



RELICI

ZÉ DO CAIXÃO: HORROR CAIPIRA, NOTAS SOBRE CULTURA POPULAR E SURREALISMO¹

Ana Carolina Acom²

Denise Rosana da Silva Moraes³

RESUMO

Este artigo é um estudo sobre o personagem Zé do Caixão, criado por José Mojica Marins. Investiga-se como seu personagem teria traduzido o imaginário de medos e crenças tipicamente nacionais. O estudo parte de conceitos sobre cultura, vinculado a autores como Raymond Williams e Michel de Certeau, para pensarmos de que forma o imaginário popular e a própria cultura são transpostos nas criações de Mojica. A leitura cinematográfica perpassa pelo conceito de imagem-sonho citado por Gilles Deleuze, e associado ao surrealismo no cinema.

Palavras-chave: Zé do Caixão; Cultura; Imagem-sonho; Surrealismo

ABSTRACT

This paper is a study about the Coffin Joe's character, created by José Mojica Marins. It investigates how his character would have translated the popular imaginary of fears and beliefs. Starting from the concepts of culture, in authors such as Raymond Williams and Michel de Certeau, to think about how the popular imagination and the culture are transposed into Mojica's creations. The cinematic reading, runs through the concept of dream-image quoted by Gilles Deleuze, and associated with surrealism in cinema.

Keywords: Coffin Joe; Culture; Dream-image; Surrealism

CINEMA DE HORROR BRASILEIRO OU NOTAS SOBRE CULTURA POPULAR

[...] vi num sonho um vulto me arrastando para um cemitério. Logo ele me deixou em frente a uma lápide, lá havia duas datas, a do meu nascimento e a da minha morte. As pessoas em casa ficaram bastante assustadas, chamaram até um pai-de-santo por achar que eu estava com o diabo no

¹ Recebido em 19/04/2018.

² Universidade Estadual do Oeste do Paraná. anacarolinaacom@gmail.com.

³ Universidade Estadual do Oeste do Paraná. denisepedagoga@gmail.com.



RELICI

14

corpo. Acordei aos berros, e naquele momento decidi que faria um filme diferente de tudo que já havia realizado. Estava nascendo naquele momento o personagem que se tornaria uma lenda: Zé do Caixão. O personagem começava a tomar forma na minha mente e na minha vida. O cemitério me deu o nome; completavam a indumentária do Zé a capa preta da macumba e a cartola, que era o símbolo de uma marca de cigarros clássicos. Ele seria um agente funerário. (José Mojica Marins, 2007).

A criação do personagem Zé do Caixão apresenta os elementos necessários para uma receita do horror nacional. Chamar de 'horror caipira' é uma licença poética que não visa diminuir o gênero, e nem a criação de José Mojica Marins, mas localizar em um imaginário que identificamos como o interior paulista ou mineiro, onde as histórias agourentas de homens de preto, almas penadas e horror a cemitério, compunham o cotidiano, sobretudo ao anoitecer. O termo *caipira* invoca o conceito de cultura popular destas regiões do Brasil, e embora associado aos habitantes de um espaço rural, remete também a pessoas e seus conjuntos de crenças, muitas vezes caracterizados como superstição. O agente funerário Zé do Caixão é, justamente, a figura que vai agourar e ridicularizar as crenças dos moradores de um vilarejo interiorano, provavelmente. No mesmo espírito, Ivan Camargo (2010) escreve o livro *Assombrações Caipiras*, inspirado pelos "causos essencialmente rurais", que seu avô de raízes indígenas contava durante sua infância: narrativas regadas de suspense e povoadas de toda sorte de figuras sobrenaturais; almas penadas, amigos que voltam dos mortos, animais desconhecidos e seres mitológicos. "Neste mundo 'mágico', os mitos misturam-se com as lendas criando uma espécie de folclore todo especial e exclusivo das regiões tidas como 'caipiras'." (CAMARGO, 2010, p.8).

Esta pesquisa identifica como estes elementos da cultura popular constroem o cinema de horror na Trilogia de Zé do Caixão; assim como, o modo que o diretor José Mojica transpôs isso em recursos de imagem-sonho (DELEUZE, 1990) e outros elementos do surrealismo. Suas criações, mesmo que não intencionalmente,



RELICI

15

anteciparam muitas concepções do cinema mundial e o legitimaram como cineasta autoral e referência no cinema de horror internacionalmente.

Ao trazer o termo 'cultura popular', é importante ressaltar, não se trata de uma ordem hierárquica por distanciamento de uma 'cultura erudita' ou 'alta cultura', não significa algo menor, nem subjugado. Embora nesta pesquisa haja uma identificação de 'cultura popular' com o que se convencionou chamar de folclore, não reduzo o termo ao folclore, dada a complexidade de seu sentido. De acordo com Williams (1992, p.226) a 'cultura popular' é uma combinação complexa de elementos residuais, "a dinâmica real do processo sociocultural é mais notória nas transformações do 'popular', que caminharam não só ao longo de uma trajetória que vai das formas anteriores de cultura 'folclórica' até as novas formas parcialmente auto-organizadas de cultura popular urbana".

O pesquisador Petrônio Domingues (2011) propõe em seu artigo um mapeamento da construção historiográfica do conceito de "cultura popular". Ele afirma, que o conceito de folclore, como um "saber do povo", demarca a fronteira de manifestações culturais entre camadas sociais.

Nos séculos XIX, o povo – não os setores marginalizados das cidades, e sim os habitantes das zonas rurais – foi idealizado, com sua produção cultural tendo sido retratada como "pura", "natural" e "resíduo" do passado. Essa idealização serviu de base para a elaboração do mito fundador de várias nações, bem como desencadeou o início de muitas pesquisas folclóricas que se empenharam em descobrir uma cultura "primitiva". (DOMINGUES, 2011, p.404).

Raymond Williams (2011) entende a Cultura como "todo um modo de vida", o autor não reduz Cultura a um reflexo de determinado contexto social, mas evidencia seu potencial cognitivo no entendimento do funcionamento da sociedade. Williams (1992) vê convergir os sentidos antropológicos e sociológicos de Cultura "como modo de vida global", provido de um "sistema de significações" que definem e compõem todas as atividades sociais de um grupo. Dessa forma, para pensarmos um imaginário cultural 'caipira', é necessário considerar as práticas significativas da



RELICI

16

região, onde o personagem Zé do Caixão causa impacto, pertencendo legitimamente a este meio, mas revelando-se uma figura de embate às crenças e medos locais.

