

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA - UDESC**

**CENTRO DE ARTES - CEART**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA - PPGMUS**

**GABRIELA PEREIRA DO VALE PEREIRA**

**O ESTRANHO MUNDO DE ZÉ DO CAIXÃO – UMA BREVE ANÁLISE DA  
NARRATIVA AUDIOVISUAL**

**FLORIANÓPOLIS**

**2021**

**GABRIELA PEREIRA DO VALE PEREIRA**

**O ESTRANHO MUNDO DE ZÉ DO CAIXÃO – UMA BREVE ANÁLISE DA  
NARRATIVA AUDIOVISUAL**

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Música, Centro de Artes, da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestra em Música.

Orientadora: Márcia Ramos de Oliveira

**FLORIANÓPOLIS**

**2021**

Ficha catalográfica elaborada pelo programa de geração automática da  
Biblioteca Central/UEDESC,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Pereira, Gabriela Pereira do Vale  
O Estranho Mundo de Zé do Caixão - uma breve análise  
da narrativa audiovisual / Gabriela Pereira do Vale Pereira. --  
2021.

112 p.

Orientadora: Márcia Ramos de Oliveira  
Dissertação (mestrado) -- Universidade do Estado de  
Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de  
Pós-Graduação em Música, Florianópolis, 2021.

1. análise fílmica. 2. narrativa audiovisual. 3. O Estranho  
Mundo de Zé do Caixão. 4. José Mojica Marins. I. Ramos de  
Oliveira, Márcia. II. Universidade do Estado de Santa  
Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em  
Música. III. Título.

**GABRIELA PEREIRA DO VALE PEREIRA**

**O ESTRANHO MUNDO DE ZÉ DO CAIXÃO – UMA BREVE ANÁLISE DA  
NARRATIVA AUDIOVISUAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Artes da UDESC, como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Música, área de concentração Teoria e História.

Aprovado em 29 de abril de 2021.

**BANCA EXAMINADORA**

Profª Drª Márcia Ramos de Oliveira

UDESC

Prof. Dr. Guilherme Maia de Jesus

UFBA

Prof. Dr. Guilherme Sauerbronn de Barros

UDESC

Àquele que nos deixou em 2020, e que em vida, fez do sangue (jorrando na tela) a razão de sua existência. Que seu legado traga inspiração às novas gerações do terror nacional

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço à minha família pelo apoio incondicional em minhas escolhas profissionais.

À minha orientadora, pela paciência com meu ritmo inconstante de leitura e escrita. Nas orientações, sempre me trouxe motivação e luz. Também agradeço por ter me recebido na disciplina Prática Curricular Imagem e Som I, na qual realizei o estágio de docência.

Aos professores e colegas do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina.

Ao CNPQ e à CAPES pelo financiamento desta pesquisa através de bolsa, cada qual em um semestre.

Agradeço aos professores da banca de qualificação Guilherme(s) Maia e Sauerbronn por todas as correções, sugestões e direcionamentos.

Aos colegas da turma de mestrandos de 2018 e de grupos de pesquisa pela troca de conhecimento em sala de aula e demais espaços de aprendizado; também pelas risadas nos intervalos e nas viagens a eventos.

À minha psicóloga Daniela Mayorca, pois sem psicanálise os anos de 2020 e 2021 teriam sido muito mais difíceis.

A Fedra Rodriguez, pelas revisões de texto feitas de coração e trocas de informação sobre a vida acadêmica.

A todos os amigos e parentes não citados, e que nem há necessidade de citar, pois sabem que são amigos e sabem, ainda, o quanto celebraram comigo as conquistas alcançadas ao longo desta jornada.

“Os monstros existem. Os fantasmas também. Eles vivem dentro de nós e às vezes eles ganham.”

Stephen King

## RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo analisar a narrativa fílmica de *O estranho mundo de Zé do Caixão* (1968), de José Mojica Marins, sob o aspecto da interseção das linguagens sonora e imagética. Para a compreensão da maneira do cineasta produzir cinema frente a escassez de recursos e o recrudescimento da censura, foi realizado um levantamento bibliográfico relacionado à história do cinema brasileiro entre os anos de 1950 e 1960. As peças presentes na compilação musical do filme foram identificadas, parcialmente transcritas e analisadas, assim como foi feita uma interpretação de aspectos timbrísticos da voz dos personagens e da função de ruídos diegéticos. Por fim, realizou-se a decomposição do filme por sequências e a interpretação destas através do “método de máscaras” e categorias sonoras, propostos por Michel Chion. Conclui-se que a música pré-existente do filme, mesmo sendo proveniente de contextos distantes do terror, transmite desconforto ao espectador por funcionar conjuntamente com uma *mise-en-scène* fortemente atrelada ao gótico. O filme ainda revela um terror não advindo do temor ao sobrenatural, mas da obsessão que pode habitar humanos comuns e que se manifesta através da violência ou das perversões sexuais.

**Palavras-chave:** análise fílmica; narrativa audiovisual; *O estranho mundo de Zé do Caixão*; José Mojica Marins

## ABSTRACT

This dissertation aims at analyzing the filmic narrative of *The Strange World of Coffin Joe* (1968), by José Mojica Marins, at the intersection of the languages of sound and imagery. In order to understand the filmmaker's way of producing movies in the face of the scarcity of resources and the increase in censorship, a bibliographical survey was carried out related to the history of Brazilian cinema between the 1950s and 1960s. The pieces of the soundtrack were identified, partially transcribed and analyzed, as well as an interpretation of timbristic aspects of the characters' voice and the function of diegetic noises was performed. Finally, the film was decomposed into sequences and interpreted using the "masking method" and sound categories proposed by Michel Chion. We conclude that the film's pre-existing music, even coming from distant contexts of horror, conveys discomfort to the viewer because it works together with a *mise-en-scène* strongly linked to the Gothic. The film still reveals a horror that does not arise from the fear of the supernatural but from the obsession that can inhabit ordinary humans and that manifests itself through violence or sexual perversions.

**Keywords:** film analysis, audiovisual narrativity, *The Strange World of Coffin Joe*, José Mojica Marins

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1:.....	50
Figura 2:.....	51
Figura 3:.....	51
Figura 4:.....	51
Figura 5:.....	53
Figura 6:.....	56
Figura 7:.....	56
Figura 8:.....	64
Figura 9:.....	65
Figura 10:.....	66
Figura 11:.....	67
Figura 12:.....	68
Figura 13:.....	69
Figura 14:.....	70
Figura 15:.....	71
Figura 16:.....	72
Figura 17:.....	73
Figura 18:.....	74
Figura 19:.....	75
Figura 20:.....	77
Figura 21:.....	78
Figura 22:.....	79

Figura 23:.....	80
Figura 24:.....	81
Figura 25:.....	82
Figura 26:.....	83
Figura 27:.....	84
Figura 28:.....	85
Figura 29:.....	86
Figura 30:.....	88
Figura 31:.....	89
Figura 32:.....	90
Figura 33:.....	90
Figura 34:.....	91
Figura 35:.....	92
Figura 36:.....	93
Figura 37:.....	94
Figura 38:.....	95

## SUMÁRIO

<b>LISTA DE FIGURAS .....</b>	<b>1029</b>
<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>24</b>
<b>2 PARTE I - PANORAMA HISTÓRICO DO CINEMA BRASILEIRO ENTRE 1950 E 1960 .....</b>	<b>32</b>
2.1 O CINEMA MARGINAL DE SÃO PAULO E AS PRODUTORAS DA BOCA DO LIXO .....	36
2.2 A “FORMAÇÃO” DE JOSÉ MOJICA MARINS .....	39
2.3 O PERSONAGEM ZÉ DO CAIXÃO .....	42
<b>3 PARTE II A TRILHA SONORA.....</b>	<b>44</b>
3.1 MÚSICA ORIGINAL.....	47
3.2 OUTRAS TRILHAS MUSICAIS DE 1960 .....	50
3.3 OS CLICHÊS DA MÚSICA POPULAR E ERUDITA .....	53
3.4 MÚSICA CONTEMPORÂNEA.....	55
3.5 GRITOS, SINOS, TROVÕES E VENTO - OS ACENTOS E OS SONS AMBIENTE.....	57
3.6 A VOZ E O USO DO “SILÊNCIO” .....	60
3.7 DISCUSSÃO .....	61
<b>4 PARTE III ANÁLISE AUDIOVISUAL .....</b>	<b>63</b>
4.1 RESULTADOS.....	96
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>102</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>1024</b>
<b>BIBIOGRAFIA CONSULTADA .....</b>	<b>1026</b>
<b>ACERVOS DIGITAIS .....</b>	<b>1026</b>

<b>FILMOGRAFIA .....</b>	<b>1027</b>
<b>FONTES.....</b>	<b>1027</b>
<b>GLOSSÁRIO .....</b>	<b>1029</b>

## 1 INTRODUÇÃO

"Não vejo como lixo. Defino *trash* como uma obra artesanal realizada por um sonhador. Uma pessoa que tem muitas ideias, mas pouco dinheiro."

José Mojica Marins<sup>1</sup>

Motivada pelo gosto pessoal por músicas que contam histórias e por histórias contadas através de imagens e sons, como é o caso do cinema – a chamada *Sétima Arte* –, venho há algum tempo me sensibilizando para as relações entre tais manifestações artísticas. Durante um curso técnico de composição de música para cinema, cursado em 2014, estreitei minha comunicação com pessoas ligadas ao audiovisual em Santa Catarina e pude notar um florescimento desse mercado, assim como sua crescente queda após 2016<sup>2</sup> em função da crise financeira no país. Ao ingressar no Programa de Pós-Graduação em Música da UDESC, em 2018, tinha como tema a música para cinema, mas não havia selecionado o filme a ser analisado sob a perspectiva teórico-metodológica dos autores propostos no projeto. Contudo, justo em 2018, o cinema nacional contou com expressiva circulação de filmes do gênero terror lançados em 2017 e 2018 em festivais internacionais, que estrearam comercialmente em 2018 nos cinemas ou em redes de *streaming*. Os filmes *O animal cordial*<sup>3</sup>, *As boas maneiras*<sup>4</sup>, *O segredo de Davi*<sup>5</sup> e *Exterminadores do além contra a Loira do Banheiro*<sup>6</sup> me fizeram perguntar o que já havia sido produzido em décadas anteriores. Isso, aliado a uma espécie de culto dedicado à figura de José Mojica Marins, expoente maior do gênero horror no Brasil,

---

<sup>1</sup> Em entrevista à Folha de São Paulo. Disponível em: <[https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/2/25/tv\\_folha/14.html](https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/2/25/tv_folha/14.html)>. Acesso em: 25 mai. 2021.

<sup>2</sup> Dados da Agência Nacional de Cinema, recolhidos entre 2012 e 2019. Disponível em: <<https://oca.ancine.gov.br/>>. Acesso em: 25 mai. 2021.

<sup>3</sup> Direção de Gabriela Amaral, produtora RT Features. Ficha técnica disponível em: < [O animal cordial \(abcine.org.br\)](http://abcine.org.br) >. Acesso em: 26 mai. 2021.

<sup>4</sup> Direção de Marco Dutra e Juliana Rojas, produtoras Dezenove Som e Imagens, Urban Factory, Good Fortune Films, Globo Filmes. Lançado em festivais internacionais em 2017, quando recebeu vários prêmios; em 2018 estreou em salas comerciais. Ficha técnica disponível em: [As boas maneiras \(abcine.org.br\)](http://abcine.org.br) >. Acesso em: 26 mai. 2021.

<sup>5</sup> Direção de Diego Freitas, produtoras EH e Parakino Filmes. Ficha técnica disponível em: < <https://abcine.org.br/site/o-segredo-de-davi/> >. Acesso em: 26 mai. 2021.

<sup>6</sup> Direção de Fabrício Bittar, produtora Galeria Distribuidora. Ficha técnica disponível em: < [Filmografia Brasileira - Cinemateca Brasileira](http://filmografiabrasileira.com.br) >. Acesso em: 26 mai. 2021.

especialmente no mês de outubro, junto às práticas de *Halloween* como data comemorada no país, fundamentou meu interesse por suas produções.

A escolha de *O estranho mundo de Zé do Caixão* (1968) se deve a diversos fatores. Por se tratar de um filme de antologia, faz referência a uma prática comum às produções do “tipo B” em vários países em décadas anteriores, a exemplo de títulos conhecidos como *Muralhas do pavor*, de Roger Corman (1962) e *Black Sabbath*, de Mario Bava (1963). A existência de uma filmografia com tais características demonstra que, apesar da intencionalidade de José Mojica Marins produzir um “terror tupiniquim”, o realizador foi bastante influenciado por referências vindas de fora do país (BARCINSKI e FINOTTI, 2012). Outro fator relevante é a estreita relação entre cinema e televisão. Em 1967, José Mojica Marins havia apresentado um programa intitulado *Muito além do além*, pela Rede Bandeirantes, no qual Zé do Caixão apresentava histórias macabras dramatizadas em 34 episódios; em 1968, apresentou outro programa: *O estranho mundo de Zé do Caixão*, na TV Tupi, que teve ao todo 13 episódios. Ambos os programas foram fruto de uma parceria que duraria anos com o escritor e roteirista Rubens Francisco Luchetti<sup>7</sup>, que também roteirizou as histórias em quadrinhos ilustradas por Nico Rosso<sup>8</sup>, lançadas em 1968.

*O estranho mundo de Zé do Caixão* é um filme composto por uma introdução e três curtas-metragens. Na introdução, o personagem Zé do Caixão aparece entre as nuvens e faz um discurso sobre vida e morte, fé e medo. No primeiro curta-metragem, intitulado *O fabricante de bonecas*, um respeitável artesão mora com suas quatro filhas em uma área remota fabricando bonecas, conhecidas por terem olhos realistas. Quando quatro criminosos invadem sua casa para roubar dinheiro e estuprar suas filhas, eles descobrem por que os olhos da boneca são tão realistas. Em *Tara*, um pobre vendedor de balões tem uma queda por uma jovem e a persegue pela cidade. No dia do casamento, a mulher é esfaqueada em frente à igreja por outra mulher e morre. Após seu funeral, o *stalker*<sup>9</sup> invade sua cripta e

---

<sup>7</sup> É também desenhista, articulista e roteirista de fotonovelas. Ficou conhecido no Brasil como o “Papa do *Pulp Fiction*”. Mais informações disponíveis em: <<https://www.rflucchetti.com.br/>>. Acesso em: 26 mai. 2021.

<sup>8</sup> Artista plástico italiano que imigrou para o Brasil em 1947, para refazer sua vida após a guerra. Mais informações disponíveis em: <<http://www.rosso.com.br/nico/bio/bio.htm>>. Acesso em: 26 mai. 2021.

<sup>9</sup> Segundo Nascimento (2019), o *stalker* é um perseguidor obsessivo, podendo eventualmente cometer violência contra seu objeto de obsessão. Entrevista na íntegra disponível em:

passa a noite com ela para satisfazer sua obsessão. Em *Ideologia*, após um debate em um programa de TV com o jornalista Alfredo sobre a inexistência do amor, o professor Oãxiac Odèz convida Alfredo e sua esposa Wilma para visitá-lo. O Professor Odèz se oferece para provar a Alfredo que o instinto prevalece sobre a razão e leva o casal para uma armadilha, intencionando usá-los como cobaias para demonstrar sua filosofia enviesada.

No ano de 1968, José Mojica Marins estava no auge de sua carreira, com forte atuação na TV e no mercado editorial de histórias em quadrinhos. Assim, acabou atraindo a atenção dos censores no período, especialmente em decorrência das abordagens acerca da violência e sexualidade em suas obras (BARCINSKI e FINOTTI, 2012). Vale ressaltar que *O estranho mundo de Zé do Caixão* foi lançado às vésperas da instauração do AI-5<sup>10</sup>, o que motivou ainda mais a ação da censura contra o filme, que foi recolhido e teve cerca de 20 minutos em cenas cortadas. Os três contos tornaram-se incompreensíveis para o público. É possível que o corte tenha levado a produção a ser um fracasso de bilheteria. Estes fatos relevantes na carreira do diretor e na história do Brasil também foram motivadores para a escolha deste filme como objeto de análise.

Foi realizado um levantamento dos trabalhos no Google Scholar e no Portal da Capes publicados no período entre 2008<sup>11</sup> e 2018, utilizando os termos “Zé do Caixão” e “trilha sonora”. Essa pesquisa indicou que a literatura acadêmica acerca da vida e obra de José Mojica Marins está concentrada nas áreas da Comunicação e das Letras. Os trabalhos envolvendo os filmes de terror de José Mojica Marins dão ênfase à análise imagética, citando a música apenas brevemente.

