illinois, 2002.

NIETZSCHE, F. **O anticristo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. **Vontade de potência II**. São Paulo: Escala, 2010.

\_\_\_\_\_. **O nascimento da tragédia**. São Paulo: Escala, 2005.

\_\_\_\_\_. **Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

\_\_\_\_\_. **Vontade de potência I**. São Paulo: Escala, 2010.

NOGUEIRA, C. R. **O diabo no imaginário cristão**. 2. Ed. Bauru-São Paulo: Ática, EDUSC, 2002.

NOSFERATU, **eine symphonie des grauens**. Direção: Friedrich Wilhelm Murnau. Roteiro: Henrik Gallen. Alemanha: 1922, DVD (94 min.); preto e branco.

OITICICA, H. **Tropicália**. O problema da imagem superado pelo problema de uma síntese. 4 mar. 1968.

PÊCHEUX, M. **Semântica e discurso**. Uma crítica à afirmação do óbvio. 3. Ed. Tradução de Eni P. Orlandi. Campinas: Pontes, 1997.

\_\_\_\_\_. **O Discurso**. Estrutura ou acontecimento. Tradução de Eni P. Orlandi. Campinas: Pontes, 2002.

\_\_\_\_\_. Papel da memória. In: ACHARD, P. *et al.* **Papel da memória**. Campinas: Pontes, 1999, p. 49-57.

\_\_\_\_\_. **Delimitações, Inversões e Deslocamentos**. Tradução de José Horta Nunes. In: Cadernos de Estudos Linguísticos (19). Campinas: Unicamp, 1990.

PEDROSA, I. **Da cor à cor inexistente**. 10. ed. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2009.

PERRAULT, C. **O Chapeuzinho Vermelho**. Tradução de Francisco Balthar Peixoto. Porto Alegre: Kuarup, 1987.

PINTO, L. E. S. **(Des)caminhos da censura no cinema brasileiro: os anos de ditadura**. 2005. Disponível em : < <http://www.memoriacinebr.com.br/> >. Acesso em: 9 out. 2012.

PORTAL, F. **Des couleurs symboliques**. Dans l'antiquité, le Moyen-Âge et les temps modernes. Paris: Treuttel et Würtz Libraries, 1857. Disponível em: < <https://archive.org/details/descouleurssymbo00port> >. Acesso em: 9 out. 2012.

PRIMATI, C. Terror delineado em P&B: quadrinhos vampíricos brasileiros. In: FERREIRA, C. V. (Org.). **Voivode: estudos sobre os vampiros**. Jundiaí: Pandemonium, 2003, p. 271-279.

\_\_\_\_\_. Visão e agonia no cinema de José Mojica Marins. **Revista Carcasse**. Arte e Cultura Obscura. São Paulo. Disponível em: <[http://www.carcasse.com/revista/phenomena/os\\_olhos/index.php](http://www.carcasse.com/revista/phenomena/os_olhos/index.php)>. Acesso em: 30 set. 2013.

PUPPO, E.; AUTRAN, P. Entrevista Mojica. In: PUPPO, E.; COLAIACOVO, M. (Orgs.). **José Mojica Marins: 50 anos de carreira**. São Paulo: Hecco Produções, 2007. p. 78.

QUINET, A. **Um olhar a mais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

RAMOS, F. **Cinema Marginal (1968/1973): A representação em seu limite**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

REVEL, J. **Foucault: conceitos essenciais**. Tradução de Carlos Piovezani e Nilton Milanez. São Carlos: Claraluz, 2005.

RIDENTI, M. As oposições à ditadura: resistência e integração. In: MOTTA, R. P. S.; REIS, D. A.; RIDENTI, M. (Orgs.). **A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2014.

RIDENTI, M. Cultura e política: enterrar os anos 60?. **XXV ENCONTRO ANUAL** 16 a 20 de outubro de 2001, Caxambu, MG –ANPOCS. Disponível em <[http://portal.anpocs.org/portal/index.php?option=com\\_docman&task=doc\\_view&gid=4582&Itemid=356](http://portal.anpocs.org/portal/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=4582&Itemid=356)>. Acesso em: 16 abr. 2014.

ROCHA, G. **Revolução do cinema novo**. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2004.

SACRAMENTO, P. Encarnação do demônio. In: PUPPO, E.; COLAIACOVO, M. (Orgs.). **José Mojica Marins: 50 anos de carreira**. São Paulo: Hecco Produções, 2007. p. 110-111.

SILVA, T. T. Monstros, ciborgues e clones: os fantasmas da Pedagogia Crítica. In: COHEN, J. J. **Pedagogia dos monstros**. Os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras. Tradução de

Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 11-22.

STAM, R.; SHOHAT, E. **A crítica da imagem eurocêntrica**. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2006.

**THE TREE CABALLEROS**. Walt Disney, 1944. Versão brasileira. Você já foi à Bahia? Abril Videos, 1989.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

TORQUATO NETO. Coluna Geléia Geral. **Última Hora**. 2 dez. 1971.

VARGAS, G. 1938. O cinema nacional, elemento de aproximação dos habitantes do País. In: \_\_\_. **A nova política do Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio.

VARONI, P. **A voz que canta na voz que fala: poética e política na trajetória de Gilberto Gil**. (Tese de Doutorado). Universidade Federal de São Carlos, 2013.

VIANY, A. **Introdução ao cinema brasileiro**. Embrasilme/Alhambra, 1987.

VIEIRA, J. L. Cinema brasileiro marginal: humor, paródia e chanchadas às avessas. In: **A invenção do Cinema Marginal**, 2007, p. 13-19.

\_\_\_\_\_. **Chanchada e a Estética do Lixo**. Texto apresentado em conferência da LASA-Latin American Studies Association, Miami, EUA, 16-18 mar. 2000. Disponível em: <[www.uff.br/contracampo/index.php/revista/article/download/459/224](http://www.uff.br/contracampo/index.php/revista/article/download/459/224)>. Acesso em: 9 out. 2013.

VILLAIN, Dominique. Le travail du cadre. In: \_\_\_. **L'oeil à la caméra**. Le cadrage au cinema. Cahiers du cinema. Collection Essais. Seuil. Paris: 1984. p. 51-85.

WALPOLE, H. **O castelo de Otranto**. São Paulo: Clube do Livro, 1964.

XAVIER, I. Cinema de invenção. In: PUPPO, E. (Org.). **Cinema Marginal e suas fronteiras: Filmes produzidos nos anos 60 e 70**. Brasília, Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.

\_\_\_\_\_. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

\_\_\_\_\_. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.