Williams (2011) rejeita a ideia de assimilar ‘cultura popular’ como ‘cultura de massa’ (própria de um processo de industrialização), mas assume a ideia de uma “cultura ordinária, comum, cotidiana, destituída de valorações relativas a classes ou a inspirações especiais, assentada nas relações sociais e concretas vividas pelos indivíduos” (TROQUEZ, 2011, p.4). Assim, pensamos a própria noção de ‘cultura popular’, para os propósitos desta pesquisa, como: “*sistema de significações* mediante o qual necessariamente uma dada ordem social é comunicada, reproduzida, vivenciada e estudada” (WILLIAMS, 1992, p. 13).

Domingues (2011, p.402), fazendo referência às pesquisas folclóricas em um mundo rural de outrora, onde costumes parecem no contato com centros urbanos modernos, afirma a emergência nos estudos do termo ou da “categoria *cultura popular* no lugar da restritiva *folclore*”. No entanto, esta pesquisa propõe o caminho inverso, e ressalta o termo ‘folclore’ como definitivo para a compreensão do ‘imaginário caipira’, que desejamos trazer.

O especialista em horror e pesquisador do gênero no cinema brasileiro, Carlos Primati (2012), refere-se à fertilidade criativa das produções em nutrirem-se do misticismo brasileiro, justamente, na mistura de tradições cristãs com as crenças afros:

[...] da macumba, da umbanda, do candomblé e da quimbanda, seria uma fonte fértil para as investidas no horror. A sensualidade tipicamente tropical, inflamada por imagens de entidades sobrenaturais fascinantes, como lemanjá e lansã [...] A superstição, o misticismo e a religiosidade heterogênea do povo brasileiro, especialmente nas camadas sociais “mais baixas”, são perfeitamente exemplificados pelos filmes de Mazzaropi, o qual, mesmo não associado imediatamente ao horror, inseriu elementos fantásticos em pelo menos cinco de seus 32 longas-metragens [...] À sua maneira simplória, o famoso comediante demonstra o quanto o sobrenatural está arraigado no imaginário popular, dando forma à máxima de se acender uma vela a Deus e outra ao Diabo. No extremo oposto, Walter Hugo Khouri



RELICI

17

mostrou o horror com nuances existenciais em obras indispensáveis e de conteúdo mais erudito, como *O anjo da noite* (1974) e *As filhas do fogo* (1978), corroborando a pluralidade do tema no cinema nacional (PRIMATI, 2012, s/p.).

O cinema de horror brasileiro está embebido da cultura popular cotidiana, alimentada por experiências de seu sincretismo e hibridismo étnico, e transmitida por tradições orais, que se expressam por simbolismos e rituais próprios. Para Thompson (1998, p.54), não “devemos subestimar o processo criativo de formação de cultura a partir de baixo. Não só os elementos mais óbvios – as canções folclóricas, os clubes dos ofícios e as bonecas de sabugo – eram ali criados, mas também interpretações da vida, satisfações e rituais”.

Vinculado ao MEC (Ministério da Educação), a Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ) disponibiliza em seu site, a Carta do Folclore Brasileiro (1995, p.1), que conceitua o termo ‘folclore’ de acordo com a UNESCO, como “o conjunto das criações culturais de uma comunidade, baseado nas suas tradições expressas individual ou coletivamente, representativo de sua identidade social.”. Para antropóloga Maria Laura Cavalcanti (2002, p.1), em seu texto produzido para o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, *Entendendo o Folclore e a Cultura Popular*:

A palavra folclore provém do neologismo inglês folk-lore (saber do povo) cunhado por William John Thoms, em 1846, para denominar um campo de estudos até então identificado como “antiguidades populares” ou “literatura popular”. Nesse sentido amplo de “saber do povo”, a ideia de folclore designa muito simplesmente as formas de conhecimento expressas nas criações culturais dos diversos grupos de uma sociedade. Difícil, portanto, dizer onde começa e onde termina o folclore, e muita tinta já correu na busca de definir os limites de uma ideia tão extensa.

Trago essas definições de folclore, já institucionalizadas no Brasil, para pensar junto com Williams (1992, 2011): até que ponto podemos conhecer a sociedade, ao estudar a complexidade de seus costumes, e por consequência, as origens da cultura popular. No mesmo sentido, outro autor dos Estudos Culturais,



RELICI

18

Thompson (1998), reconhece a importância dos folcloristas e da antropologia social para a história das sociedades e compreensão de seus costumes. Dessa forma, podemos buscar na própria cultura brasileira, o *Dicionário do Folclore Brasileiro*, escrito por Luiz Câmara Cascudo em 1954, cujos verbetes podem auxiliar nessa análise de elementos presentes em obras de Zé do Caixão. O Dicionário, que traz definições culturais deleitáveis, com ênfases históricas e etimológicas, é composto por mais de 900 páginas, incluindo letras de músicas e algumas imagens. A forma normativa dos verbetes se dá na definição, confronto e pesquisa de origem (CARVALHO, 2013). Em nota à sua primeira edição, Câmara Cascudo (1999, p.11) diz: “Procurei registrar bibliografia e também assinalar a possível fonte criadora. Não haverá nada de mais discutível que este debate erudito de origem, mas era indispensável mencionar sua existência, para que a fixação passasse além do pitoresco e do matutismo regional”. Observemos então, um trecho de seu próprio verbete ‘folclore’, que evidencia a forma de sua pesquisa no tema:

[...] Não apenas contos e cantos, mas a maquinaria faz nascer hábitos, costumes, gestos, superstições, alimentação, indumentária, sátiras, lirismo, assimilados nos grupos sociais participantes. Onde estiver um homem aí viverá uma fonte de criação e divulgação folclórica. O folclore estuda a solução popular na vida em sociedade. [...] e a cultura popular, aberta à transmissão oral e coletiva, estórias e acessos às técnicas habituais do grupo, destinada à manutenção dos usos e costumes no plano do convívio diário. (CASCUDO, 1999, p.401).