Klaus'Berg Nippes Bragança (2008), em sua dissertação de mestrado *O estilo horrível: análise dos mecanismos de produção de encanto em quatro filmes de José Mojica Marins*, analisa quatro filmes sob a perspectiva da poética do filme, método desenvolvido no Laboratório de Análise Fílmica da UFBA. Seu trabalho desvela o funcionamento interno desses filmes, a fim de compreender os mecanismos que permitiram eles fossem descobertos por um novo público consumidor a partir da

---

<<https://gazetadotriangulo.com.br/neuropsi/neuropsi-o-que-e-a-sindrome-de-stalker/>>. Acesso em: 26 mai 2021.

<sup>10</sup> O Ato Institucional nº 5 foi instaurado em 13 de dezembro de 1968. O filme *O estranho mundo de Zé do Caixão* estreou em 25 de novembro do mesmo ano.

<sup>11</sup> Foi escolhido o período de dez anos por este compreender o lançamento do último filme da trilogia, *Encarnação do demônio*, e a reformulação do projeto de pesquisa após a escolha do objeto.

década de 1990. Bragança trata o filme como um texto endereçado a um leitor-modelo em sua época de lançamento e retomado por outros leitores posteriormente. Vários aspectos deste trabalho se mostram relevantes para minha pesquisa, sendo eles:

1. Explicitar a redundância narrativa visual e sonora nos filmes de José Mojica Marins e, em especial, *O estranho mundo de Zé do Caixão*;
2. Ter como assinatura deste diretor, seja por economia de recursos, seja por escolhas estéticas, o reaproveitamento de imagens e, principalmente, de músicas em repetidos filmes.
3. Elucidar que a decoração precária do universo narrativo dos filmes é um importante fator de ficcionalidade.

Daniela Pinto Senador, em sua dissertação de mestrado intitulada *Das primeiras experiências ao fenômeno Zé do Caixão: um estudo sobre o modo de produção e recepção dos filmes de José Mojica Marins entre 1953 e 1967*, analisa a incursão do mesmo no cinema. Como fica explícito no título, o período abordado não abarca o ano de produção de *O estranho mundo de Zé do Caixão*. A relevância deste trabalho, entretanto, mostra-se ao delinear a biografia de José Mojica Marins através de fontes do próprio acervo pessoal do diretor. O estudo de Senador difere de outros materiais em relação a certos dados apresentados em materiais como *José Mojica Marins – 50 anos de carreira* (2007), livro de artigos compilados por Eugênio Puppo. Também diverge, principalmente, da biografia *Maldito* (BARCINSKI e FINOTTI, 2015), segundo as palavras da autora:

[r]econhecemos que esta biografia representa um importante passo dado no intuito de lançar luzes para a até então obscura trajetória deste cineasta, iniciativa que exigiu um exaustivo e meritório levantamento de informações por parte de ambos os jornalistas, que vale dizer, nos foi bastante útil. Todavia, discordamos da forma pela qual estes dados foram interpretados, aspecto que confere ao livro, uma série de constatadas imprecisões históricas e aferições um tanto quanto falaciosas, que, em parte, servem para atender ao propósito intervencionista da obra de valorizar a imagem do cineasta tanto no país quanto no exterior. (SENADOR, 2008, P.14)

Além disso, ao longo do trabalho a autora buscou compreender, através do modo de produção e recepção de quatro filmes, de que modo José Mojica Marins se

filia à tradição do cinema amador paulista. Senador toma a trajetória do cineasta como uma metáfora para as limitações econômicas para a produção cinematográfica no Brasil e analisa a recepção do público e imprensa frente às diversas censuras que o diretor sofreu ao longo desse período. Ao comentar brevemente as peças compiladas em *À meia-noite levarei sua alma* e *Esta noite encarnarei no teu cadáver*, fica explícito o grande reaproveitamento que o diretor costumava empregar em seus filmes, principalmente por questões orçamentárias.

Janaína de Jesus Santos (2014), em sua tese de doutorado intitulada *Produções discursivas do horror: materialidade fílmica e memória na trilogia Zé do Caixão*, lança estudo com respaldo teórico-metodológico no campo escola francesa de Análise do Discurso e seus desdobramentos no Brasil, tendo como base as noções de memória discursiva, intericonicidade e subjetividade. São analisados, sob a luz desse escopo teórico-metodológico, excertos dos filmes da “trilogia de Zé do Caixão”, de José Mojica Marins: *À meia-noite levarei sua alma* (1964), *Esta noite encarnarei no teu cadáver* (1967) e *Encarnação do demônio* (2008), com o objetivo de compreender a produção de horror por meio do discurso apresentado nos filmes propostos. Quanto à trilha musical, seguindo o pensamento de Fernandes (2000) de que o cinema de José Mojica Marins tomou referências de locais culturais muito diversos, percebe que as escolhas estéticas deste “transita[m] entre os clichês do gênero do horror, literatura universal, folclore brasileiro, música popular e erudita, cultura de massa” (p. 14) e que em sua obra está imanente o discurso do *Manifesto da poesia pau-brasil* (1924), de Oswald de Andrade, e aspectos antropofágicos do Tropicalismo.

Daniel Serravalle de Sá, em seu artigo *Zé Do Caixão y el gótico brasileño de José Mojica Marins* (2017), busca uma aproximação entre o personagem e o que se convencionou chamar de gótico. O autor identifica vários elementos de *mise-en-scène* trazidos do gótico anglo-americano. Isto, por um lado, foi interpretado por parte do público e da crítica como uma das inúmeras influências que vieram de sua trajetória como consumidor voraz de cinema, TV e histórias em quadrinhos; mas, por outro lado, foi visto como uma tentativa malsucedida de imitar produções estrangeiras de terror. Sá dá ênfase ao curta-metragem *Ideologia* e, embasado por autores como Ismail Xavier, trata a violência da tortura e de ideias obsessivas explicitadas no curta como uma alegoria para discutir questões que não poderiam ser discutidas abertamente durante o regime militar.

Em 2013, Rodrigo Carreiro, em seu ensaio *O problema do estilo na obra de José Mojica Marins*, intenciona identificar padrões recorrentes que possam ser considerados uma assinatura estilística, “tentando explicá-los através do exame dos contextos socioculturais, tecnológicos, econômicos e políticos que afetaram o trabalho e a vida pessoal do cineasta” (p. 1). Carreiro abre o ensaio afirmando que o termo “estilo” é bastante escorregadio e que a discussão a respeito do que é estilo em cinema tem sido ignorada há décadas, ao contrário do que ocorre nas Letras e nas Belas-artes. Planos fechados como o *close-up* de rosto, figurinos inspirados em culturas ciganas, dublagem de diálogos e narração e grande ecletismo musical são fatores pontuados como padrões que compõem o estilo do cineasta e são fruto das influências que este recebeu de outras mídias, como TV e histórias em quadrinhos, ou como forma de contornar a escassez de recursos enfrentada por um cineasta independente.

Nenhuma das publicações mencionadas acima aponta para a investigação mais aprofundada da música dos filmes analisados. Percebe-se que as publicações mencionadas discutem as problemáticas levantadas tendo como material essencial a banda visual dos filmes selecionados pelos autores. Segundo Costa (2008), no entanto, é possível notar que em inúmeros filmes nacionais o som constitui um fundamental ponto de contato entre o espectador e o que se passa na tela. O *estranho mundo de Zé do Caixão* torna isto claro desde sua abertura, apresentando Zé do Caixão através do tema musical, que descreve o personagem através da letra e da utilização de peças familiares aos ouvidos de um espectador da época. Isso demonstra que a música estava ali para ser distinguível, mesmo com uma qualidade técnica limitada. Considerando estes fatores, este trabalho dá ênfase à banda sonora, e esperamos que esta dissertação contribua para a discussão das questões referentes ao som e à música no cinema brasileiro de horror, ampliando a bibliografia do assunto.

Através da observação do filme e da identificação das músicas utilizadas nele, é possível notar uma grande variedade de gêneros musicais. Estão presentes peças de música instrumental brasileira, canções, peças de concerto tonais e contemporâneas. Todas as peças, com exceção do tema de abertura, são pré-existentes e famosas em decorrência de seu largo emprego no audiovisual. Esta heterogeneidade musical traz à tona questões estéticas que permearam o Cinema Marginal. Vale lembrar que José Mojica Marins é considerado um precursor do

Cinema Marginal, sendo influência de cineastas classificados como marginais e tendo sido influenciado por estes também (LEITE, 2005). O Cinema Marginal sofreu influência do Tropicalismo, não somente pela presença de música tropicalista em vários longas-metragens marginais, mas também ao compartilhar uma estética antropofágica (XAVIER, 2012). É notável em *O estranho mundo de Zé do Caixão* a presença de elementos dos quadrinhos, do cinema hollywoodiano e do realismo italiano; o mesmo se deu com a banda sonora, na qual houve a absorção de fontes diversas para a formação de uma identidade própria. Através de uma breve identificação das peças compiladas, é possível afirmar que José Mojica Marins e Hermínio Jimenez atuaram como grandes “antenas”, captando um universo sonoro que permeou as mídias nos anos de 1960. Essas músicas estavam presentes em filmes famosos, na televisão e, possivelmente, em programas de rádio.

O principal objetivo deste trabalho é analisar como a música empregada atua na narrativa audiovisual. Como toda peça carrega uma memória, é capaz de trazer uma série de significados em comunhão com a imagem e, ao mesmo tempo, ser transformada por ela. Então, é da perspectiva da intersecção entre linguagens sonora e imagética que o filme foi decomposto e interpretado, para podermos trazer à tona o processo de ressignificação das peças empregadas no filme como paisagem musical midiática de uma época. Considerando a grande diversidade de gêneros empregados na compilação musical do filme, este trabalho visa elucidar alguns fatores que fazem com que esta compilação funcione como uma trilha de terror, e como, em comunhão com a imagem, contribui para despertar medo e asco no espectador.

A estrutura deste trabalho se compõe de um capítulo inicial sobre história do cinema brasileiro na década de 1960. Nesse capítulo, procura-se compreender, através da contextualização histórica, o cenário onde José Mojica Marins emerge como cineasta, o processo de continuidade e ruptura que estabelece com movimentos anteriores e a influência sobre os cineastas marginais.

No capítulo seguinte, é apresentado um breve histórico das músicas utilizadas no filme, classificando toda a diversidade ali expressa: canções populares e músicas de concerto, obras instrumentais e vocais-instrumentais, tonais e atonais. A música é abordada em sua dimensão narrativa dentro do filme, demonstrada através de análise musical e da interação da música com efeitos sonoros e aspectos vocais dos personagens.

No terceiro e último capítulo, é realizada a análise audiovisual de *O estranho mundo de Zé do Caixão* através do método de observação proposto por Michel Chion, abordando de que modo as músicas passaram por uma ressignificação através da interação com a imagem e demais elementos sonoros presentes em cada sequência.

## 2 PARTE I - PANORAMA HISTÓRICO DO CINEMA BRASILEIRO ENTRE 1950 E 1960

Para a compreensão do cenário no qual José Mojica Marins<sup>12</sup> emerge como cineasta e do processo de continuidade e ruptura que este exerceu em relação a movimentos anteriores, neste capítulo traçamos, de maneira sintética, o panorama histórico do cinema brasileiro entre os anos 1950 e 1960, dando especial atenção ao som.

Até o final da década de 50, havia no cinema do Brasil a predominância de chanchadas e de produções da Companhia Cinematográfica Vera Cruz. A palavra chanchada tem sua origem etimológica no termo *cianciata*, que significa “conversa jogada fora” em italiano<sup>13</sup>. As chanchadas eram produções baratas e de apelo popular, sem muito refinamento artístico, que tiveram como principais produtoras a Cinédia e a Atlântida (LEITE, 2005). São, em sua maioria, comédias musicais e paródias de filmes hollywoodianos. Entre os títulos mais famosos se encontram *Carnaval no fogo* (1949), de Watson Macedo, *Nem Sansão nem Dalila* (1954), *Matar ou correr* (1954) e *O homem do Sputnik* (1959), de Carlos Manga. As chanchadas surgiram com uma estética carnavalesca, mas, ao final dos anos 50, assumiram um tom mais debochado, parodiando o cinema americano e a política nacional (LEITE, 2005). Sonoramente, as chanchadas eram povoadas por canções de sucesso na época e de paródias de canções estrangeiras, tendo herdado muito da linguagem do rádio. Tudo isso demonstra que o cinema nunca ficou incólume à influência de outras mídias. Em termos de diálogos, “A chanchada talvez tenha também favorecido o aparecimento, na tela, de uma língua cotidiana, familiar, longe dos diálogos impostados, gramaticalmente escorreitos, que até bem pouco tempo foram a norma do cinema dramático.” (BERNARDET, 2013, p.9).

A Companhia Cinematográfica Vera Cruz teve uma vida curta (1949-1954), porém uma grande importância para o cinema nacional. Utilizava equipamento importado, permitindo assim uma maior qualidade de imagem e som em relação ao que vinha sendo produzido no Brasil desde a primeira tentativa de industrialização do cinema. Entre os longas-metragens produzidos pela companhia, destacamos

---

<sup>12</sup>A partir de agora, José Mojica Marins e Mojica será chamado simplesmente de Mojica.

<sup>13</sup> Há divergências sobre esta etimologia. No dicionário Michaelis, por exemplo, consta a derivação de *chancha*, que significa “porcaria” em espanhol.

*Caiçara* (1950) e *Tico-tico no fubá* (1952), de Adolfo Celi, e *O cangaceiro* (1953), de Lima Barreto. Como os próprios títulos conseguem sugerir, se tratam de películas com temática brasileira, porém com técnica e linguagem oriundas da Europa e Estados Unidos (BERNARDET, 2013). Se os diretores eram de origem europeia, os compositores contratados eram todos brasileiros: Radamés Gnattali, Guerra Peixe, Francisco Mignone e Gabriel Migliori. Os arranjos orquestrais seguem os moldes do cinema estadunidense da década de 30, ou seja: a música não diegética era pensada para não ser “ouvida”, pois toda a ênfase deveria estar voltada aos diálogos. De certa forma, a música dessas produções seguiu a estética da banda visual, temas brasileiros submetidos ao código de linguagem do cinema estrangeiro (CIOCCI, 2012). Devido a uma má administração que resultaria em grande investimento para pouco retorno financeiro, a Vera Cruz encerrou suas atividades em 1954. Um de seus maiores sucessos com reconhecimento internacional, *O Cangaceiro*, fora vendido à Columbia Pictures; o mesmo ocorreu com outras produções.

A segunda metade da década de 50 foi marcada por congressos que reuniam intelectuais, diretores e estudantes a fim de discutir os rumos do cinema nacional e de como este poderia caminhar para uma revitalização. A forma com que o cinema vinha sendo realizado no Brasil desde sua industrialização apresentava sinais de cansaço e passou por questionamentos por parte de quem almejava se desprender do imperialismo estadunidense e mostrar as condições de subdesenvolvimento da realidade brasileira. Além do debate acerca dos temas a serem abordados, nesse contexto foram também discutidas as especificidades da linguagem do cinema brasileiro (LEITE, 2005). Essa época antecedeu o que viria a ser chamado, nas décadas seguintes, de Cinema Novo e nela foram lançados os seguintes títulos: *Agulha no palheiro* (1953), de Alex Viani, *Rio, 40 graus* (1955) de Nelson Pereira dos Santos, *Bahia de todos os santos* (1960), de Trigueirinho Neto, e *O pagador de promessas* (1962), de Anselmo Duarte. Os filmes desse período sofreram grande influência do *Neorealismo Italiano* e da *Nouvelle Vague* francesa, por excelência movimentos contestatórios: o primeiro, contra o regime de Mussolini; o segundo, com um caráter mais filosófico interessado em explorar “temas existenciais, como as preocupações do indivíduo e a aceitação do absurdo da experiência humana” (KREUTZ, 2018).

O Cinema Novo propriamente dito desenrolou-se durante a década de 60 e pode ser dividido em três fases que se diferenciam temática e estilisticamente. Na primeira fase, a temática se volta para o sertão nordestino, abordando a fome, a desigualdade social, a exploração e alienação religiosa. A segunda fase abordou a ditadura militar, e, ainda durante este período, aproximou-se da proposta do Tropicalismo. A terceira e última fase do Cinema Novo, tendo sofrido com as consequências da repressão e da censura, tem um volume menor de produções e abraça de vez o Tropicalismo. Nesse período emergem filmes como *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, baseado na obra de homônima de Mario de Andrade (LEITE, 2005).

No que se refere à música, cabe aqui uma descrição mais detalhada, pois muita das características presentes na trilha sonora do Cinema Novo se estenderam aos precursores do Cinema Marginal, como José Mojica Marins. A música presente nas produções do Cinema Novo é bastante heterogênea, mas pode ser enquadrada em certos parâmetros apresentados por Carrasco (2012). Devido às limitações orçamentárias sofridas pelo cinema da década de 60, o padrão de grandes orquestras foi substituído por formações instrumentais reduzidas e, em alguns casos, um músico se encarregou de interpretar a trilha musical de parte do filme ou de sua totalidade. Também é possível notar o largo emprego de gravações pré-existentes nas trilhas dos filmes, como a música de concerto de compositores consagrados, especialmente Villa-Lobos, jazz e canções populares (CARRASCO, 2012). Esse uso também aponta a falta de verba para a contratação de compositores que fizessem uma trilha original para o filme. Os gêneros musicais presentes nessas compilações são: 1) Música erudita brasileira, com influências da música popular e da música contemporânea europeia da primeira metade do século XX. Entre os principais compositores envolvidos estão Damiano Cozzela, Ester Scliar, Guilherme Magalhães Vaz Marlos Nobre, Júlio Medaglia, e Rogério Duprat; 2) Villa-Lobos. Houve o largo emprego da música de Villa-Lobos em diversos filmes da época. Os exemplos mais famosos são os de *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha; *Menino de engenho* (1965), de Walter Lima Jr.; *Os herdeiros* (1970) e *A grande cidade* (1966), de Carlos Diegues, e *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade; 3) Bossa Nova, MPB e Tropicalismo. A presença massiva desses gêneros musicais no rádio e na televisão contribuiu fortemente para suas aparições no cinema, sendo inclusive canções de

sucesso um “chamariz” para levar as pessoas às salas de exibição. A presença de música tropicalista marcou especialmente a terceira fase do Cinema Novo. (CARVALHO, 2012); 4) Música folclórica. Temas folclóricos já haviam sido utilizados anteriormente, sobretudo no cinema da Vera Cruz, mas agora a tecnologia possibilitava a gravação *in loco* e a acentuação do “caráter realista documental” (CARRASCO, 2012).

Entre os principais compositores para cinema que atuaram na década de 1960 figuram Sérgio Ricardo, Rogério Duprat, Guilherme Vaz, Moacir Santos, Remo Usai, dentre outros. Como já é possível perceber na música de cinema deste período, os “compositores e responsáveis pelas trilhas também têm características bastante divergentes, tendo inclusive experiências profissionais e formações acadêmicas díspares” (CARRASCO, 2012).

## 2.1 O CINEMA MARGINAL DE SÃO PAULO E AS PRODUTORAS DA BOCA DO LIXO

Muitos autores não consideram o Cinema Marginal um movimento pois, ao contrário do Cinema Novo, o Cinema Marginal não possuía uma coesão interna. Apesar de sua grande heterogeneidade, no entanto, é possível reconhecer características em comum em grupos de cineastas da segunda metade da década de 60 até meados da década de 80. Este é um cinema que trazia uma estética suja, debochada, agressiva, visceral e com boas doses de experimentalismo (MARQUES, VILLA REAL e BASSI, 2018). Esses cineastas nunca intencionaram se manter à margem, mas foram assim batizados por cinemanovistas; o “movimento” também foi chamado de “cinema de invenção” e de *Udigrudi*, corruptela de *underground*.

O principal polo de produção marginal situava-se em São Paulo, porém também houve uma relevante produção do gênero entre os mineiros e baianos. Dentre eles estão Sylvio Lanna, com *A sagrada família* (1970); José Sette de Barros, com *Um filme 100% brasileiro* (1985); Geraldo Veloso, com *Perdidos e malditos* (1970); Paulo Bastos Martins com, *O Anunciador, o homem das tormentas* (1970); André Luiz de Oliveira, com *Meteorango kid: um herói intergaláctico* (1969); e Álvaro Guimarães, com *Caveira, my friend* (1970). Outro lugar de concentração de cineastas tidos como marginais foi o Rio de Janeiro. Dentre os diretores e longas mais conhecidos figuram Julio Bressane, com *O anjo nasceu* (1969) e *A família do barulho* (1970), e Rogério Sganzerla. Quando Sganzerla já havia se mudado para o Rio de Janeiro e fundado a produtora Bel-Air, lançou filmes como *Copacabana mon amour* e *Sem essa, aranha* em 1970. Anteriormente, ainda em São Paulo, havia lançado o icônico *O bandido da luz vermelha* (1968), que é considerado um marco do cinema marginal. Cabe ainda frisar que, apesar de longas como *O bandido da luz vermelha* terem sido um sucesso de público, o cinema marginal carioca não estava necessariamente preocupado em conquistar plateias. Nesses filmes, quase não se notava apelo comercial, até mesmo pelo fato de que muitos longas desse período não foram exibidos comercialmente, ficando restritos às exibições clandestinas. (LEITE, 2005).

O polo mais famoso e mais relevante para este trabalho é o de São Paulo. Foi na capital paulista que o cinema marginal se desenvolveu, sobretudo na região

apelidada de Boca do Lixo<sup>14</sup>. Tratava-se de um quarteirão com um grande comércio de equipamentos especializados, serviços de manutenção técnica e outras empresas do ramo cinematográfico pelas redondezas. Este foi o antigo local de grandes estúdios como a Paramount, MGM e a Fox, além da facilidade de distribuição pela proximidade com a estação ferroviária (LEITE, 2005).

O cinema marginal de São Paulo, também conhecido como “cafajeste”, tinha apelo comercial com a intenção de levar o grande público aos cinemas. Muitos cineastas ditos marginais seguiram um padrão narrativo mais convencional e levaram um forte apelo erótico para seus longas. Assim como o Cinema Novo teve seu manifesto *Uma estética da fome*<sup>15</sup>, lançado por Glauber Rocha em julho de 1965, o cinema marginal teve o *Manifesto do cinema cafajeste*<sup>16</sup>, lançado por João Callegaro em 1968.

O som direto foi substituído pela dublagem e os sons eram feitos exclusivamente de *foleys*<sup>17</sup> por questões de limitação orçamentária. Para diretores como José Mojica Marins, isso constituiu uma vantagem, pois a ausência de captação das falas possibilitou dar ordens aos atores no momento da gravação das cenas. A sonoplastia feita na pós-produção também moldou parte da estética narrativa no que se refere ao som. Em filmes como *O bandido da luz vermelha*, há sons descontraídos com as imagens que os acompanham.

O Cinema Marginal e o Tropicalismo mantiveram uma relação simbiótica. De cunho vanguardista, o movimento elaborava críticas sociais e políticas de forma inovadora e criativa. No cinema, o tropicalismo se apresentou, por exemplo, através do caráter alegórico e paródico de *Manhã cinzenta* (1969), dirigido por Olnei São Paulo. São Paulo faz, de forma experimental, uma representação do movimento estudantil no contexto da ditadura. As trilhas sonoras dos filmes marginais desse período também costumavam ser compostas por músicos tropicalistas, como no

---

<sup>14</sup> Tal nome nada elogioso foi cunhado pela crônica policial nos anos 1950, por se tratar de uma região bastante degradada desde o deslocamento da classe média para outras localidades (LEITE, 2005).

<sup>15</sup> Disponível em: <<https://vermelho.org.br/prosa-poesia-arte/leia-a-integra-do-manifesto-uma-estetica-da-fome-de-glauber-rocha/>>. Acesso em: 25 mai. 2021.

<sup>16</sup> Disponível em: <<http://www.olhoslivres.com/jornal0.htm>>. Acesso em: 25 mai. 2021.

<sup>17</sup> *Foley* é a reprodução de efeitos sonoros de um filme, vídeo ou de outros meios audiovisuais na pós-produção para melhorar a qualidade do áudio, termo conhecido em português como sonoplastia. O *foley* pode ser utilizado para cobrir eventuais ruídos indesejáveis captados na gravação, sobretudo em cenas externas.

próprio *Manhã cinzenta*, quando em uma determinada sequência ouve-se *É proibido proibir* (1988), de Caetano Veloso, ou em *Copacabana mon amour*, que conta com uma trilha musical composta por Gilberto Gil (CARVALHO, 2015).

## 2.2 A “FORMAÇÃO” DE JOSÉ MOJICA MARINS

Mojica nunca estudou formalmente cinema, não teve contato com aspectos teóricos da técnica e da linguagem cinematográfica sequer através de livros. Esse fato foi apresentado pela crítica como um gerador de amadorismo, mas para colegas como Luiz Sergio Person, isso constituiu uma virtude que permitiu que Mojica mantivesse sua originalidade (BARCINSKI e FINOTTI, 2012). Sua bagagem a respeito do cinema começou a se formar desde sua infância. Como seu pai era gerente de um cinema, Mojica assistiu a muitas películas, dos mais variados diretores e gêneros cinematográficos. Depois que ganhou uma Câmera V-8, aos doze anos, rodou vários filmes amadores que foram exibidos em cidades pequenas, cobrindo assim os custos de produção. Posteriormente, montou uma escola de interpretação para amigos e vizinhos e, quando tinha 17 anos, depois de vários filmes artesanais, fundou com ajuda de amigos a Companhia Cinematográfica Atlas. Em 1956 criou uma escola de atores, que em 1964 mudaria para uma sinagoga no bairro do Brás (BARCINKSKI e FINOTTI, 2012). Seus métodos de ensino eram bastante intuitivos, pois nunca havia travado contato com outras escolas de cinema, embora existissem outras. A estratégia adotada para sua criação era a de angariar fundos para produção de filmes; cada aluno comprava uma cota de atuação como ator do elenco. Quanto maior o tempo em tela e relevância do papel, maior era o valor a ser pago. Outra estratégia adotada para alavancar as produções consistia em os alunos permanecerem na fila da entrada para o cinema na estreia dos filmes. Assim, passariam a impressão de bom filme, destinado a ser um sucesso de público (SENADOR, 2008). Essa experiência com escolas de atuação, longe de ser uma iniciativa pioneira, já havia se tornado uma tradição há 30 anos em São Paulo; a maioria delas havia sido fundada por imigrantes ou descendentes. Com visível amadorismo, empregavam técnicas para formação de atores de forma intuitiva. A proliferação dessas escolas se deu pela intenção de angariar fundos de forma ilícita para a produção cinematográfica e aquisição de filmes virgem. Essas escolas, em geral, apresentavam vida curta, sendo fechadas pela polícia. Seus alunos, entretanto, abriam novas escolas (SENADOR, 2008).

Mojica bebeu de inúmeras fontes. Foi um ávido leitor de histórias em quadrinhos, linguagem que influenciou fortemente sua maneira de fazer cinema, além do circo e da televisão. Também teve contato com artistas circenses, por seu

pai ter trabalhado como toureiro. Mojica desde sempre teve contato com esses artistas itinerantes, geralmente de origem cigana (MOJICA in PUPPO, 2007). Nos monólogos e diálogos, nota-se certa artificialidade e falas caricaturais, distantes da maneira que pessoas falam na “vida real”. Nas imagens, por outro lado, Mojica tenha predileção por um tom realista, suscitado por cineastas do Neorealismo Italiano.

Sua maneira própria de filmar foi inicialmente desprezada pela crítica nacional, passando a ser reverenciado somente após seus filmes serem considerados *cult* no circuito internacional. Embora tenha ficado conhecido, principalmente, como diretor de cinema de terror, teve trabalhos anteriores cujos gêneros variavam entre faroeste, drama e aventura. Entre essas produções, destacam-se *Sentença de Deus* (1956)<sup>18</sup>, *A sina do aventureiro* (1958), *Meu destino em tuas mãos* (1963). Nestes dois últimos, sonoramente já era possível identificar várias das características que o acompanhariam durante toda sua filmografia, com exceção de *Encarnação do demônio* (2008). Em sua filmografia, é possível encontrar:

1) Dublagem, que permitiu passar comandos aos atores no momento da gravação, corrigir articulações deficientes na fala e melhorar as atuações. É o caso do próprio personagem Zé do Caixão: Mojica não possuía uma boa articulação e tinha dificuldades em corrigir vícios de linguagem, então em todos os filmes, com exceção do *Encarnação do demônio*, era dublado por um profissional;

2) Trilha musical compilada e bastante heterogênea; havia peças populares, eruditas tonais e, a partir de *À meia-noite levarei sua alma*, peças atonais passaram a ser utilizadas também;

3) Alguma música original foi composta; em *Meu destino em tuas mãos* Mojica compôs três das dez canções interpretadas por Franquito. O longa-metragem foi realizado com o dinheiro da venda dos LPs de Franquito e foi um dos primeiros filmes a ter álbum com todas as músicas lançado pela gravadora Copacabana; por isso, é considerado hoje uma raridade.

Mojica foi um precursor do cinema marginal e esteve no circuito da Boca do Lixo, mas é tido como um “capítulo à parte” na história do cinema brasileiro. Seu

---

<sup>18</sup> Teve suas primeiras sequências filmadas em 1954 e suas últimas em 1956, ficando, no entanto, inacabado. (SENADOR, 2008)

primeiro longa-metragem de horror profissional, *À meia-noite levarei sua alma* (1964), com uma estética crua, violenta e onírica, influenciou cineastas marginais posteriormente.

### 2.3 O PERSONAGEM ZÉ DO CAIXÃO

Segundo Mojica, como ele mesmo disse em inúmeros programas de auditório, a inspiração para o personagem veio de um pesadelo no qual ele era arrastado para uma sepultura por um homem trajando capa preta e cartola. Não se pode atestar tal afirmação como fictícia, tampouco como factual; afinal, como descreve Senador, “Mojica é um homem de espetáculos, capaz de reencenar com sagacidade sua própria história” (p. 22). Analisando da composição visual aos traços de comportamento do personagem, é possível identificar semelhanças com várias figuras que povoam a cultura pop como, ainda nas palavras de Senador:

A criatura concebida por José Mojica Marins tem um comportamento considerado humano, embora seja fruto da condensação simultânea de características de personagens de universos distintos, entre os quais, os da literatura fantástica e o das histórias em quadrinhos. Fernandez, numa análise aprofundada desta relação, destaca a semelhança de Zé do Caixão com quatro figuras míticas: o legendário vampiro de Bram Stoker; o Doutor Frankenstein do romance de Mary Shelley; Don Juan e o Exú (orixá). Também faz analogia entre eles e o Mandrake nos filmes *O Despertar da Besta (Ritual dos Sádicos)* e *Delírios de um Anormal*. É fato que seu nome – Josefel Zanatas – já remete ao ódio e ao amargor inerentes à identificação com os princípios de Satanás, (haja vista a leitura invertida de seu sobrenome). (2008, p. 129)

Essa gama de influências na composição do personagem já demonstra a quantidade de bagagem de cultura pop e folclórica que seu criador carregava em sua memória, sendo ela consciente ou não. Misturou-as, no entanto, tendo como objetivo criar um terror genuinamente brasileiro. Não simplesmente “copiar” o terror estrangeiro; sobretudo, o estadunidense.

É possível identificar no figurino do personagem uma série de influências do que ficou conhecido como “terror gótico”. Segundo Fredd Botting *apud* Zanine e Rossi (2017), o gótico não se restringe a um gênero literário, musical ou cinematográfico; é, sim, uma escrita de excessos. A estética visual do personagem se enquadra nesse tipo de discurso: unhas excessivamente longas e traje completamente preto. Os cenários dos filmes de Zé do Caixão trazem, igualmente, traços do gótico, apresentando ambientes misteriosos e atmosfera opressiva como

cemitérios, casas sombrias, câmaras de tortura, criptas e outros ambientes com símbolos religiosos (ZANINE e ROSSI, 2017).

Segundo Angelica Micoanski Thomazine (2020), o humor no gótico está frequentemente pautado na morbidez e no exagero. Nos filmes de Zé do Caixão isto pode ser percebido aliado a certo grau de deboche. Em *O estranho mundo de Zé do Caixão* há momentos com este tipo de humor, seja quando personagens são assassinados em frente a um quadro de Jesus e Maria com os dizeres “que os sagrados corações de Jesus e Maria abençoem este lar”, seja quando o professor Oãxiac Odèz diz que ao dar carne humana a pessoas famintas está seguindo preceitos bíblicos, pois está “dando de comer a quem tem fome”<sup>19</sup>, e que está agindo com caridade, já que sacrificou uma vida para que tantas outras fossem alimentadas. Outra faceta presente nesses filmes é o chamado “humor involuntário”, quando o mal acabamento da produção dos filmes fica mais evidente, principalmente aos olhos de um espectador da atualidade (Bragança, 2008). A artificialidade e o *kistch* também podem se tornar fatores risíveis nestes filmes, mesmo sem estarem presente com este propósito.

---

<sup>19</sup> O versículo bíblico original é: "Dai de comer a quem tem fome" (Mt 14, 16).