O primeiro filme que aparece o sádico coveiro Zé do Caixão é *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* (1964), a trilogia que narra a saga do personagem é seguida por *Esta Noite encarnarei no Teu Cadáver* (1966) e *A Encarnação do Demônio*, o último rodado somente em 2007. “Zé do Caixão não é um fantasma ou um ser sobrenatural, como muitos pensam. [...] é apenas um descrente obsessivo, um personagem humano que não crê em Deus ou no diabo [...] Curiosamente estas são as únicas produções em que Zé aparece como um ser ‘real’ e não uma alucinação ou uma entidade desconhecida.” (PIRES NETO, 2009, s/p.). Zé do Caixão é sempre



RELICI

19

confundindo com seu criador, José Mojica Marins, que atua enquanto tal e dirige seus filmes. Em parte, essa confusão é alimentada pelo criador, que já possui um lugar na cultura popular brasileira, como figura pública, apresentador de TV e *performer* de unhas imensas, no entanto, Mojica preserva sua autoria. “O pessoal, quando me via, me xingava de ateu; os caras falavam que eu não acreditava em nada. E eu respondia que acreditava, quem não acreditava era o Zé. A briga minha era quando os caras punham ‘fita dirigida por Zé do Caixão’. Qual era a relação? O Zé do Caixão não dirige porra nenhuma.” (MARINS, 2007, s/p.).

Além dos elementos legítimos do imaginário popular supersticioso, presentes na obra de Zé do Caixão, o personagem possui dimensões maiores que sua presença nos filmes, ele é conhecido como figura, muitas vezes caricata, da cultura de horror no Brasil, uma espécie de entidade, reconhecida por muitos que nem assistiram seus filmes. Para além dos clichês de quem reconhece essa típica figura, o personagem “Zé do Caixão possui uma complexidade que não é aparente para o olhar superficial” (MONTEIRO, 2009, p.88). Ele é composto de dilemas existenciais que traçarão sua história, é um sádico cruel em suas atuações, e ao mesmo tempo, podemos ver no primeiro filme, um pouco de sua vida social na pacata cidade interiorana, onde vive o agente funerário, chegando a ir à pescaria com amigos e frequentando o bar local. “Ainda que sua aparência destoe da do resto da comunidade (a famosa capa preta e a cartola), Zé é parte da comunidade, um ser humano e não uma aparição etérea.” (idem, p.94).

Mojica faz assim um paralelo entre a superstição popular e a imagética que dá sentido ao próprio filme, abusando de estereótipos como gatos pretos, ciganas e despachos de umbanda. Ao mesmo tempo em que comenta ironicamente as superstições populares relacionadas a fantasmas e cemitérios, Mojica utiliza-os ativamente para criar o clima de terror do filme. (MONTEIRO, 2009, p.96).

Ao ‘mangar’ das superstições e crenças populares, Zé do Caixão é uma figura agourenta, que ninguém que considerasse esses elementos gostaria de



RELICI

20

cruzar ao anoitecer ou à meia-noite na encruzilhada, paradoxalmente, ele apresenta-se como descrente de tudo e sem pactos com o sobrenatural. Para entender o que a cultura popular sugere como 'Agouro', buscamos o verbete no *Dicionário do Folclore Brasileiro*, o qual sugeriu a busca por outro termo: "Ver *Abusão*." (CASCUDO, 1999, p.40).

Abusão. O mesmo que superstição, agouro, credices. As *Ordenações Filipinas* (livro V, título 3, § – 3) definem a abusão como "... as superstições dos que abusam ou usam mal de várias coisas, por sua natureza desproporcionadas para o fim que intentam como são: benzer com espada que matou homem, ou que passou o Douro e Minho três vezes; passar doente por marchieira ou lameira virgem; cortar rolos em figueira baforeira; cortar sobro em limiar da porta, dar a comer bolo para saber parte de algum furto; ter mandrágoras em suas casas com esperança de ter valimento com pessoas poderosas; passar água por cabeça de cão, para saber algum proveito, etc.". (CASCUDO, 1999, p.24).

O verbete parece nos conduzir, não a uma definição do termo clara, mas relacionar a um modo de vida que caracteriza certa cultura, com seu próprio sistema de significações, o que se refere Raymond Williams (2011): uma "visão de mundo organizadora". Podemos ter uma noção de fatos que são socialmente significativos em uma comunidade. Onde forças sociais formativas interagem na complexificação e produção de valores e significados em formações de hábitos, de linguagem e de comunicação. Essas práticas de composição da cultura, como sugere aqueles que "abusam" de atos que podem acarretar algum mal, concedem as condições de efetividade de uma figura como Zé do Caixão, que anda passivamente por cemitérios e come carne na Sexta-Feira Santa, agourar e assombrar de muitas formas.

À meia noite levarei tua alma inicia com um monólogo proferido por Zé do Caixão: "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.". Essas palavras, que deveriam sustentar sua descrença no sobrenatural, mostram como ele crê materialmente na eternidade terrena, dando seguimento ao



RELICI

21

seu sangue. Essa ideia movimenta sua trilogia em busca da mulher perfeita que deve gerar seu filho, e nessa saga, isto justificará sua crueldade impar na história do cinema de horror, pois além da violência gráfica, que hoje não assustaria tanto os consumidores do gênero, sobretudo de horror *gore*⁴; seu caráter de torturador psicológico assusta ainda mais em nossos dias, possivelmente por tamanha verossimilhança com a atualidade. A maldade do personagem impressiona, se ele é ridicularizado como caricato por quem não assiste os filmes, isto só atesta desconhecimento. Por mais que alguns críticos tratem o filme de horror com ridicularização, jamais aqueles que conseguirem assistir seus filmes até o fim, poderão negar o nível de maldade, sadismo e crueldade, em torturas, estupros, e violência, física e verbal, que Mojica utilizou para compor os atos de seu personagem.