### 3 PARTE II A TRILHA SONORA

Neste capítulo, através de um breve histórico e análise das peças e dos efeitos sonoros, buscou-se identificá-los como códigos que suscitam as sensações de familiaridade ou estranheza no espectador. Pode-se afirmar que, na história da música para cinema, essa dicotomia familiar/estranho se deu principalmente pelo contraste entre elementos marcados e não marcados. Oliveira, baseado em Lidov e Hatten (2018), afirma que conseguimos distinguir com clareza elementos marcados, em oposição aos não marcados, por serem elementos utilizados em contextos determinados. Por exemplo, a palavra “mulher” em língua portuguesa é um elemento marcado, pois faz oposição à palavra “homem”, que é utilizada muitas vezes para se referir a qualquer indivíduo da espécie humana. De forma semelhante, a música tonal de concerto no cinema é elemento não marcado por ter se consagrado na era de ouro de Hollywood e, no caso da música popular, por estar mais presente no cotidiano do espectador através de mídias diversas. Já o elemento marcado no cinema, por sua vez, constitui-se de peças contemporâneas, compostas com técnicas de atonalismo livre, serialismo, música concreta, eletrônica ou eletroacústica. Nas palavras de Oliveria (2018) “[...] os filmes de terror tendem a se orientar por antinomias que normalmente abordam conflitos culturais e sociais, a saber, ordem social/desordem social, vivos/mortos, saúde/doença, normalidade/anormalidade, humano/ não humano, mortal/imortal, etc<sup>20</sup>”. Portanto, enquanto a música tonal pode trazer certo conforto ao ouvido do público, por conter centro tonal, a música contemporânea pode ser associada ao perigo ou ao estranho, desestabilizando o espectador pela ausência de centro tonal.

Como já descrito no capítulo anterior, o material musical empregado em *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* é bastante diverso, como em grande parte dos filmes de Mojica. O que, segundo Carreiro (2013), “reflete fortemente o sistema de produção da Boca do Lixo. Ela era caracterizada pelo ecletismo, pela fusão despreocupada entre o erudito e o popular, funcionando como uma espécie de cadinho musical de um Brasil multicultural” (p.10). As peças estão dispostas de maneira díspar no decorrer dos curtas-metragens; portanto, para uma maior

---

<sup>20</sup> Este livro está em formato para Kindle e não possui numeração de página.

organização, neste capítulo estas foram agrupadas por gênero musical ou por outras características em comum. Estes grupos são:

- a. Música original (a única peça composta exclusivamente para este filme foi analisada em um subcapítulo à parte). Assemelha-se ao hinário adventista popularizado durante os anos de 1960;
- b. Música popular vocal e instrumental. Neste grupo, encontra-se a música diegética tocada no *nightclub* de *O Fabricante de bonecas*, tanto o *rockabilly* instrumental quanto a balada romântica ao estilo da Jovem Guarda;
- c. Música não diegética. A versão instrumental de “Tico-tico no fubá”<sup>21</sup> (1917), o tema de *carnival* americano “Auld lang syne”<sup>22</sup> e um solo de caixa clara<sup>23</sup>. Estes temas foram agrupados em um mesmo subcapítulo por se tratarem de peças populares conhecidas ou possuírem forma musical semelhante;
- d. Música oriunda de filmes hollywoodianos da década de 1960 – *Ben-Hur*<sup>24</sup> (dir. William Wyler, 1959), *Doutor Jivago* (dir. David Lean, 1965) e *A corrida do século* (dir. Blake Edwards, 1965), que seguem um padrão orquestral com influência da música Romântica do século XIX e início do século XX (Berchmans, 2006).
- e. Música de concerto. Peças que se tornaram clichê em filmes, novelas, seriados e comerciais de TV, como a “Marcha Nupcial” (Felix Mendelssohn, 1842), “Marcha Fúnebre”<sup>25</sup> (Frédéric François Chopin, 1837), “Aleluia” (Georg Friedrich Händel, 1741) e uma peça para piano não identificada.
- f. Música atonal e eletroacústica. A maior parte das peças é de autoria do compositor francês naturalizado estadunidense Edgar Varèse, sendo elas “Ionisation” (1931), “Hyperprism” (1922-23) e “Poème Électronique” (1958).
- g. Falas, sons diegéticos, ambientação sonora e o uso do silêncio. Serão transcritos e destacados alguns momentos-chave da fala de personagens,

---

<sup>21</sup> Choro composto pelo brasileiro Zequinha de Abreu, popularizada na voz de Carmen Miranda.

<sup>22</sup> A canção, resultante da união de um poema do escocês Robert Burns com tradicional melodia popular escocesa, é tradicionalmente cantada às vésperas do Ano Novo em países de língua inglesa. É conhecida no Brasil como *Valsa da Despedida*.

<sup>23</sup> Comum em cenas relacionadas ao circo, antes de um acontecimento que envolve suspense, como um grande salto.

<sup>24</sup> *Ben-Hur* foi lançado nos Estados Unidos em 1959, mas estreou no Brasil somente em 1960.

<sup>25</sup> Terceiro movimento da Sonata nº2 em Si Bemol Menor.

principalmente dos personagens Zé do Caixão e Oãxiac Odèz, que muitas vezes coincidem com momentos sem trilha musical.

Segundo a ficha técnica do Museu de Imagem e Som de São Paulo, o compilador da trilha musical foi o próprio Mojica. Curiosamente, em plataformas como IMDB<sup>26</sup> há rumores de que Hermínio Gimenez tenha participado do processo de montagem musical sem que lhe tenham dado os devidos créditos no filme<sup>27</sup>. Este fato pode ter procedência, levando-se em consideração que Gimenez teve participação e foi creditado em outros filmes de Mojica, como *À meia-noite levarei sua alma* (1964)<sup>28</sup> e *Esta noite encanarei no teu cadáver* (1967)<sup>29</sup>.

Pesquisando o histórico de cada peça presente no filme, observamos que todas elas expressam estéticas musicais que compunham a década de 1960. As únicas exceções são determinadas *cues*<sup>30</sup> no curta-metragem *Tara* (1968), que visavam fazer referência a um passado. Neste curta-metragem, embora os figurinos, veículos e locações (afinal, as cenas externas foram filmadas no próprio bairro do Brás) sejam pertencentes a 1960, a técnica de produção audiovisual sem falas nos remete a práticas do cinema anteriores

---

<sup>26</sup> *Internet Movie Database*, mais conhecido pela sigla IMDB, é um site destinado a coletar informações sobre filmes, seriados de Tv e celebridades. Disponível em inglês em: <<https://www.imdb.com/>>. Acesso em: 25 mai. 2021.

<sup>27</sup> Hermínio foi um compositor paraguaio, maestro e multi instrumentista. Compôs inúmeras canções tradicionais paraguaias. Exilou-se em diversos países após a Revolução Febrerista, inclusive no Brasil. Mais informações disponíveis em: <[https://www.ecured.cu/Herminio\\_Gim%C3%A9nez](https://www.ecured.cu/Herminio_Gim%C3%A9nez)>. Acesso em: 26 mai. 2021.

<sup>28</sup> Disponível em: <Filmografia Brasileira - Cinemateca Brasileira>. Acesso em: 26 mai. 2021.

<sup>29</sup> Ficha técnica disponível em: <<https://acervo.mis-sp.org.br/filme/esta-noite-encanarei-no-teu-cadaver>>. Acesso em: 25 mai. 2021.

<sup>30</sup> Cada trecho de música de um filme, por menor que seja, é chamado de *cue*. Fazendo uma analogia com a música popular, ela seria equivalente à faixa de um disco, com a diferença de poder durar apenas alguns segundos (BERCHMANS, 2006, p. 32).

### 3.1 MÚSICA ORIGINAL

O *Tema de Zé do Caixão* é a única peça de música original durante todo o filme. Diz F. R. Luchetti<sup>31</sup> que o personagem Zé do Caixão, em suas aparições anteriores, era chamado simplesmente por seu nome Josefel Zanatas, e nunca por seu apelido relacionado à profissão de coveiro. Então, para que esse apelido fosse devidamente apresentado ao público, Mojica compôs esse tema, ressaltando as principais características do personagem na letra.

#### Tema de Zé do Caixão<sup>32</sup>

Bb		F		Bb
Um homem veio do além, com os poderes mais profundos				
Eb		Bb Eb		Bb
Pois imensa é sua força, que criou só para si				
Eb		F		Bb
O seu Mundo...o seu Mundo que ninguém pode mais tirar				
Eb		Bb		Eb
F				A <sup>0</sup>
Seu reinado e de revolta suas ordens são de ódio e a morte não lhe importa				
Bb		F		Bb
Homem sem deus, sem fé, sem amor				
F		Bb		Eb
				Bb
Não teme a ninguém, nem mesmo a dor				
F		Bb		
Seu nome gravou-se profundo				
F		Bb		
Zé do Caixão! 2X				
F		Bb		

<sup>31</sup> Em entrevista que consta no material extra do DVD utilizado com fonte para esta pesquisa

<sup>32</sup> Título dado pela autora; na Internet esta peça aparece com nomes diversos. Transcrição da autora de letra e cifra.

Seu eco estremece o Mundo

F      Bb

Não tem coração! 2X

F

Que triste sua vida, não tem<sup>33</sup>

Lucchetti conta que Mojica compôs esta canção cantarolando a melodia ao grupo musical Titulares do Ritmo, que a arranjaram vocalmente a partir dessa melodia junto à letra. Como é possível ver a partir da transcrição dos acordes, a canção possui harmonia simples. Devido ao tipo de arranjo vocal, com vozes que ora suscitam um coro angelical de voz “arredondada”, ora uma procissão com senhoras em uma voz bastante “metálica”, esta peça traz ares de hino religioso. Vale ressaltar que há hinos adventistas da década de 1960, como “Lindo país”, de Ailton Lima<sup>34</sup>, ou “O amor de Deus”, de Luiz de Carvalho<sup>35</sup>, de arranjo, melodias e harmonias semelhantes. Segundo Silva (2013), durante a década de 1960 a música evangélica começa a ganhar grande popularidade, conquistando espaço em meios seculares. Portanto, tal tema pode fazer muito mais referência ao universo musical evangélico, apesar de elementos imagéticos, como estátuas de santos, fazerem referência à religião católica.

Existe um forte contraste e, até mesmo, certa ironia, neste arranjo que remonta à música evangélica adventista com uma letra que descreve o personagem como um ser avesso à religião. Curiosamente, a letra do verso “Homem sem deus, sem fé, sem amor” ressalta o ateísmo do personagem, lembrando que, em *Esta noite encarnarei no teu cadáver*, o final do filme, sob exigência da censura, precisou ser redublado para que Zé do Caixão morresse crendo em Deus. O solista, Edson Lopes, imposta a voz ao modo de cantores gospel desta época, mas tal técnica impostada pode ter sido utilizada para que a letra fosse distinguível nas salas

---

<sup>33</sup> A música é cortada pela *cue* seguinte.

<sup>34</sup> Disponível em: <<https://youtu.be/3eKky3owQrg?t=1398>>. Acesso em: 26 mai. 2021.

<sup>35</sup> Disponível em: <<https://youtu.be/6QxYM96Abk8>>. Acesso em: 26 mai. 2021.

comerciais de cinema, as quais, segundo Costa (2008), tinham equipamento de som com pouca qualidade de reprodução.





Odèz ameaça dar esta comida aos cachorros, somente mudando de ideia após Alfredo implorar e comer afobadamente.



Refrão <sup>39</sup>	
C	Am
Hoje amor, senti que infelizmente errei	
Dm	G
E todo mal que lhe causei, você deve esquecer	
C	Am
Fique amor, é o meu coração quem diz	
Dm	G
Você tem que ficar amor, pra me fazer feliz	

A presença desta balada romântica é uma clara influência da TV, que, nesta década, foi “inundada” por música da Jovem Guarda. Além de ter dado nome a um movimento de juventude, também era este o nome de um programa transmitido pela TV Excelsior<sup>40</sup>.

Os clichês musicais reunidos a seguir pertencem todos ao curta *Tara*, com exceção de “Ave Maria”, que reprisa ao final enxertado. Tais clichês musicais são largamente empregados no cinema, na publicidade, em novelas, entre outros. As peças “Tico-tico no fubá”, “Auld Lang Syne”, “Marcha Fúnebre”, “Marcha Nupcial”, “Ave Maria” de Bach/Gounod (1859), uma peça para piano não identificada, solos de caixa seguidos de tinidos de pratos e um tema de *carnival* americano com timbre de realejo<sup>41</sup>.

---

<sup>39</sup> Na estrofe não é possível distinguir as palavras e compreender a letra da música.

<sup>40</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wYQCArg42A4>>. Acesso em: 26 mai. 2021.

<sup>41</sup> Órgão mecânico com música pré-determinada, tocada ao se girar uma manivela. Também conhecido no Brasil e em Portugal como órgão positivo. Mais informações disponíveis em: <<https://musicabrasilis.org.br/instrumentos/realejo>>. Acesso em: 26 mai. 2021.

### 3.4 MÚSICA CONTEMPORÂNEA

Foram identificadas três peças de Edgar Varèse e outras peças atonais que ficaram sem identificação. A utilização de peças de Varèse por Mojica data de seu primeiro longa-metragem de terror. Segundo Barcinski e Finotti (2012), na montagem da trilha sonora de *À meia-noite levarei sua alma*, Mojica ouviu um álbum de Edgar Varèse no estúdio de sonorização e, desde então, passou a usá-lo frequentemente. Há linhas instrumentais em cada peça que acabam por se destacar e que são utilizadas em momentos-chave de cada curta-metragem para gerar dramaticidade ou como acentuação que marca mudança de cena e/ou de *cue*.

Curiosamente, quando lemos a respeito da intencionalidade de Varèse ao compô-las e lançamos um olhar analítico sobre elas, com relação a instrumentação/timbres, motivos rítmicos e melódicos e como estes estão dispostos durante cada peça, é possível notar que Varèse se utilizava de motivos científicos e futuristas (MOREIRA, 2013).

Para 37 instrumentos diferentes de percussão, a peça “Ionisation” foi inspirada em elementos científicos; aqui, no processo de ionização<sup>42</sup> das moléculas a que o título faz alusão. O motivo melódico de cada instrumento se comporta como moléculas que adquirem carga positiva ou negativa ao colidirem. Trata-se de uma peça que, ao mesmo tempo, simula um fenômeno físico-químico e utiliza sons que trazem à tona cenas da vida em uma cidade. A caixa clara parece justamente tocar uma marcha militar, o bumbo e os pratos marcam articulações enérgicas, como frequentemente executado no repertório clássico e romântico de concerto, as maracas fazem referência à música latina e as castanholas à música espanhola; a linha de sirene entra após o aparente caos instaurado ao final da peça (MOREIRA, 2013).

Em “Hyperprism”, segundo Zampronha (2006), no início da peça é possível distinguir algumas figuras musicais, sem, no entanto, podermos identificá-las como motivos ou frases. Poderíamos conceituá-las como um grande aglomerado sonoro que, no decorrer da peça, aos poucos se desdobra em motivos reconhecíveis. Esta peça objetiva simular o que ocorre com a luz branca que se decompõe em várias

---

<sup>42</sup> Produção de íons em um gás ou solução eletrolisada. Mais informações disponíveis em: <<https://dicionario.priberam.org/ioniza%C3%A7%C3%A3o>>. Acesso em: 26 mai. 2021.

frequências de luz visível (do vermelho ao violeta) ao atravessar um prisma. É uma representação (transcrição) do fenômeno, embora não seja possível de ser percebido pelo ouvinte sem uma explicação clara.

A peça “Poème Électronique” é a parte sonora de uma instalação artística montada em uma parceria entre Varèse, Xenakis e Le Corbusier. Essa instalação se trata de um galpão de forma hiperbólica parabolóide que permite uma série de efeitos acústicos conforme a espacialização do som. Segundo Centola (2012), a peça se divide em nove grupos com instrumentação de: sinos, sons eletrônicos, percussão, sons senoidais, explosão, percussão, coro misto, vozes femininas e masculinas, três notas, som de avião decolando e sons eletrônicos.