Podemos comparar as técnicas de horrorizar as pessoas trazidas por Mojica, com a “encenação e tática de choque” (MARY HARRON, 1997, p.266), que a estética *punk* apresenta no final dos anos 60. Em meio a todo o visual *hippie* e o slogan de “paz e amor”, os *punks* surgem como autodestrutivos, trajando preto e alguns chegam a utilizar suásticas com nenhuma intenção política ou ideológica, apenas com o intuito de chocar o *establishment* com o que estivesse disponível e causasse verdadeiro impacto (MCNEIL; MCCAIN, 1997). O Niilismo *punk* parece seguir a mesma fórmula de Zé do Caixão, ao mostrar total desprezo pelas crenças locais, na famosa cena onde come um grande pernil de carne vermelha, e horroriza a procissão religiosa, que passa por sua janela durante a Sexta-Feira Santa.

⁴**Gore ou Splatter** é um tipo de filme de horror concentrado no visceral e nos altos níveis de violência gráfica. Estes filmes, mediante o uso de efeitos especiais e excesso de sangue artificial, tentam demonstrar a vulnerabilidade do corpo humano e teatralizar sua mutilação. Caracterizado por violência, cenas de sangue e vísceras, um elemento comum destes filmes pode ser desvio sexual, tortura e experimentação visual. Algumas vezes o gore é tão excessivo que se converte em um elemento cômico.



RELICI

22

Zé do Caixão é descrente em tudo o que não pode ver, mas a história, cheia de elementos assombrosos, acaba levando o personagem a um paradoxo da descrença diante do sobrenatural, já que ele será atacado pela procissão de almas penadas no Dia dos Mortos.

O sobrenatural serve no filme tanto como marcador do macabro, quanto como instrumento para tornar inteligível o discurso social e filosófico de Zé. Como figura socialmente aberrante, anti-religioso e nietzscheanamente a favor da “vida e do sangue” (uma expressão particular da vontade de poder de Zé), o coveiro aparece para sua comunidade como “monstro”. (MONTEIRO, 2009, p.95).

Certeau (1998) se refere à “instituição” dos milagres, presente em relatos de comunidades, como forma de resistência ou modo de se utilizar dos sistemas impostos. “Os crentes rurais [...] reempregam um sistema” (idem, p.78), construindo e propagando excrecências miraculosas e mesmo sincretismos religiosos. Esse movimento é visto por autoridades civis e religiosas com suspeita, por, no fundo, contestar hierarquias de poder, diante de relatos que legitimam a crença através do povo, como de “baixo para cima”. “Um uso (‘popular’) da religião modifica-lhe o funcionamento. Uma maneira de falar essa linguagem recebida a transforma em um canto de resistência, sem que essa metamorfose interna comprometa a sinceridade com a qual pode ser acreditada” (CERTEAU, 1998, p.79).

A noção de ‘metamorfose’ das crenças, que Michel de Certeau (1998) observa nos relatos de milagres na cultura popular brasileira, vai ao encontro dos usos de religiosidade, superstição e sincretismo que Mojica utiliza em seus filmes. O personagem principal é um incrédulo no sobrenatural, mas este sobrenatural o ataca. Por ser um agente funerário, está familiarizado com a morte que não lhe assusta, mas ainda assim, ele é detestado pela cidade, por utilizar seu ofício e um visual atípico para assustar os moradores. O paradoxo da descrença do personagem é alimentado pela quantidade de elementos que visam assustar os espectadores com o sobrenatural: ao mesmo tempo, que Zé ri e despreza a cigana



RELICI

23

que lê o seu futuro e de seus amigos que creem em superstições. O início do filme apresenta essa mistura de elementos que pretendem legitimar o horror que virá na sequência:

Sob a iluminação de velas num candelabro, nos são mostrados uma espécie de altar com uma caveira e estatuetas de macumba; três quadros na parede com imagens do Cristo e de outros santos católicos, entre os quais estava um boneco dependurado; teias de aranha; um relógio cuco; portas que se abrem e fecham sozinhas e réstias de alho sobre um fogão a lenha com panelas cozinhando e soltando fumaça, que muito nos lembram as sopas das bruxas. Não se trata de mera suposição. Eis que irrompe debaixo da tela a figura clássica de uma bruxa segurando um crânio, numa cena que evoca o universo shakespeariano presente em obras como *Macbeth*, que também se inicia com a aparição de três bruxas, sendo que uma prenuncia que o protagonista viraria rei. / Em *A Meia-Noite*, a personagem feiticeira, deslocada da trama ficcional, dialoga com o espectador. Com o dedo em riste, desafia-lhe a coragem: “A todos aqueles que viram um velório, o rosto pálido de um cadáver; a todos aqueles que não acreditam em almas penadas, ao saírem deste cinema e irem passar pelas ruas escuras, sozinhos... Ainda há tempo: não assistam a esse filme. Vão embora!” (SENADOR, 2008, p.134).

Assim como na teoria de Certeau (1998), onde o fortalecimento da crença acontece na legitimidade do milagre, mesmo que sejam subterfúgios ou fabulações, a descrença de Zé torna-se paradoxo, pois sua figura causa maior espanto na introdução e fortalecimento do sobrenatural na trama.

[...] para afirmar a não-coincidência entre fatos e sentido, era necessário um outro cenário, religioso, que reintroduzisse, ao modo de acontecimentos sobrenaturais, a contingência histórica desta “natureza” e, com referenciais celestes, a um lugar para esse protesto. [...] Sem retirar nada que seja àquilo que se diz cotidianamente, os relatos de milagres respondem a isso “de lado”, de viés, por um discurso diferente no qual só se pode “crer” – da mesma forma que uma reação ética deve acreditar que a vida não se reduz àquilo que se vê. (CERTEAU, 1998, p.77).

Thompson (1998) comenta sobre as ressignificações religiosas, sobretudo em festividades: ritos, que ao incorporar costumes, perdiam seus sentidos sacros e pareciam cada vez mais pagãos. Estes elementos sincréticos, não só caracterizam as utilizações de Mojica nos filmes de Zé do Caixão, como servem de metáfora para a própria cultura popular no Brasil e seu sincretismo religioso: assimilação e



RELICI

24

aproximação de santos católicos a entidades do candomblé, por exemplo. “É o que se pode chamar de misticismo lúdico, tão comum no interior do Brasil. Orações e danças se misturam. Hóstia e cachaça se entremeiam. Unção religiosa e folguedos se ajustam sem atritos” (JOAQUIM RIBEIRO apud SILVA, 2013, p.304) na religiosidade dos sertanejos. “De fato, é inegável que Mojica produziu um amálgama de referências sagradas e profanas que contribuíram muito para a forma ambígua como a sociedade brasileira o incorporou, fazendo com que sua figura pública navegue facilmente do demônio ao curandeiro.” (CÁNEPA, 2008, p.141).

DO LOCAL AO UNIVERSAL: O QUE COLOCA ZÉ DO CAIXÃO COMO REFERÊNCIA EM CINEMA DE HORROR?

“A ‘cultura popular’ supõe uma ação não-confessada. Foi preciso que ela fosse censurada para ser estudada. Tornou-se, então um objeto de interesse porque seu perigo foi eliminado” (CERTEAU, 1989, p.55). Certeau traz essa afirmação referindo-se a uma literatura popular, veiculada por livreiros ambulantes, que só despertara curiosidade científica, após a perseguição policial sofrida na França, durante os séculos XVII e XVIII. Podemos pensar esse sistema de reconhecimento tardio, com o processo de mudanças de sentidos que a obra de Zé do Caixão sofre, de acordo com seu status no exterior.

Os filmes de Zé do Caixão foram decepados e perseguidos pela censura durante o regime militar. Sem nunca ter ou vincular ideologias políticas nos filmes, sua violência, blasfêmia e sexualidade tornaram o personagem verdadeiramente subversivo. Quando a censura proibiu *Trilogia do Terror* (1969), o crítico do *Correio da Manhã*, Salvyano Cavalcanti de Paiva, escreveu: “O filme de Marins, perfeito na concepção e realização, tem algumas cenas de sadismo e erotismo. Ou melhor, tinha: a censura foi impiedosa e todo-poderosa: cortou, retalhou, escangalhou.” (BARCINSKI, 1998).



RELICI

25

De acordo com Laura Cánepa (2008), José Mojica Marins é o único cineasta brasileiro a contribuir com um cinema de horror legitimamente autoral, entrando assim, para a história do cinema de horror mundial, onde inaugura tendências e lida com o gênero de um modo totalmente diferente do que se conhecia. O cineasta “realizou filmes de horror independentes nos anos 1960, aproximou-se do cinema marginal e da pornochanchada nos anos 1970, passou pelo sexo explícito nos anos 1980” (CÁNEPA, 2008, p.131) e retornou às telas em 2008, quando finalmente seu reconhecimento nacional pareceu ter início.

O pioneirismo de Mojica na exploração do gore causou furor entre a crítica internacional quando seus primeiros filmes foram divulgados de maneira mais massiva nos EUA e na Europa nos anos 1990. Os historiadores e fãs ficaram impressionados com o grau de violência presente nas obras do cineasta tupiniquim, e também com seu aspecto lúdico e artesanal, reconhecendo nele um estilo único de narrativa e *mise 'en' scene*. (CÁNEPA, 2008, p.137).

Primati (2005) conta que o crítico nova-iorquino Joe Kane, especializado em filmes de horror, elegeu Coffin Joe (como é chamado no exterior) “a maior descoberta do gênero na década de 90”. Essa descoberta tardia surpreenderia alguns brasileiros, que aos poucos iam tratando o que consideravam o pejorativo cinema *trash* como *cult*. No entanto, nos anos 1970, Mojica já havia recebido prêmios na França, na 3ª *Convention Du Cinéma Fantastique* (1973) e na Espanha, em um dos mais importantes festivais de cinema fantástico do mundo até hoje, o *Festival Internacional de Cine Fantástico y de Terror de Sitges* (1974), circuito no qual voltaria a se inserir na década de 1990 e nos anos 2000, com uma série de homenagens pela Europa, Canadá, Estados Unidos, entre outros lugares. “Mojica demorou muito tempo para ter seu talento reconhecido no Brasil, mesmo enquanto já era idolatrado fora do país, onde a grande maioria de seus filmes” (PIRES NETO, 2014, s/p.) eram lançados, e exibidos em mostras especializadas e festivais onde o diretor era frequentemente premiado. Somente em 2002, no Brasil, surge um box



RELICI

26

(conjunto de DVDs com 6 filmes) em comemoração aos 50 anos de cinema do diretor.

Após ficar 30 anos sem dirigir um longa-metragem, José Mojica Marins volta às telas como Zé do Caixão em 2008 para encerrar sua trilogia com a *Encarnação do Demônio*, pela primeira vez com recursos de leis de incentivo e não totalmente independente. Este filme possui o maior orçamento que o cineasta já teve, uma equipe especializada e até um estilista famoso, Alexandre Herchcovitch, para vestir seu personagem. Nos anos 2000 em diante, Mojica torna-se respeitado e reconhecido em seu país. Entre uma série de homenagens que surgiram, desde seu retorno em 2008, incluindo um samba enredo durante o carnaval de 2011; em 2016, o cineasta recebeu durante o 44º Festival de Cinema de Gramado, o Troféu Eduardo Abelin, que homenageia diretores, produtores e técnicos pelo trabalho desenvolvido em prol do cinema brasileiro, mas por motivos de saúde, sua filha foi buscar o troféu, como sua representante. Em entrevista, em 2007 ele disse: “Recentemente, tive o reconhecimento do governo brasileiro, recebi a Honra ao Mérito Cultural, uma medalha e um certificado que me foram entregues pelas mãos do ministro da Cultura, Gilberto Gil, e do presidente Luiz Inácio Lula da Silva. Esse reconhecimento diz respeito aos meus serviços prestados à cultura no Brasil e no exterior.” (MARINS, 2007, s/p).