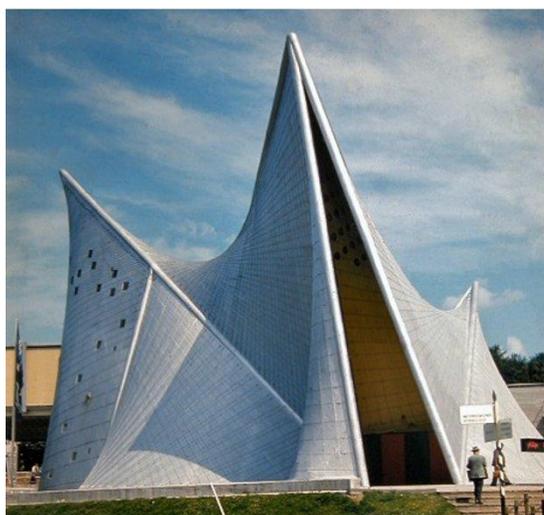


Figura 6 – Pavilhão Phillips

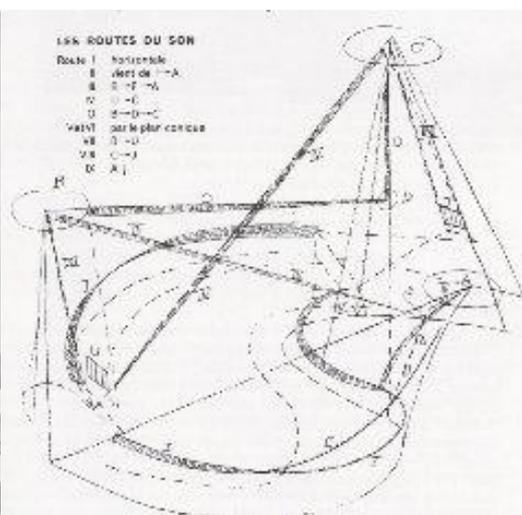


Figura 7 – Esquema das “rotas do som”

Estes grupos de sons, unidos às imagens projetadas no pavilhão, falam da vida moderna no século XX. Seu objetivo é mostrar o que é ser humano nesse século: uma mistura de tradição, modernidade, ancestralidade, espiritualidade e evolução. Esses elementos, porém, não estão necessariamente colocados de maneira harmônica. Pelo contrário, a tensão gerada entre cada um deles é que vai compondo o desenrolar da obra.

### 3.5 GRITOS, SINOS, TROVÕES E VENTO - OS ACENTOS E OS SONS AMBIENTE

Dentre os componentes da banda sonora, aqui se encontram listados os elementos mais recorrentes no gênero terror e, mais precisamente, no gótico. Segundo Carreiro (2011), os cineastas de terror precisam estimular respostas emocionais que conduzam o espectador a um estado de espanto. Portanto, os efeitos sonoros “oferecem boas condições de manipulação emocional dos espectadores porque eles normalmente dirigem sua atenção à progressão narrativa (diálogos e imagens), sem pensar sobre os demais sons que compõem a trilha sonora” (p.47). No caso do longa-metragem sendo analisado aqui, estes sons também são muito utilizados para preencher a transição entre uma *cue* e outra; também aparecem frequentemente para destacar objetos-chave na trama, antecipando eventos para o espectador.

Talvez o som mais significativo no gênero horror seja a manifestação de medo mais genuína: o grito. Embora não seja uma exclusividade deste gênero, é um padrão sonoro recorrente quase obrigatório e bastante eficiente. Desde a primeira década do cinema sonoro, o termo *scream queens*<sup>43</sup> (CARREIRO, 2011) é conhecida referência a este recurso. Apesar do termo ter se popularizado somente após a década de 1970, o recurso certamente influenciou Mojica por ser largamente empregado. As *scream queens*, em produções de terror quase sempre aparecem como vítimas de monstros ou assassinos em série. Nos primórdios do cinema sonoro, as atrizes muitas vezes eram escaladas para produções desse gênero pela região de fala aguda de suas vozes, o que sugeriria fragilidade. Ainda segundo Carreiro (2011), “[o] grito estimula a identificação afetiva entre o personagem-vítima e o espectador, gerando o sentimento de repulsa ou rejeição que é elemento central na construção do sentimento do horror” (p. 46). Nos três curtas aparecem gritos femininos, sendo que no primeiro estes se assemelham mais a gemidos de incômodo quando os homens da gangue atacam as moças no quarto; em *Tara*, o grito da mocinha ao ser esfaqueada por sua rival em frente à igreja é uma das poucas vocalizações no curta-metragem inteiro, cuja narrativa sonora é quase inteiramente musical, com poucos sons de voz ou de ruídos diegéticos. Em

---

<sup>43</sup> A tradução literal é “rainhas do grito”.

*Ideologia*, há gritos em momentos marcantes da história, seja por parte de Wilma, quando tenta de desvencilhar dos capangas que capturam o casal, seja vindo de outra moça que, enquanto está acorrentada, recebe um banho de ácido em seu rosto, expressando através deste grito uma dor extrema. Percebe-se que o grito consolidou-se no cinema como sendo uma expressão sonora tipicamente associada à fragilidade feminina. No entanto, nos curtas *O fabricante de bonecas* e *Ideologia* há gritos de personagens masculinos quando estes são alvejados, no primeiro caso, por socos desferidos pela gangue que invade a casa do mestre Bastos, e no segundo quando Alfredo tem seu peito perfurado por um punhal para que sua esposa sedenta por algum líquido, beba seu sangue.

O badalar do sino é um sinal sonoro que chama ao encontro com o sagrado ou com outras pessoas dentro de uma igreja. Está presente também no toque de relógios de parede ou de torres, marcando horários de entrada e saída do trabalho ou de outros eventos específicos (SCHAFER, 1997). É um símbolo bastante utilizado no Gótico no cinema por sua associação com catedrais ou relógios antigos (MARTONI, 2011). Neste filme, é largamente empregado, apesar de não aparecer em nenhum momento algum objeto emissor do som das badaladas. Este é um som exclusivamente não diegético, embora contribua para a diegese das histórias. Nos dois primeiros curtas, o toque de sino chama a atenção do público a determinados eventos ou objetos-chave para o desenrolar das tramas, dando inclusive pistas de seus respectivos desfechos macabros. Em *O fabricante de bonecas* o badalar de sinos vem geralmente acompanhado de *close-ups* de rostos de bonecas, e em *Tara* destaca os sapatos quando estes aparecem em tela.

Os sons de vento e eventuais raios constituem um clichê em filmes de horror e outros gêneros afins, como a fantasia. O vento possui um vasto espectro de frequências e transmite uma sensação sinestésica de imensidão; ou, nas palavras de Schafer (1997), “[o] vento é um elemento que se apodera dos ouvidos vigorosamente. A sensação é tátil além de auditiva. Que curioso e quase supernatural é ouvir o vento à distância, sem senti-lo...” (p. 43). Nesta película de Mojica, o vento aparece como som dentro de campo acompanhando imagens de nuvens no discurso inicial ou em pequenos excertos durante os contos; neste caso, reforça uma imagem de céu vasto ou então de uma grande paisagem aberta que possa existir sob ele. Porém, na maioria dos casos durante o filme, o som de vento surge fora de quadro, quando os personagens estão dentro de algum ambiente

fechado. Isto cria respostas emocionais no espectador, como a sensação de que os personagens estão em alguma situação macabra ou prestes a viver uma (CHION, 1997). É importante destacar que os sons de vento também pontuam a transição entre uma *cue* e outra, ou se mesclam às peças eletroacústicas, servindo, muitas vezes, para preencher “espaços vazios” onde o silêncio não seria bem-vindo.

Outros sons aparecem com menor frequência, como pratos após uma linha de caixa clara, que no circo costuma anunciar suspense antes de um evento incrível, os tiros de espingarda que Bastos desfere contra os bandidos que caíram em sua armadilha, a coruja que pia quebrando o silêncio que impera na capela depois que os entes da moça assassinada vão embora e antes do *stalker* adentrar o ambiente. O som de trovoadas aparece somente uma vez, quando o *stalker* abre o caixão onde se encontra sua amada, destacando que algo está prestes a acontecer.

### 3.6 A VOZ E O USO DO “SILÊNCIO”

Em filmes do gênero terror, o timbre e a região de fala aguda ou grave se consagraram como um definidor da voz de mocinhos(as) e monstros. Segundo Carreiro (2013):

Se os timbres agudos de tenores ou sopranos sugerem mansidão, tranquilidade e doçura, a textura grave dos barítonos possui certa semelhança com os urros produzidos pelas cordas vocais dos animais selvagens, mais perigosos e imprevisíveis. Por consequência, esse tipo de voz provoca sobressalto e desconforto, sugerindo que seu dono representa agressividade e ameaça, gerando dessa forma o sentimento do horror nos espectadores. A prática de escalar um ator com voz grave para interpretar um vilão (ou substituir sua voz por outra, mais gutural) constitui uma convenção que tem origem em um processo cognitivo de percepção da espécie humana. (p.46)

Neste filme, as vítimas mulheres são dotadas de voz aguda, porém os homens (com exceção de Oãxiac Odèz), não necessariamente se dividem entre tenores interpretando mocinhos e barítonos interpretando vilões. Isto, em *O Fabricante de Bonecas*, de certa forma auxilia na narrativa, pois não deixa claro ao público quem prederá quem, causando certa surpresa ao final. A voz de Zé do Caixão e de Oãxiac Odèz (ambos os personagens foram dublados por Laercio Laurelli) apresentam certa guturalidade, o que ajuda a imprimir monstruosidade aos personagens. O único momento silencioso de fato durante todo o filme ocorre após o velório da moça assassinada em *Tara*. A ausência de qualquer som é acompanhada de imagens que se alternam entre animais asquerosos e imagens sacras; o silêncio é brevemente rompido pelo piado estridente de uma coruja até que o vento faz trepidar a porta, indicando que algo estava prestes a adentrar este local sagrado. Em outros momentos, como na fala inicial de Zé do Caixão e em algumas falas de Oãxiac Odèz, não há música nem sons ambientes, podendo-se considerar que há silêncio, apesar das falas. Isto exprime uma tentativa de dar destaque às falas de personagens interpretados por Mojica, visto que estes possuem protagonismo, o primeiro como mestre de cerimônias, e o segundo como protagonista do curta.

### 3.7 DISCUSSÃO

Como pode ser visto através da análise das peças empregadas no filme, pode-se afirmar que os elementos não marcados, ou seja, as peças tonais, adentram o campo do cotidiano. Por fazerem parte da paisagem midiática da década de 1960, através de sua veiculação em mídias diversas, ou por serem peças famosas devido ao uso frequente no cinema e na televisão, trazem uma sensação de proximidade com situações do dia-a-dia do espectador. Essas peças, no entanto, nem sempre causam efeito de segurança ou conforto no público, por caminharem diversas vezes juntamente a efeitos sonoros associados ao perigo. No segundo curta, em diversas cenas o elemento não marcado vem acompanhado de cenas bizarras, o que causa uma dissonância entre som e imagem. Se levarmos em consideração a ambientação sonora composta de temas circenses e conto-de-fadas sombrio, conclui-se que o *stalker*, além de um anti-príncipe, também se caracteriza como uma atração de *freak show*<sup>44</sup>, um personagem que inquieta ao mesmo tempo que diverte. No terceiro curta, o elemento marcado e não marcado se alterna bastante entre as falas de Oãxiac Odèz. De levarmos em consideração que grande parte do elemento não marcado é música oriunda de filmes épicos hollywoodianos que simulam marchas militares ou trombetas de caça, podemos levantar a possibilidade desse elemento exprimir a megalomania do professor e sua obsessão por impor suas ideias a qualquer custo.

Por outro lado, os elementos marcados, as peças atonais, manifestam temas científicos e futuristas, o que hipoteticamente poderia causar estranhamento em um filme de terror. No entanto, pode-se considerar que isto não ocorre por duas razões:

- 1) A ficção científica também se vale da dualidade (social/desordem social, vivos/mortos, saúde/doença, normalidade/anormalidade, etc) em suas tramas e a trilha musical também se divide entre elemento marcado e não marcado, tendo, no primeiro, representação através da dissonância, dos ataques rápidos de instrumentos, de malhas sonoras caóticas, etc.

---

<sup>44</sup> “Show de horrores” ou “circo dos horrores” consiste na apresentação de humanos ou outros animais dotados de algum tipo de condição genética ou deficiência física. Tais exposições ocorriam frequentemente em circos, especialmente entre os anos de 1840 e 1970. Dentre as atrações mais recorrentes, havia mulheres barbadas, gêmeos siameses, pessoas com gigantismo ou nanismo, albinos, etc (OLIVEIRA, 2013).

2) Essas peças, que originalmente expressam temas científicos e futuristas, estão no filme tão fortemente atreladas a signos imagéticos e sonoros associados ao terror e ao gótico que não causam grande dissonância entre bandas e a temática geral do filme.

Com a atenção voltada mais à banda sonora, é possível também levantar a possibilidade de que o jogo difuso entre estranho e familiar, marcado e não marcado, confirma o que Zé do caixão diz de maneira “barata” em seu discurso de abertura: que a bestialidade não vem do sobrenatural, de outros planetas, ou de um experimento científico mau sucedido, e, sim, que reside em seres humanos comuns.

#### 4 PARTE III ANÁLISE AUDIOVISUAL

Optou-se pela utilização do formato 00:00:00 (hora:minuto:segundo) para uma melhor localização do início de cada sequência analisada e também dos momentos exatos de pontos de sincronia. O filme foi extraído do DVD *Coleção Zé do Caixão – edição comemorativa VIII*. Originalmente, há uma introdução produzida para esta coleção que foi cortada do material de análise através de software de edição de vídeo<sup>45</sup>. Cada sequência foi seccionada não por cenas ou pelo conjunto de cenas, mas por *cue* ou por conjunto de *cues* que formassem uma unidade coerente. O método de observação empregado foi o método de máscaras, proposto por Michel Chion, que consiste em observar determinado excerto fílmico ora observando somente imagem, ora somente banda sonora. Cada banda foi brevemente descrita para voltarmos a atenção ao ponto de intersecção entre elas e quais os possíveis significados que podemos extrair a partir dele.

A análise proposta se situa entre a análise de conteúdo e a análise poética. Segundo o panorama de metodologias traçado por Penafria (2009), a primeira consiste em considerar “o filme como um relato e tem apenas em conta o tema do filme” (p.6) e a segunda “entende o filme como uma programação/criação de efeitos” (p. 6) e mapeia as sensações e sentidos que o filme é capaz de transmitir para chegar à maneira com que esses efeitos foram construídos. Esta fusão de abordagens permite responder melhor ao problema de pesquisa levantado neste trabalho em relação à trilha musical.

<b>Tempo</b>	<b>Análise de conteúdo</b>
00:00:00	<p>Abertura</p> <p>O filme inicia com uma contagem regressiva de 8 a 3, fazendo referência a práticas do cinema anteriores a 1960. O som de vento, que se funde aos ruídos provenientes da estática, deixam dúvidas aos espectadores se tais ruídos seriam fruto da má preservação em VHS ou se foram propositalmente causados em estúdio de sonorização.</p>

---

<sup>45</sup> Wondershare Filmora 9.

Seja qual for a origem dos ruídos, estes formaram, junto à estética visual, um contínuo coerente.



Figura 8 – Cena de contagem regressiva com cores que remetem a práticas anteriores do cinema.

00:00:10

#### Discurso de Zé do Caixão.

Aos poucos, o personagem Zé do Caixão aparece entre as nuvens para fazer um discurso sobre vida e morte, medo, coragem e fé. Logo após suas primeiras frases, os sons de vento cessam e permanece somente e fala. Apresenta discurso embebido de artificialidade, como fazem diversos mestres de cerimônia das histórias em quadrinhos. A imagem é fantasmagórica, como se o personagem fosse uma entidade sobrenatural, à parte das histórias apresentadas durante o longa. Junto aos sons de vento, clichês em produções B de terror, isso fica ainda mais evidente.



Figura 9 – Zé do Caixão entre as nuvens fazendo seu discurso

00:02:36

#### Créditos Iniciais

O letreiro com os nomes da equipe técnica vão surgindo em meio a fotografias de outros filmes de José Mojica Marins e de ilustrações de Jaime Cortez<sup>46</sup>. As imagens dos filmes acompanham visualmente o que a letra do tema do Zé do Caixão descreve, trazendo à tona seus traços de psicopatia, de homem violento que não mede esforços para alcançar seus objetivos e que causa terror às pessoas “comuns”. A primeira ilustração, com o título do filme, exhibe um eclipse solar; sendo o Deus cristão tradicionalmente representado como uma figura arquetípica solar, seu encobrimento anuncia o desprezo do personagem pelo Cristianismo. Durante toda a introdução de acordes vocais, antes de entrar a melodia com letra que remete a um coro angelical, a comunhão com as ilustrações do espaço (Figuras 1, 2 e 3 – órbitas planetárias, nebulosas, cometas, superfície lunar) adianta a falta de fé de Zé do Caixão em outros planos de existência e na vida após a morte. Tudo isso demonstra sua ausência de crença em

---

<sup>46</sup> Quadrinista e ilustrador luso-brasileiro, considerado um dos maiores do Brasil nesta área. Atuou fortemente na publicidade na década de 1960. Mais informações disponíveis em: <<https://www.darcicampioti.com.br/post/2019/05/13/artistas-e-suas-artes-jayme-cortez>>. Acesso em: 26 mai. 2021.