A importância cinematográfica de Mojica não é somente comprovada pelo seu reconhecimento no exterior, antes de suas homenagens no Brasil. Se analisarmos diversos elementos de seus filmes, encontramos antecipações de estilos e imagens: seja no uso de insetos para exacerbar medos, blasfêmias que poucos se atreviam, ou nas menções ao canibalismo bastante originais. O pesquisador Carlos Prinati (2005) compara muitos elementos presentes na cinematografia de Zé do Caixão, com filmes de horror de grandes diretores importantes para a história do cinema, e afirma, que Mojica nunca deve ter os



RELICI

27

assistidos, “nem por isso, contudo, a obra do brasileiro deixa de dialogar com os equivalentes estrangeiros”. O pai de Mojica, durante sua infância, foi gerente de um cinema, o que aproximou o cineasta desta arte desde cedo. Ele assistia aos filmes de horror que chegavam, mas não tinha ideia dos nomes dos atores: “Fui saber quem era Boris Karloff acho que uns três anos depois que eu criei o Zé do Caixão. [...] Quando começaram as comparações com Bela Lugosi e Boris Karloff, comecei ir atrás de todas as fitas de terror para entender quem eram e o que eram.” (MARINS, 2007, s/p).

No entanto, de todas as comparações já feitas com Zé do Caixão e personas da história do cinema, a que destaco neste artigo é com os cineastas considerados surrealistas, em especial: Luis Buñuel e Alejandro Jodorowsky. Ambos associados de maneiras bastante distintas ao surrealismo, que é um movimento mais conhecido na pintura. Tanto Buñuel, como Jodorowsky, não são cineastas de horror (se nos referirmos ao gênero de filmes), mas criam imagens absolutamente perturbadoras, rompendo com os limites da “imagem-ação”, que podemos encontrar no cinema da Imagem-Movimento, tão associado aos filmes de Hollywood antes da Segunda Guerra. Este rompimento caracteriza diversas mudanças na imagem, que marcam a transição da imagem-movimento para a imagem-tempo no cinema moderno (DELEUZE, 1990).

A Imagem-Movimento é uma imagem desenvolvida no esquema sensório-motor de ação e reação, concebida em uma montagem que a encadeia em outras imagens, prolongadas em percepções e ações. Já a imagem-tempo é caracterizada pela ruptura dessa lógica e pela aparição de situações óticas e sonoras puras que não mais se transformam em ações, mas assumem uma aberração no movimento, sendo percepções puras. Dentre os estados anômalos da imagem-tempo, Deleuze (1990) cita a imagem-sonho, intrinsecamente ligada ao surrealismo. O estatuto da



RELICI

imagem-sonho se desenvolve nas condições de prolongamento de elementos inesperados como o burlesco, surrealismo ou dadaísmo.

As imagens-sonhos, por sua vez, parecem além do mais ter dois polos, que podem ser distinguidos segundo a produção técnica delas. Um procede por meios ricos e sobrecarregados, fusões, superimpressões, desenquadramentos, movimentos complexos de câmera, efeitos especiais, manipulações de laboratório, chegando ao abstrato, tendendo à abstração. O outro, ao contrário, é bem sóbrio, operando por cortes bruscos ou montagem-*cut*, procedendo apenas a um perpétuo desprendimento que “parece” sonho, mas entre objetos que continuam a ser concretos. A técnica da imagem remete sempre a uma metafísica da imaginação: são como duas maneiras de conceber a passagem de uma a outra. Nesse sentido, os estados oníricos são, em relação ao real, um pouco como os estados “anômalos” de uma língua em relação à língua corrente: ora sobrecarga, complexificação, sobressaturação, ora ao contrário, eliminação, elipse, ruptura, corte, desprendimento. (DELEUZE, 1990, p. 74).

As transformações no cinema, que marcam a passagem para a imagem-tempo, defronta-se com fenômenos como: amnésia, hipnose, alucinação, delírio, visões de moribundos e, sobretudo, pesadelo e sonho – o que aparece no cinema soviético e suas variáveis com o futurismo e o construtivismo, no expressionismo alemão, e na escola francesa e sua relação com o surrealismo (DELEUZE, 1990). Esses elementos marcaram um ‘subjativismo automático’ na imagem, contrário à concepção demasiada objetiva dos americanos. De acordo com essas características atribuídas a imagem-sonho, parece interessante associá-las ao cinema de horror, o qual desloca objetos de seu contexto, cria situações impossíveis, vivifica animais antropomórficos – assim como o surrealismo, o horror formaliza a linguagem dos sonhos.

O cinema de Zé do Caixão une “a imagem, o pensamento e a câmera no interior de uma mesma ‘subjatividade automática’” (DELEUZE, 1990, p.71): ele cria o horror em concepções cotidianas, e transforma a violência de um pesadelo, em imagens supra-reais. As comparações com o chileno Alejandro Jodorowsky vêm da violência extrema e banho de sangue que este utiliza, e embora mais famoso no mundo todo, Zé do Caixão antecipou elementos que apareceriam em seus filmes.



RELICI

29

Jodorowsky lança em 1970, *El Topo*, um *Western Surrealista*, que curiosamente tem um 'herói' trajando preto e uma espécie de cartola, ele viaja pelo deserto em meio a assassinatos, litros de sangue vermelho vivo (grande inspiração para Tarantino posteriormente) e com seu filho nu, uma criança na garupa do cavalo. Este cineasta, ator, entre outras artes, é obcecado pelo ocultismo, magia e religião. Os ritos pagãos, violência com animais, escatologia e atores mutilados ou deficientes, povoam seus filmes. Será em *A Montanha Sagrada* (1973) que todos estes elementos aparecerão, em um filme regado a psicodelia e altamente profano de símbolos religiosos e outros ritos. O filme se utiliza de insetos e outros animais, assim como *Zé do Caixão*, com intuito de chocar; em determinada cena temos um corpo coberto por aranhas caranguejeiras, algo que Zé realizou dez anos antes e tornaram-se umas das marcas de suas criações.

Nos limites onde exerce sua ação (supõe-se que a exerce) o sonho, ao que tudo indica, é contínuo, e possui traços de organização. A memória arroga-se o direito de nele fazer cortes, de não levar em conta as transições, e de nos apresentar antes uma série de sonhos do o *sonho*. Assim também, a cada instante só temos das realidades uma figuração distinta, cuja coordenação é questão de vontade. Importa notar que nada nos permite induzir a uma maior dissipação dos elementos constitutivos do sonho. (André Breton, trecho do *Manifesto Surrealista* escrito em 1924).

A construção da imagem-sonho traz uma série de imagens disseminadas que se enlaçam umas nas outras, onde “cada uma parece ser a virtualidade da outra que a atualiza, até que todas juntas encontrem a sensação oculta, que nunca deixou de ser atual no inconsciente” (DELEUZE, 1990, p.74). Do mesmo modo que a imagem-lembrança, ela transita na indiscernibilidade do real e do imaginário. A imagem-sonho está submetida à metafísica da imaginação, que lança, de forma aleatória, combinações de impressões passadas que podem se confundir formando objetos indecifráveis.

Em *À meia-noite levarei sua alma* a procissão de almas penadas encerra o filme em um espetáculo onírico que surpreende o descrente Zé na materialidade da



RELICI

30

vida em que acredita, o sobrenatural vem ao mundo para buscá-lo durante a vigília. No filme seguinte, *Esta Noite encarnarei no Teu Cadáver*, há um belíssimo recurso para apresentar o que parece ser um sonho: o filme é todo em preto e branco, salvo o inferno, que inusitadamente é de gelo, onde as cenas são bastante coloridas, com influências fortes da psicodelia presente dos anos 60.

[...] as visões místicas e infernais que encerravam o episódio anterior com a procissão de mortos ganha características mais espetaculares. Na metade do filme, Zé do Caixão é violentamente retirado da cama por um espectro e arrastado até um cemitério. Lá, aterrorizado, vaga pelo terreno acidentado e pelas sepulturas, de onde os mortos o assombram com seus gemidos e tentam se erguer para agarrá-lo. No auge do pavor, mãos descarnadas saídas de um túmulo o seguram fortemente e ele é tragado para dentro da terra. Então, Zé do Caixão percebe, em seu terror, estar nas profundezas do inferno, que agora se apresenta em cores vivas, e não mais no preto e branco em que seus filmes mergulhavam até então. Percorrendo como um Dante mambembe seus corredores e labirintos, Zé presencia as torturas infligidas pelos demônios aos pecadores. [...] Cenas semelhantes aparecem em *Encarnação do Demônio*, que tem nova incursão de Zé do Caixão no reino dos mortos, dessa vez ao Purgatório. Ciceroneado pelo Mistificador (José Celso Martinez Corrêa) (PIEADDE; CÁNEPA, 2014, p. 101 – 103).

Os processos de construção da imagem-sonho podem ser alcançados através de abstração cinética ou, como na maior parte dos filmes de Luis Buñuel, por meios sóbrios, compostos de objetos concretos e deslocados de seu uso cotidiano. A imagem de olhos é um dos elementos mais presentes na arte surrealista, além do cinema, foram amplamente utilizados pelo teatro, maquiagem, moda e artes plásticas.

Em *Um Cão Andaluz (1929)*, filme de Buñuel e Salvador Dalí, a imagem da nuvem alongada que corta a lua se atualiza, tornando-se uma navalha que corta o olho de uma moça. Neste filme, foi utilizado um olho de cabra para causar verdadeiro impacto. Anos mais tarde, Dalí produz o corte de olhos em *Spellbound (1945)*, filme de Hitchcock, em que o artista foi responsável pela cena de um sonho: mas dessa vez sem ferir ninguém e apenas cortando a cortina pintada e repleta de olhos com uma tesoura gigante.



RELICI

Olhos – parecem ser mais uma obsessão de Mojica, que poderiam colocá-lo como surrealista do horror. Carlos Primati (2010) chega a escrever um artigo sobre o tema, *Os olhos: Visão e agonia no cinema de José Mojica Marins*, onde comenta uma série de cenas em suas obras que trazem este órgão da visão. Como destaque, temos o ataque ao médico, no primeiro filme da trilogia:

Em outra cena de grande impacto, Zé decide se livrar do médico da cidade, capaz de incriminá-lo através da autópsia numa das vítimas. Ao confrontar o Dr. Rodolfo no consultório, Zé lê o relatório do médico e ameaça: “Como dizem: quem tem olhos, é para ver!”. Em seguida, diante do desespero do doutor, o sádico sentencia: “Quero evitar que seus olhos vejam aquilo que não devem ver”; e então vaza as duas vistas do homem desferindo-lhe um golpe com suas unhas compridas. Nunca se vira num filme de horror cena tão grotesca e desconfortável. A câmera, claro, se coloca na posição da vítima, obrigando a plateia a sentir sua agonia. (PRIMATI, 2010, s/p.).

Um recurso bastante utilizado para “retratar o estado de fúria que precede cada ataque de Zé do Caixão” (idem), é o *close* nos olhos injetados, efeito alcançado através de lentes de contato, fornecidas por uma empresa. “Alguns anos depois, o filme *Drácula: o Perfil do Diabo*, da *Hammer*, usaria o mesmo simbolismo dos olhos injetados para retratar a fúria do vampiro encarnado por Christopher Lee.” (PRIMATI, 2010, s/p.).

No entanto, um dos usos mais marcantes de olhos, será no filme *O Estranho Mundo de Zé do Caixão (1968)*, fora de sua trilogia. No primeiro conto, o personagem é um ‘mestre bonequeiro’, e as cenas iniciais focalizam o rosto de bonecas sem olhos, que por si só, já são imagens espantosas. A seguir, os vilões que tentam estuprar as filhas do fabricante de bonecas, são mortos e os olhos arrancados para colocar em suas criações, o filme respondia assim, como se dava o realismo dos olhos de suas bonecas. Mojica, ao invés de olhos de cabra como Buñuel e Dalí, utilizou olhos de porcos para dar vida aos olhos macabros. O mesmo efeito lhe serviu no final dos anos 60, quando “realizou um filme para a TV chamado *Os Olhos*, sobre um homem que deseja se comunicar com o mundo dos mortos, e para isso rouba olhos de cadáveres e espalha sobre o corpo de um



RELICI

32

defunto” (PRIMATI, 2010, s/p.). Para finalizar, temos o enredo inédito de *O Devorador de Olhos*, filme que chegou a ser anunciado por Mojica em 2009, mas parece nunca ter saído do papel, “conta a história de um homem atacado por uma misteriosa doença africana, cujo tratamento exige que ele passe a se alimentar de olhos humanos” (idem).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo buscou costurar os elementos do folclore popular brasileiro, que fazem da figura de Zé do Caixão um personagem de horror legitimamente nacional. Enfatizando sua importância para a história do cinema no Brasil, assim como sua relevância para a cultura do cinema de horror no mundo. Além dos conceitos de cultura, que articularam o estudo, foi apresentada a importância que o reconhecimento no exterior causa para a própria trajetória de José Mojica Marins, o criador de Zé do Caixão. Para concluir, foi apresentada a comparação de seu cinema com características universais do cinema surrealista, mostrando assim, que o cinema de horror lida com a matéria artística por excelência, capaz de despertar sensações puras próprias da imagem cinematográfica. Dessa forma, a pesquisa buscou como uma figura considerada típica lidou diretamente com o imaginário ‘caipira’ de um povo, criando uma obra de referência no gênero de horror para qualquer parte do mundo.