Mundos além da matéria.

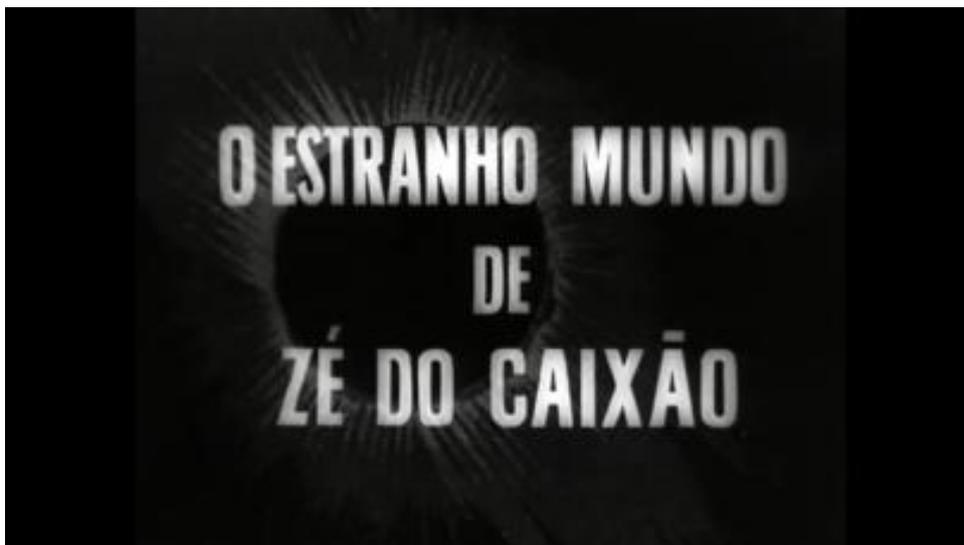


Figura 10 – tela de créditos iniciais sobre a ilustração de Jayme Cortez

00:05:32 Início de *O fabricante de bonecas*

A cena inicial é aberta com um close-up de rosto de uma boneca seguida de sinos badalando que, em vez de ser um chamado para a Santa Missa, coloca o espectador em um *nightclub* com uma banda tocando música que se assemelha a um rockabilly<sup>47</sup> enquanto o público dança freneticamente este gênero musical com “movimentos pélvicos considerados ofensivos ao pudor, pelo fato de remeterem explicitamente ao ato sexual” (PAULA, 2008, p. 16). Ao som dessa música, as imagens se alternam entre *plongees* de decotes e contra *plongees* de saias e de apalpadas libidinosas. Há uma repetição intensa de *takes*, perfeitamente conjugada com as linhas instrumentais repetitivas que em contextos de dança, são indutivas de estados alterados de consciência. Aqui, ao invés da comunhão com o corpo de Cristo, tem-se a comunhão com a carne.

---

<sup>47</sup> O mais antigo estilo de rock'n'roll reconhecido por artistas brancos. Consiste na fusão entre o blues e a música regional branca do sul dos Estados Unidos, também chamada de hillbilly. Mais informações disponíveis em: <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/search?q0=rockabilly>>. Acesso em: 26 mai. 2021.



Figura 11 – Cena do *nightclub* no qual a primeira parte do curta-metragem se desenrola.

#### 00:07:48 Planejamento da gangue

Novamente um *highlighting* de sinos junto à imagem de uma boneca anuncia uma nova sequência e ressalta a boneca como um elemento chave para o desenrolar da trama. Após os sinos, começa a introdução de uma canção ao estilo Jovem Guarda. Uma gangue ouve o artesão Bastos conversando sobre uma encomenda de bonecas e, em seguida, o balconista do *nightclub* falando a outro homem da fama de suas bonecas e o quanto de dinheiro imaginava estar recebendo por elas. Os quatro bandidos planejam um assalto à casa de Bastos para levar o dinheiro. A música mais introspectiva, uma balada romântica com vocais femininos agudos, mostra-se propícia a mostrar pessoas conversando à mesa em vez de estarem na pista de dança. Ironicamente, tal canção precede cenas de violência física e sexual, como será visto adiante. Vale frisar que a cantora aparece ao palco cantando com a banda e tem uma aparência de “bonequinha” de vestido e faixa no cabelo (Figuras 3 e 4).



Figura 12 – Banda e solista executando a “canção ao estilo jovem guarda”.

00:09:51 A casa do mestre Bastos

Após o filme exibir, involuntariamente, parte do *jitterbug* devido a uma falha de edição, há novamente sons de sinos anunciando uma nova sequência. O plano é aberto e mostra Bastos comendo à mesa e suas quatro filhas na mesa mais ao fundo, trabalhando na confecção de bonecas. As filhas se retiram para o quarto e Bastos fica admirando as bonecas ainda sem olhos. Esta sequência se passa ao som de linhas atonais de flauta, sintetizadores e de outros sons eletroacústicos; os ruídos de vento também estão presentes e imprimem sensação de estranheza à quase pastoril linha de flauta e as angelicais imagens das filhas e das bonecas.



Figura 13 – Mestre Bastos ao fundo e suas filhas em primeiro plano.

00:12:00 Anúncio do assalto

Os devaneios de Bastos são interrompidos por sons de porta abrindo bruscamente e a gangue anuncia que quer o dinheiro. A tensão da cena se desenrola tendo como trilha linhas de sons eletroacústicos e um berimbau em destaque. A linha de berimbau faz alusão à capoeira, uma luta, anunciando situações de combate que de fato ocorrem adiante. Em 00:12:48, o *highlighting* de gritos e socos marca a mudança de *cue*, que a gora é substituída por música eletroacústica com metais, percussões e rugidos em evidência. Aos poucos, a música é encoberta por sons de vento e transaciona para o predomínio de percussões quando as moças são vistas por um membro da gangue através do buraco da fechadura. A banda sonora se alterna entre sons de vento e pequenas melodias atonais de metais e sopros. Quando um membro pergunta o que farão com o corpo de Bastos que julgavam estar sem vida, o líder responde que darão aos cachorros, revelando ao espectador que os rosnados são diegéticos e que significam que há cachorros grandes do lado de fora da casa. A sequência encerra com *close-up* na cabeça de quatro bonecas ainda

sem os olhos.



Figura 14 – Assalto e agressão.

00:15:21 Entrada no quarto

Os assaltantes entram no quarto onde as garotas estão e a câmera faz um *travelling* pelo quarto, como anteriormente fizera pela prateleira mostrando as bonecas; a fala de um membro da gangue reforça a natureza misógina deste momento “quem descobriu as menina (sic) fui eu, então tenho o direito de escolher a melhor”. Há um *highlighting* de percussão súbita que, apesar de não diegético, marca o momento das garotas despertando. A sequência segue com os membros da gangue atacando as garotas e os atos de estupro seguem sob forte som de vento, percussão e gemidos de incômodo. A câmera passeia pelo ambiente do quarto mostrando uma boneca em cada cômoda, imagens de santos e quadros religiosos<sup>48</sup>.

---

<sup>48</sup> Em um deles, aparecem as imagens de Jesus e Maria com os dizeres “que os sagrados corações de Jesus e Maria abençoem este lar”.



Figura 15 – A gangue ataca as filhas de Bastos no quarto.

00:19:07 Mudança de comportamento

As moças, subjulgadas pelos membros da gangue, ficaram inertes até então. Então, após algumas falas, resolvem “colaborar” com os abusos, demonstrando bastante empolgação. A trilha musical muda para um ostinato de piano com toques esparsos de percussão indicando perigo; elas subitamente elogiam os olhos dos membros da gangue e tocam-nos. Em 00:20:25, Bastos entra no quarto e mata todos os membros com tiros de espingarda ao som de vento; as poucas camadas sonoras dão destaque aos sons de tiro.



Figura 16 – Bastos executa a gangue a tiros, revelando sua emboscada.

00:21:3    Embalsamamento dos olhos

3

A câmera mostra quatro bonecas na prateleira ainda sem os olhos; depois, focaliza Bastos lavando olhos para serem embalsamados. O timbre dos instrumentos da trilha musical se assemelha à caixinha de música, evocando uma atmosfera de conto de fadas macabro. Após o aparecimento das filhas, entra na instrumentação da trilha mais alguns instrumentos percussivos junto a um ostinato de piano, semelhante àquele que anunciava perigo na sequência anterior. Em seguida, a cena mostra as cabeças dos quatro membros da gangue ensanguentadas e sem os olhos. A trilha musical muda para som de vento junto a gemidos de dor e percussão. Ao final, este curta-metragem constitui-se de, segundo Mello (2018) “uma interessante metáfora para uma sociedade machista, uma vez que são bonecas com olhos de homens” (p. 5 e 6).



Figura 17 – É revelado o motivo das bonecas possuírem olhos tão realistas.

00:23:2 Início de Tara  
2

Mostrando a conhecida atriz Iris Bruzzi<sup>49</sup> se arrumando, o curta-metragem inicia com a peça “Ionisation” em montagem exclusiva para percussões; um *highlighting* de glissando de instrumentos eletrônicos marca a mudança de cena para o *close-up* de rosto daquele que se mostrará como seu perseguidor.

---

<sup>49</sup> Vedete e atriz de teatro de revista e de chanchadas fez sucesso entre as décadas de 1950 e 1970. Mais informações disponíveis em: <<https://www.mulheresdocinemabrasileiro.com.br/site/mulheres/visualiza/232/Iris-Bruzzi/3>>. Acesso em: 26 mai. 2021.



Figura 18 – Personagem de Iris Bruzzi se arrumando para sair

00:05:3 Tema circense

2

Ao som de um tema musical de parque de diversões, algo similar ao tema do *carnival* norte-americano, a moça passa com total indiferença por catadores disputando qual era o melhor pedaço de papelão. Desta cena, podemos extrair uma crítica à grande desigualdade que sempre assolou o país, embora os realizadores do filme afirmem em entrevista que esta nunca foi a intenção ao montar a sequência desta maneira. Esta desigualdade já demonstra que o vendedor de balões que se encanta pela imagem da jovem jamais teria sua paixão correspondida; o tema circense afirma sua imagem de “sujo, maltrapilho e desajeitado, a figura do personagem incorporada ao tema musical ganha semblante de um bufão, um palhaço que inquieta ao passo que diverte” (Bragança, 2008, p. 138).



Figura 19 – Vendedor de balões contempla a moça que passa pela rua.

00:25:12 *Tico-tico no Fubá*

A sequência seguinte é acompanhada de um arranjo de *Tico-tico no fubá* com timbre de caixinha de música enquanto a câmera que acompanha o andar da jovem focaliza duas crianças no batente de uma porta comendo banana sozinhas<sup>50</sup>. Esta sequência remete à infância, ao mesmo tempo em que traz estranheza junto à expressão melancólica do vendedor de balões. Esta peça, que foi empregada com este arranjo em outros filmes de Mojica, como *Esta noite encarnarei no teu cadáver*, também é utilizada para remeter à infância e à inocência<sup>51</sup>.

00:25:34 Atropelamento

Em poucos segundos é mostrada a cena de um rapaz atropelado sendo observado por uma multidão. A música é a parte com metais de “Ionisation”, anunciando a relevância da morte para o desfecho do curta.

---

<sup>50</sup> Pelo fato de serem crianças negras comendo banana, segundo o infame humor desta época, seria esta cena uma tentativa de se fazer piada com tradicionais estereótipos racistas?

<sup>51</sup> Cena no qual Zé do Caixão consola uma criança salva por ele de ser atropelada por um motoqueiro enquanto esta passeava de bicicleta.



Figura 20 – Um rapaz more atropelado.

00:25:40 Jovem tomando banho

Esta sequência é a alternância de cenas da moça tomando banho e do vendedor de balões do lado de fora da casa. O vendedor consegue ver somente sua silhueta ao lado de fora da casa, enquanto ao espectador é permitido vê-la. A trilha musical se alterna entre uma prosaica peça para piano e um solo de caixa clara; em 00:26:58 há um acelerando no toque da caixa (recurso de circo em momentos de suspense) seguido de pratos, sem que, no entanto, apareça alguma cena impactante.



Figura 21 – Moça entra no banho enquanto seu *stalker* a contempla do lado de fora da casa.

#### 00:27:16 Encontrando sapatos

O *highlighting* de sinos volta a ser utilizado para destacar objetos importantes para a trama, desta vez mostrando sapatos na vitrine ao serem vistos pela moça e, na sequência, ao serem vistos pelo *stalker*<sup>52</sup> que, ao mesmo tempo que olhara para vitrine, consegue ver a moça dentro da loja provando sapatos. Nota-se, a partir da repetição do tema de *carnival*, que certos temas neste curta-metragem funcionam como pequenos *leitmotifs*<sup>53</sup>, não necessariamente associados a personagens, mas a situações.

---

<sup>52</sup> Aqui se decidiu chamar o vendedor de balões de *stalker* (perseguidor) para uma maior diversidade de termos para se referir ao mesmo personagem.

<sup>53</sup> Motivos condutores. Recurso narrativo surgido na ópera romântica alemã, que foi aos poucos sendo incorporado ao cinema.



Figura 22 – Sapatos que serão comprados e perdidos; objetos chave para o desfecho da história.

00:27:16 Perdendo sapatos

A cena seguinte mostra a moça calçando os sapatos na loja ao som de virtuosísticos desenhos melódicos de piano; a elegância da imagem e do som contrasta com o *stalker* observando-a pelo lado de fora. Caminhado pela rua, simulando uma Cinderela dos tempos modernos, perde uma das caixas de sapatos, que é prontamente recolhida pelo *stalker*. O som percussivo, que sugere uma marcha militar, aqui desperta tensão e acompanha a agonia do *stalker* por não conseguir alcançá-la antes que pegasse um táxi. Nesta sequência, a atmosfera de conto de fadas sombrio volta à tona conta como uma Cinderela que perde seu sapatinho de cristal<sup>54</sup>.

---

<sup>54</sup> Ou de ouro, segundo a versão registrada pelos Irmãos Grimm.



Figura 23 – Moça perde os sapatos, que serão recolhidos pelo *stalker*.

00:28:58 Encontro com ares de estranheza

O *stalker* observa a casa da moça e a vê saindo com seu noivo e uma amiga. A trilha musical, a peça “Poème Électronique”, traz uma estranheza inesperada à sequência. Trata-se de uma peça eletrônica com sons sobrepostos e glissandos de ondas martenot, recurso sonoro comum em filmes B de ficção científica. Esta estranheza pode tanto remeter à descoberta do *stalker* que sua amada era comprometida, ou então antecipar fatos futuros a respeito da amiga que acompanha o casal.



Figura 24 – Casal saindo com uma amiga, que será revelada como uma rival.

00:29:43 Passeio pela cidade

A moça encontra seu noivo em uma padaria na cidade enquanto é observada pelo *stalker* ao lado de fora. A repetição de “Tico-tico no Fubá” reforça a função de determinadas peças como *leitmotiv*. F. R. Lucchetti, em entrevista, afirma que tanto o *carnival* quanto “Tico-tico no fubá” eram peças associadas ao bairro do Brás, principalmente em décadas anteriores a 1960. Tal afirmação perfeitamente plausível, visto que o bairro é conhecido tanto pelas rodas de choro (apesar de “Tico-tico no Fubá” estar arranjado de maneira ritmicamente distante de qualquer choro) e o *carnival* suscita os antigos tocadores de realejo que circulavam pelas ruas do bairro.

00:30:18 Eros e Thanatos

Um cortejo fúnebre passa pela rua, sugerindo que o homem atropelado em 00:25:34 realmente faleceu. A cena é acompanhada pelo terceiro movimento da Sonata nº2 de Chopin, também conhecida como “Marcha Fúnebre”.



Figura 25 – Cortejo fúnebre da pessoa atropelada no início do curta.

Enquanto o cortejo passa, o casal se beija ardorosamente e é observado pelo *stalker*. Esta cena serve como o primeiro momento que demonstra a fusão entre amor e morte contida em outros momentos deste curta. O conceito da psicologia de Eros e Thanatos, pulsões de vida e de morte (ou de erotismo e morte) está presente em maior ou menor grau em boa parte da filmografia de Mojica. Esta constatação traz à baila seu desejo incessante por chocar plateias e, ao mesmo tempo, atrair um público-alvo masculino através do erotismo de mulheres seminuas. Por este viés, o curta se aproxima de outro conto de fadas, “A Bela e a Fera”, que, na visão de Buonocore (2017), simboliza a interação entre essas duas pulsões na psique humana.



Figura 26 – Casal se beija na rua por onde passa o cortejo.