REFERÊNCIAS

BARCINSKI, André. Mostra em Nova York deixa de fora um dos mais populares cineastas do país - Esqueceram o Zé do Caixão. In: *Folha de São Paulo (online)*, Cinema, Especial para Folha, 1998. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs08119814.htm>> Acesso em: outubro/2017.

BRETON, André. *Manifesto Surrealista (1924)*.



RELICI

33

Disponível em <<http://www.culturabrasil.pro.br/breton.htm>> Acesso em: outubro/2017.

CAMARGO, Ivan. *Assombrações Caipiras*. Joinville: Clube dos Autores, 2010.

CÁNEPA, Laura Loguercio. *Medo de quê? – uma história do horror nos filmes brasileiros*. Campinas, Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP, 2008. Tese de Doutorado.

Carta do Folclore Brasileiro. Bahia, 1995. Disponível em: <<http://www.fundaj.gov.br/geral/folclore/carta.pdf>>. Acesso em: outubro/2017.

CARVALHO, Flávia Medeiros de. *O dicionário do folclore brasileiro: um estudo de caso da etnoterminologia e tradução etnográfica*. Brasília: Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução, Universidade de Brasília (UNB), 2013. Dissertação de Mestrado.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Entendendo o folclore e a cultura popular*. Rio de Janeiro, 2002. Texto produzido para o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. Disponível em: <www.cnfcp.gov.br/pdf/entendendo_o_folclore_e_a_cultura_popular.pdf> Acesso em: outubro/2017.

CERTEAU, Michel de. A beleza do morto: o conceito de cultura popular. In: *A invenção da sociedade*. Lisboa: Difel, 1989.

_____. *A Invenção do Cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1998.

DELEUZE, Gilles. *Cinema II – Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DOMINGUES, Petrônio. Cultura popular: as construções de um conceito na produção historiográfica. In: *Revista História* (São Paulo), Assis, v.30, n.2, p. 401-419, ago/dez. 2011.

HARRON Mary. Entrevista. In: MCNEIL, Legs; MCCAIN, Gillian. *Mate-me, Por Favor: Uma História Sem Censura do Punk*. Porto Alegre: L&PM, 1997.



RELICI

34

MARINS, José Mojica. Entrevista com José Mojica Marins. In: PUPPO, Eugenio; AUTRAN, Arthur. José Mojica Marins Retrospectiva, *Portal Brasileiro de Cinema*, 2007. Disponível em:

<http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/mojica/02_01.php>
Acesso em: outubro/2017.

MCNEIL, Legs; MCCAIN, Gillian. *Mate-me, Por Favor: Uma História Sem Censura do Punk*. Porto Alegre: L&PM, 1997.

MONTEIRO, Marko. Zé do Caixão: Humano, demasiado humano. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, Rio de Janeiro, v. III, n. 6, p. 85-99, jan/jun. 2009.

PIEIDADE, Lucio de Franciscis dos Reis; CÂNEPA, Laura Loguercio. *O horror como performance da morte: José Mojica Marins e a tradição do Grand Guignol*. Galaxia (São Paulo, Online), n. 28, p. 95-107, dez. 2014.

PIRES NETO, João. À Meia-Noite Levarei Sua Alma (1964). In: *Boca do Inferno (Críticas)*, 2009. Disponível em: <<http://bocadoinferno.com.br/criticas/2009/06/a-meia-noite-levarei-tua-alma-1964/>> Acesso em: outubro/2017.

_____. Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver (1967). In: *Boca do Inferno (Críticas)*, 2014. Disponível em: < <http://bocadoinferno.com.br/criticas/2014/11/esta-noite-encarnarei-no-teu-cadaver-1967/>> Acesso em: outubro/2017.

PRIMATI, Carlos. O horror universal de Zé do Caixão. In: José Mojica Marins Retrospectiva, *Portal Brasileiro de Cinema*, 2005. Disponível em: <http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/mojica/ensaios/04_01.php> Acesso em: outubro/2017.

_____. Sangue, Sexo e Riso: Espectros do Horror nos Filmes Brasileiros. In: *Horror no Cinema Brasileiro (ensaios)*, *Portal Brasileiro de Cinema*, 2012.

_____. Visão e agonia no cinema de José Mojica Marins. *Revista Carcasse – Arte e Cultura Obscura*. São Paulo, 2010. Disponível em: <http://www.carcasse.com/revista/phenomena/os_olhos/index.php> Acesso em: outubro/2017.

SENADOR, Daniela Pinto. *Das Primeiras Experiências ao Fenômeno Zé do Caixão: Um Estudo sobre o modo de produção e a recepção dos filmes de José Mojica Marins entre 1953 a 1967*. São Paulo, Programa de Pós-Graduação em



RELICI

35

Ciências da Comunicação, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP), 2008. Dissertação de Mestrado.

SILVA, Johnisson Xavier. *Cultura, cultura popular e mediação*: as “lições” de Raymond Williams e E. P. Thompson acerca do estudo das práticas culturais. Cadernos de Pesquisa do CDHIS. Uberlândia, v.26, n.2, jul/dez. 2013.

THOMPSON, Edward. P. *Costumes em comum*: estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

TROQUEZ, Marta Coelho Castro. Conceituações de Raymond Williams sobre Cultura como fundamento para o currículo comum. In: *Interletras*: Revista Transdisciplinar de Letras, Educação e Cultura da UNIGRAN. Dourados, v.2, n.13, mar/ago. 2011.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

_____. *Cultura e materialismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.