00:30:56 Casamento e assassinato

Na sequência do casamento, a moça aparece com o noivo na porta da igreja ao som da música mais utilizada em casamentos, a “Marcha Nupcial”. Em 00:31:48, sincronicamente a um *highlighting* de pratos e gritos, a noiva é apunhalada por uma rival, a amiga que saiu com o casal anteriormente. Em seguida, aos poucos desfalece ao som de vocalizações distorcidas eletronicamente. Depois, a noiva desmaia e rola escada abaixo; essa queda da escadaria ocorre com sons de percussões e tiros que culminam em pratos quando esta chega ao chão.



Figura 27 – Noiva caída no chão enquanto é contemplada por seu *stalker*.

Em 00:32:11, o *stalker* a admira já morta ao som de *Valsa da Despedida*, que traz a ideia de amor não realizado: na narrativa da canção, pela partida para a guerra e, no curta, através do abismo social e, nesta sequência em especial, pela morte. Ao final da sequência, há uma cena de procissão até a capela onde o corpo será velado, ainda tendo essa valsa como trilha musical.

#### 00:32:36 Velório

O velório ocorre tendo como trilha musical a *Ave Maria* de Gounod em arranjo vocal-instrumental. Esse tema musical é uma constante na filmografia de Mojica em sequências relacionadas a velórios e outros contextos religiosos (Carreiro, 2013). Ainda assim, podemos extrair a interpretação de que a música suscita uma imagem deificada pelo *stalker*, tamanha sua adoração pela moça assassinada. Ao mesmo tempo, quando o acesso do *stalker* ao velório é negado, a trilha musical assume o lugar de santificação através da negação de tudo o que é considerado “sujo”, indigno pela sociedade; neste caso, um homem pobre e maltrapilho. É possível que esta combinação possa ter sido pensada de modo a suscitar a piedade no espectador.



Figura 28 – Stalker é impedido de entrar na cripta enquanto ocorre o velório.

00:36:18 Entrada no mausoléu

Após alguns segundos, o silêncio é rompido por pios de uma coruja, que acompanha imagens de uma coruja e outros animais clichês em filmes de terror, como ratos e aranhas. Em 00:36:39, sons de vento aos poucos vão crescendo até a entrada do *stalker* na capela quando as outras pessoas do velório já tinham ido embora. Outros sons eletroacústicos se mesclam, aos poucos, aos ruídos de vento, que deixa os balões junto à caixa de sapatos na porta da capela. A partir de 00:38:03, surgem alguns sons eletrônicos em dissonância até o som súbito de gongo em 00:38:23, quando a cripta é aberta.



Figura 29 – Coruja dentro do mausoléu, que é mostrada junto a outros animais associados ao gótico no cinema como ratos, aranhas, entre outros.

00:38:40 Abertura do caixão

Esta é uma das sequências mais longas do filme. A trilha musical se alterna entre percussões e melodias atonais de instrumentos eletrônicos, sempre com uma camada de ruídos de vento. Este amálgama de sons novamente suscita a estranheza dos filmes B de ficção científica e intenciona deixar o espectador se perguntando se o personagem vai mesmo consumir um ato de necrofilia. Quando o *stalker* abre o caixão e acaricia o rosto de sua amada, a trilha musical exhibe vocais líricos femininos e coro masculino com técnica de canto gregoriano em melodias atonais, quase como um cântico religioso “de outro mundo”. A trilha musical muda novamente para sons de vento e raios quando o *stalker* desnuda os pés.

00:40:47 Trazendo os sapatos

Quando começa a *Valsa da Despedida*, o *stalker* se retira da cripta, e, como a música sugere partida, dúvidas pairam se este vai mesmo embora do mausoléu. Porém, este volta com a caixa de sapatos perdida ao som das trombetas de “Victoria parade”, na tentativa de indicar uma entrada triunfal. Em 00:42:56, as trombetas dão lugar à trilha eletroacústica enquanto o personagem morde o cadáver em um ato quase canibal. A instrumentação varia enquanto o *stalker* tira a roupa até que, em 00:44:22, ouve-se brevemente a “Marcha Nupcial”, adiantando debochadamente que a noite de núpcias não ocorrerá com o marido da moça e sim com o *stalker*.

00:44:51 Calçando os sapatos

O *stalker* deita-se sobre sua amada e, durante o ato de necrofilia sugerido pela cena, a câmera focaliza as imagens religiosas daquele ambiente. Após consumir o ato, o cadáver é novamente vestido ao som de percussões e, durante breves segundos, é tocada a “Marcha Fúnebre”, que pode sugerir uma “pequena morte”<sup>55</sup>. A partir de 00:46:23, o *stalker* abre a caixa de sapatos e calça-os em sua amada. É o único momento durante o curta que este personagem sorri e fica em postura ereta. É possível fazer a leitura de que, ao entrar na cripta, o *stalker* vai aos poucos abandonando as características que o tornavam “desprezível” aos olhos da sociedade: deixa seus balões na porta da capela, depois parece abandonar sua postura corcunda, e, por último, abre um sorriso luminoso. A trilha sonora são vocais em coro cantando um arranjo atonal, o que traz uma imagem ao mesmo tempo angelical e bizarra; nos últimos segundos, entram metais, conferindo um aspecto épico, de conto medieval.

---

<sup>55</sup> Período de repouso do organismo após o orgasmo.

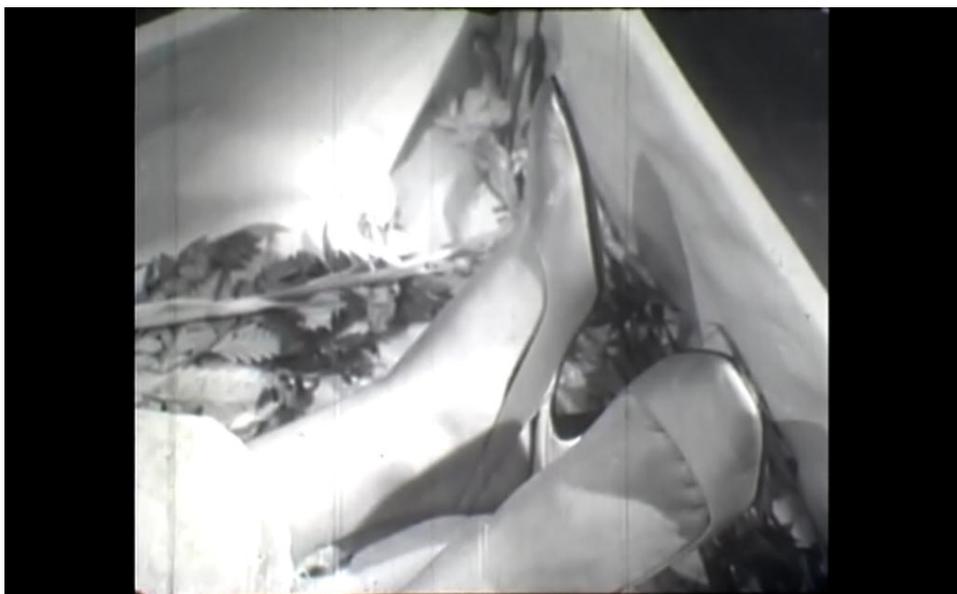


Figura 30 – Sapatos finalmente calçados nos pés de sua dona.

Este curta-metragem, em termos gerais, funciona como um conto de fadas sombrio no qual o personagem é apresentado como um anti-príncipe, pois depois de interagir com o corpo morto de sua amada, em vez de espertá-la, ele mesmo desperta. Segundo Lucchetti, no roteiro original haveria uma cena de dança em “outro mundo” entre o stalker e sua amada morta; tal cena seria composta de maneira que o espectador não soubesse ao certo se era um devaneio do *stalker* ou se eles haviam se encontrado em outro plano de existência. A solução do ato necrófilo foi mais acessível; no entanto, esta sequência foi cortada pela censura federal.

00:47:15 Início de *Ideologia*

A abertura deste curta-metragem é bastante elucidativa. Junto a sons eletroacústicos, são exibidas ilustrações de figuras históricas de liderança como Alexandre, O Grande, Júlio César, Napoleão Bonaparte, um soldado nazista e, por fim, Oãxiac Odèz. Esta associação por “Efeito Kuleshov”<sup>56</sup> nos adianta que neste professor pode habitar uma personalidade megalomaniaca.



Figura 31 – Ilustração de Napoleão que aparece em sequência de outras figuras históricas.

#### 00:48:12 Abertura do programa

O apresentador anuncia quais serão os debatedores convidados e chama a vinheta de abertura. Esta vinheta é o tema de abertura do filme *Doutor Jivago*, o que confere um tom épico ao programa e ao que está por vir. O debate ocorre com cada participante expondo seu ponto de vista a respeito do amor e da razão; ao final, o professor Oãxiac Odèz convida o professor Alfredo e sua esposa Wilma para ir até sua casa, onde poderia demonstrar melhor sua teoria de que o instinto se sobrepõe à razão.

<sup>56</sup> Efeito psicológico obtido através da montagem cinematográfica, e que parte do pressuposto de que a ordem das cenas altera a percepção do espectador a respeito de determinado personagem. Mais informações disponíveis em: <<https://www.aicinema.com.br/efeito-kuleshov/>>. Acesso em: 26 mai. 2021.



Figura 32 – Programa de debates aos moldes do que era comum na TV brasileira nos anos 1960.

00:52:30 Chegando à casa

Alfredo e Wilma são recebidos na casa de Odèz e a trilha sonora se divide entre momentos com ruídos de vento e momentos de diálogos sem trilha musical ou sons diegéticos. A partir de 00:54:20, o casal é exposto a cenas de orgia e açoitamento e decide ir embora, sem sucesso; a trilha musical traz estranheza através de melodias atonais e sons eletroacústicos.



Figura 33 – Pessoas prestes a passar por açoitamento.

00:57:48 A captura dos convidados

Alfredo e Wilma são recebidos na casa de Odèz e a trilha sonora se divide entre momentos com ruídos de vento e momentos de diálogos sem trilha musical ou sons diegéticos. A partir de 00:54:20, o casal é exposto a cenas de orgia e açoitamento e decide ir embora, sem sucesso; a trilha musical traz estranheza através de melodias atonais e sons eletroacústicos.



Figura 34 – Casal convidado cercado pelos capangas de Odèz.

00:57:48 Cenas de tortura e morte

O padrão das cenas apresentadas e suas respectivas trilhas musicais se repetem durante boa parte deste curta-metragem. O casal é exposto a uma cena de tortura e canibalismo que demonstra, segundo as palavras de Odèz, suas teorias. A trilha musical se alterna entre silêncio e diálogos ou monólogos de Odèz, gritos de pavor de Wilma ou de alguma mulher sendo agredida, vento, raios e música eletroacústica. A sexualização da mulher se torna escancarada, pois uma prisioneira tem ácido jogado em seu rosto enquanto está acorrentada trajando somente lingerie.



Figura 35 – Prisioneira com o rosto corroído por ácido é arrastada pelo cabelo.

01:07:45 Encarceramento

Nesta sequência, o casal é capturado e acorrentado em celas diferentes para participar de um experimento. Após sete dias sem água ou comida, Odèz verificará se os instintos básicos de fome e sede irão se sobrepôr ou não ao amor que sentem um pelo outro. Em 01:11:15, a câmara focaliza em *close-up* as nádegas de Wilma somente de lingerie enquanto toca a “Marcha Fúnebre”. Durante cada dia deste experimento, Odèz recita versículos da Gênese bíblica; seu ar de ironia demonstra desprezo pelo Cristianismo, assim como Zé do Caixão o faz. Sonoramente, esta sequência também se alterna entre momentos de diálogos sem música ou com sons eletroacústicos.

01:12:37 Tortura psicológica

No quinto dia de experimento, Odèz narra a criação dos peixes e dos pássaros, e ordena que seus criados tragam pratos com aves e peixes assados, mas os dá aos cachorros. Os criados com bandejas entram ao som de “Music to become king”, trazendo ares de realeza e de “entrada triunfal” à cena. Em 01:13:26, Odèz resolve dar um pouco de alimento a Alfredo, que come tudo afobadamente. A trilha musical com

clusters de piano imprime caráter caótico à cena do desespero de Alfredo em finalmente poder comer.



Figura 36 – Servos dão comida a Alfredo.

#### 01:13:46 Execução

No sexto dia de experimento, Odèz ameaça executar Alfredo, mas os ânimos não se exaltam; então, considera que a razão venceu mais uma vez. No sétimo dia, adentra a câmara de tortura com a peça “The rowers below victory parade”, cujo os metais em intervalos de consonância perfeita suscitam entradas triunfais. Em seguida, os criados abrem as jaulas e uma *cue* de caráter semelhante corta o silêncio, a “The rowers below victory parade”. Ao final da sequência, Wilma clama por água e Alfredo é executado com um corte em seu peito para que seu sangue sirva de líquido para Wilma beber. A tensão da cena é trabalhada com sons eletroacústicos, em especial com ostinato de piano, como se mostrou ser um padrão adotado por Mojica.

#### 01:18:04 Banquete

Um criado serve a ceia, que se revela a carne do casal assada e pronta para ser comida por Odèz e seus capangas. O todos à mesa comem gulosamente a carne servida ao som da “Aleluia” de Handel, o que, ao mesmo tempo, apresenta-se como um clichê de algo que finalmente

ocorre. Aqui, no entanto, assume a leitura de uma Santa Ceia às avessas: em vez do consumo simbólico do corpo de Cristo para a salvação da alma, tem-se o consumo de carne que levaria à danação da alma. Após as imagens do banquete, há takes com imagens de animais clichês de filmes de terror, como cobras, lagartos, ratos, aranhas e lacraias.



Figura 37 – Fim original do banquete de carne humana.

#### 01:20:39 Final original e final acrescentado

Este conto acabou por ter dois finais: um original, no qual aparecia Odèz e seus capangas jantando carne humana e a palavra “fim”, e outro, imposto pelos censores para que a fita fosse liberada e exibida nos cinemas. Neste outro final, raios (claramente desenhados sobre o negativo do filme) atingem a casa de Odèz, destruindo todas essas figuras abjetas. Após os raios, aparecem cenas de explosões, que foram extraídas do filme *There is a man in our house* (dir. Henry Barakat, 1961), com Omar Sharif, enquanto toca a trilha original deste mesmo filme. Entre as explosões finais e a próxima cena de uma prosaica paisagem há o letreiro na tela “... Disse o senhor: E me provocaste a ira, eis que também eu farei recair um raio sobre a tua cabeça, e não mais farás tal perversidade sobre todas as tuas abominações. Ezequiel 16:43”. A trilha que acompanha este letreiro é

novamente “Ave Maria” de Gounod. De forma semelhante ao que ocorreu em *Esta Noite Encarnarei no teu Cadáver*, ideias anticristãs foram tomadas pelos censores como uma afronta e o filme foi somente liberado sob a exigência de ter seu final modificado.

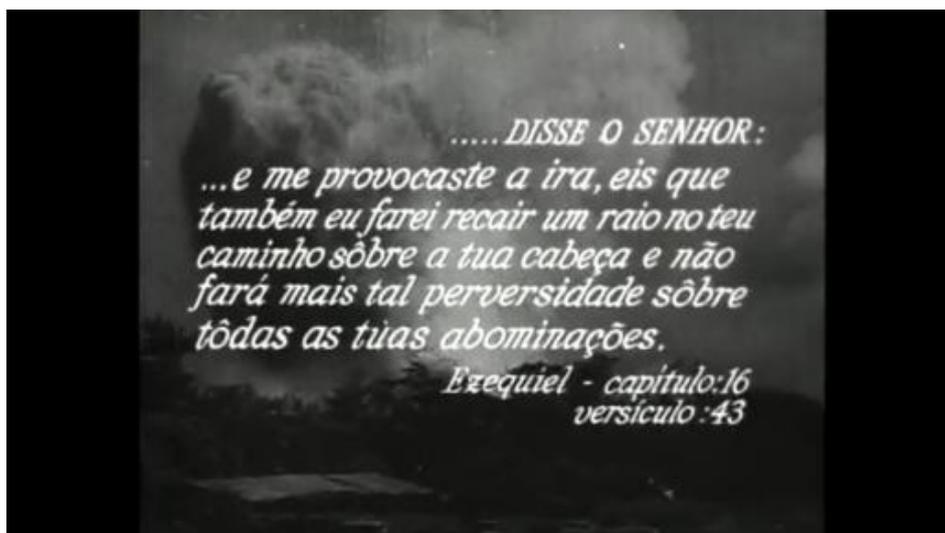


Figura 38 – Final acrescentado por exigência dos censores.

#### 4.1 RESULTADOS

Lançando o olhar para o conjunto do filme é possível identificar determinados padrões no uso da música na composição do todo de cada sequência. Só há emprego de música diegética três vezes durante o filme todo. A música é não somente empática na maior parte do tempo, como também redundante, repetindo o que ocorre na tela. Isso pode ocorrer por diversos motivos, um deles é a pouca qualidade do equipamento de som nas salas comerciais de exibição, que torna o som pouco distinguível e limitando as possibilidades de criação de significados através de uma dissonância maior entre som e imagem.

É possível também notar a pouca presença de silêncio durante o filme. Este ocorre em momentos pontuais, como na fala de Zé do Caixão no prólogo. A ausência de música geralmente vem para destacar a fala de Zé do Caixão, como é o caso do discurso de introdução e de alguns momentos durante *Ideologia*, visto que Oãxiac Odèz traz relação com o personagem pela semelhança de personalidade e do nome invertido. Mojica sempre deu destaque à fala de Zé do Caixão, contratando um dublador “escolhido a dedo” por ele. Então, pode-se levantar a hipótese de que estes momentos de silêncio cumprem a função de destacar a fala melhor do que se estivesse acompanhada de música, em decorrência da pouca qualidade de gravação e reprodução de som.

A música orquestral proveniente de outros filmes, como “Victoria parade”, “The rowers blow victory parade”, “Doctor Zhivago Overture” e “Music to become King”, carregam um forte atributo de triunfo e nobreza, e, em *Ideologia*, de certo modo trazem essas características a cada cena mas, ao mesmo tempo, unido-se à personalidade doentia de Oãxiac Odèz, evocam a megalomania do personagem. Vale ressaltar que os toques dos metais de sopro se assemelham a trombetas de caça e a toques militares, o que, junto ao caráter evocado nas ilustrações da abertura, fazem referência ao governo brasileiro e permitem identificar certa crítica. O filme como um todo expõe as perversões que desestabilizam o telespectador como possíveis de serem reproduzidas por homens comuns, e este curta mostra com veemência as que ocorriam em porões obscuros de delegacias no Brasil.

Ainda, sobre a música proveniente de filmes hollywoodianos, os temas orquestrais, todos associados à vitória, vêm para destacar a nobreza dos “mocinhos”

das pessoas “do bem” dentro de suas respectivas tramas. Aqui, destacam a vitória do mal (se formos considerar somente o fim original do filme) sobre o bem, ou ainda, segundo Odèz, do instinto sobre a razão. O mesmo ocorre em *Tara*, quando o *stalker* traz os sapatos até o caixão antes de consumir o ato necrofílico, simbolizando a “vitória” de finalmente conseguir possuir sua amada e de colocar os sapatos em seu verdadeiro lugar.

Em *Tara*, os temas de *carnival* e “Tico-tico no Fubá” em caixa de música criam efeitos de remeter à infância, e conseqüentemente, aos contos infantis. Já foi destacada a grande intertextualidade entre *Tara* e contos-de-fadas. “Cinderela”, “A Bela Adormecida”, “A Bela e a Fera” e “O Corcunda de Notre Dame” são contos que possuem paralelos com *Tara*, seja pela aparência do *stalker*, seja por elementos como os sapatos ou o fato da mocinha estar morta, embora não desperte após a interação com o anti-príncipe. Outra metáfora possível envolvendo o “Tico-tico no Fubá” é o fato de acompanhar a caminhada um tanto mecânica da moça, que, junto à música, assemelha-se a uma bailarina: elegante, bela e totalmente incólume à pobreza do local por onde passa ou ao perigo de ser observada por um personagem obsessivo.

Outro padrão flagrante é o uso de músicas consideradas clichê. Determinadas peças, como a “Marcha Fúnebre” em um cortejo fúnebre ou a “Marcha Nupcial” em um casamento são grande lugares-comuns em filmes, animações, novelas e seriados. No entanto, em outros momentos, estas peças podem evocar a ideia de morte ou de união em outros momentos, como nas cenas de necrofilia já citadas. Entre as peças religiosas consideradas clichê, “Ave Maria” é tocada no velório da moça em *Tara* e no final “enxertado”. Em ambos os casos, parece somente um acompanhamento banal, embora no primeiro caso pareça sugerir uma deificação da personagem morta. Outra peça religiosa, o “Aleluia”, constitui uma “piada pronta” de algo que finalmente acontece, nesta cena representada pelo fato de finalmente o instinto ter vencido a razão. Vale ainda ressaltar que se torna bastante sintomático um tipo de peça religiosa que, em seu contexto original, é cantada na Santa Missa, aqui acompanhar um banquete onde se consome não a carne de Cristo e sim a de outros seres humanos, embora estes tenham servido como mártires.

Mojica, ao longo de sua filmografia de terror, fez largo uso de música eletroacústica. Na biografia *Maldito*, Barcinski e Finotti (2012) afirmam que desde a

produção de *À meia noite levarei sua alma* que Mojica vinha empregando as músicas de Edgar Varèse provenientes de um álbum que encontrou no estúdio de sonorização. Em *O estranho mundo de Zé do Caixão*, essas peças suscitam um antigo clichê do emprego de música eletroacústica em momentos tensos em filmes de terror, suspense e ficção científica (LUCENTI, 2014). Nestes curtas em questão, o emprego nos remete a uma discussão levantada por autores que pesquisaram acerca das produções de Mojica tidas pela mídia como de espécime de terror. É discutido se os filmes de Mojica tidos pela mídia como do gênero terror, de fato se enquadram neste gênero ou se dialogariam melhor com o gênero fantástico.

O gênero cinematográfico, segundo Bordwell e Thompson (2013), não é algo simples de ser definido e nem sempre é marcado por convenções visuais ou temáticas. Nos três curtas, assim como na introdução, há convenções visuais do gênero de terror, como lugares escuros, raios, animais que causam asco, e, principalmente, personagens que podem ser considerados monstros descontrolados prontos para fazer vítimas. Por outro lado, fantasia é um gênero da ficção que se utiliza de fenômenos sobrenaturais, mágicos e outros como elementos fundamentais de enredo. Muitas obras dentro do gênero da fantasia ocorrem em mundos imaginários, e mas se distinguem do terror e da ficção científica por não necessariamente trazerem temas macabros ou ligados à tecnologia. No entanto, esses três gêneros encontram-se em zona limítrofe e podem, ocasionalmente, mesclar-se dentro de uma obra. Sonoramente, *O estranho mundo de Zé do Caixão* se encontra em fronteira bastante borrada entre o terror e o fantástico, e curiosamente também traz elementos sonoros típicos da ficção científica. Segundo Oliveira (2018), na ficção científica impera o uso de uma linguagem de música moderna, que, ao contrário da música romântica, conhecida desde os primórdios do cinema por trazer uma sensação de conforto e familiaridade ao espectador, criava mal estar pela dificuldade de identificação de padrões e de associações. Portanto, o uso da música contemporânea aos poucos se cristalizou para sublinhar momentos de medo e de situações extremas. O predomínio de música atonal e eletroacústica encontra-se em sequências longas como nos estupros ao final de *O fabricante de bonecas* e nas cenas de tortura em *Ideologia*. Aqui, há uma intencionalidade clara em desestabilizar o espectador através do estranhamento causado por estas peças musicais atonais e eletroacústicas.

Lançando um olhar para o “todo” que representa o filme, pode-se afirmar que a trilha musical se divide em dois grandes grupos: o de peças atonais e eletroacústicas que causam estranheza e o de peças tonais e familiares ao público, seja por serem um clichê ou por pertencer ao cancionário da música popular brasileira, seja por terem ficado conhecidas por integrar filmes famosos. O primeiro encarrega-se de, em conjunto com as imagens, trazer ao público o medo através de situações grotescas e de grande violência, enquanto o segundo traz ao espectador uma sensação de cotidiano, de mundo real. Portanto, juntam-se ao fato de, nas histórias, o medo não ser proveniente de magia ou de experimentos científicos mal sucedidos, e sim das atitudes de pessoas de mente doentia. Conclui-se, então, que este filme comunica, através da intersecção entre bandas sonora e imagética, que o terror reside em pessoas comuns e que situações absurdas poderiam ocorrer com qualquer um. Ou como bem diz Zé do Caixão na frase final de seu discurso de abertura, olhando diretamente para o espectador: “Não aceita o terror porque o terror é você!”

O formato episódico do filme não era comum em produções brasileiras, embora tivesse alguma recorrência no cinema estrangeiro, seja em produções B de Hollywood, seja no cinema italiano ou, anteriormente, no Expressionismo Alemão. Pode-se levantar a possibilidade de *O estranho mundo de Zé do Caixão* ter inspiração nestes filmes estrangeiros; porém, na TV brasileira existiam programas que exibiam contos fantásticos. Talvez o mais óbvio deles seja a transmissão em *terra brasilis* de “Além da imaginação” na TV Record e na TV Tupi nesta década. O texto de abertura do programa nos dita o tom das histórias ali apresentadas.

Há uma quinta dimensão além daquelas conhecidas pelo Homem. É uma dimensão tão vasta quanto o espaço e tão desprovida de tempo quanto o infinito. É o espaço intermediário entre a luz e a sombra, entre a ciência e a superstição; e se encontra entre o abismo dos temores do Homem e o cume dos seus conhecimentos. É a dimensão da fantasia. Uma região Além da Imaginação.<sup>57</sup>

As tramas ambientadas em um local conhecido como “zona do crepúsculo” (*twilight zone*, no original) apresentavam a cada episódio, ocorrências sobrenaturais

---

<sup>57</sup> Texto e mais informações disponíveis em: <[moreseriesinweb.blogspot.com/2017/12/alem-da-imaginacao.html](http://moreseriesinweb.blogspot.com/2017/12/alem-da-imaginacao.html)>. Acesso em: 26 mai. 2021.

envolvendo situações inexplicáveis: viagens no tempo, Mundos paralelos, seres de outro planeta, fantasmas, objetos amaldiçoados, etc. Em “Além da imaginação”, os contos eram apresentados por um mestre de cerimônias assim como em *O estranho mundo de Zé do Caixão*, porém no quesito fantasia estas caminham em direções opostas, enquanto no primeiro as histórias ocorrem em uma realidade paralela a do espectador, onde “tudo é possível”, no segundo não há qualquer menção a realidades paralelas. Aliás, no filme de Mojica, há várias referências sonoras e imagéticas a uma realidade cotidiana: música tonal pertencente à paisagem sonora de 1960 ou fazendo referência a um passado que de fato existiu pelas ruas do bairro do Brás, cenas externas filmadas no mesmo, cenários nada pomposos como poderia ser qualquer *nightclub* ou uma casa de subúrbio, etc. Esta maneira de fazer cinema é uma influência do Neorrealismo Italiano, que vinha se estabelecendo no Cinema Brasileiro através do Cinema Novo (Leite, 2005).

A TV brasileira também teve seus programas de contos fantásticos, inclusive apresentados por Mojica e roteirizados por F.R. Lucchetti: “Além, muito além do além”, transmitido na Rede Bandeirantes de 1967 a 1968, e *O estranho mundo de Zé do Caixão*, exibido pela TV Tupi em 1968. Não há muitos trabalhos a respeito desses programas pelo fato dos registros terem se perdido – as fitas com as gravações foram reaproveitadas pelas emissoras ou destruídas em incêndio. “Além, muito além do além”, embora totalmente ficcional, valia-se da antiga estratégia de *marketing* de dizer que as histórias ali apresentadas eram baseadas em “fato reais”, inclusive simulando uma entrevista com os telespectadores que teriam enviado o relato a ser filmado, que, na realidade, nada mais eram do que os alunos de sua escola de atuação (Silva, 2020).

De forma geral, pode-se afirmar que estes formatos de contos encenados são um legado de programas de rádio bastante populares entre os anos de 1940 e 1970, como “Teatro da meia-noite” da Rádio Clube Paranaense<sup>58</sup> e “Incrível! Fantástico! Extraordinário!” transmitido pela Rádio Tupi. Eram contos com finais inesperados (ou que, ao menos, intencionavam despertar surpresa no público) e acompanhados da informação de serem baseados em “fatos reais”.

---

<sup>58</sup> Registro disponível em: <<http://www.ulustosa.com/PrimordiosRadio-Capitulo3-4.htm>>. Acesso em: 26 mai. 2021.

Ainda sobre diálogos entre elementos internos e externos ao filme, podemos pontuar a controvertida inspiração para o conto *O fabricante de bonecas*; na entrevista de material extra do DVD, Mojica afirma que o roteiro foi inspirado em uma história ocorrida na Freguesia do Ó, na qual um grupo de homens jovens, após uma noitada com garotas, foram encontrados mortos e os cadáveres estavam sem os olhos. Isto, junto aos rumores de uma boneca antiga derretida por curiosidade, na qual se verificou que os olhos não eram artificiais, criou-se a lenda urbana de que havia pessoas sendo raptadas para que os olhos fossem utilizados em bonecas. O roteirista do filme, no entanto, é um grande conhecedor da obra de Hoffman<sup>59</sup>, e o conto “O Homem de Areia” tem olhos e uma boneca como importantes elementos de sua trama. De maneira geral, Mojica tem os olhos como um elemento marcante em outros filmes seus, como *Á meia-noite levarei sua alma* e *Esta noite encarnarei no teu cadáver*; nos monólogos de Zé do Caixão, como diz Santos (2014), o contato “olho no olho” potencializa o sentido de horror e facilita a inquietação por parte do espectador.

---

<sup>59</sup> Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann foi um compositor e escritor do Romantismo Alemão, conhecido como um dos maiores nomes da literatura fantástica. Tem entre seus contos mais famosos “O Quebra-Nozes e o Rei dos Camundongos”, que posteriormente inspirou o balé O Quebra-Nozes, de Tchaikovsky. Disponível em: < O mundo fantástico de E.T.A. Hoffmann (estacaoliberdade.com.br)>. Acesso em: 26 mai. 2021.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta Dissertação esteve voltada a compreensão acerca das estratégias utilizadas na narrativa cinematográfica de filmes do gênero “terror” ao mobilizar uma diversificada trilha musical junto a peças compiladas de contextos diferentes utilizadas para provocar sensações de medo e repulsa junto ao público.

O desenvolvimento do presente estudo possibilitou uma compreensão de como a trilha sonora de *O estranho mundo de Zé do Caixão* está construída, com base na pesquisa e descrição de como eram produzidos filmes independentes no Brasil nos anos 1960, na análise musical da trilha sonora com base na história de cada peça, de transcrição de tema e análise harmônica e análise audiovisual do ponto de intersecção entre bandas sonora e visual. Como metodologia de análise, foi aplicada a observação por método de máscaras para decompor o filme e posterior análise das partes decompostas.

De um modo geral, as peças pertencentes à trilha musical são oriundas da década de 1960 ou se assemelham esteticamente ao que estava presente em programas de TV, rádio e cinema da época, constituindo a paisagem sonora desta época. Essa relação de proximidade com o espectador gera a sensação de cotidiano e isto, junto a elementos da banda visual e outros elementos que constituem a banda sonora, participam do jogo entre opostos que move o funcionamento de filmes de terror. A música atonal funciona desestabilizando o público através da ausência de centro tonal, trazendo sensações como perigo, caos ou estranheza.

Debruçando-nos sobre a teoria da marcação, temos o fato de que terror e a ficção científica funcionam através de dualidades apresentadas por elementos não marcados e marcados: ordem/caos, segurança/perigo, conhecido/desconhecido e as peças atonais se apresentam como elemento marcado. Além disso, emerge a presença de sons diegéticos e não diegéticos fortemente associados ao gótico como gritos, sinos, ruídos de vento, etc.

No caso do elemento não marcado, ou seja, das peças tonais, pode-se afirmar que extrapolam o campo do conhecido e adentram o “cotidiano” do espectador por se tratarem de clichês e comuns em mídias diversas na década de 1960. No entanto, quando se apresentam em comunhão com a imagem, tendem a

transmitir o bizarro. Em *Tara*, o *stalker* guarda alguma associação com *freak shows* e com personagens de contos infantis por sua aparência corcunda e maltrapilha. Esta associação imagética é reforçada por peças musicais que remetem ao circo ou à infância. Em *Ideologia*, as peças oriundas de longas-metragens épicas dos anos 1960, apesar de serem elementos não marcados, também transmitem algum desconforto ao espectador por estarem associadas à megalomania de Oãxiac Odèz e a sua obsessão que se desdobra em violência e sadismo. É possível afirmar que Mojica “captou” a paisagem sonora dessa década e de outras anteriores através do que era utilizado como clichê por seu contato com a televisão e por seu repertório internalizado ao longo de uma vida como cinéfilo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARCINSKI, A.; FINNOTI, I. **Zé do Caixão: Maldito – A biografia**. 2. ed. São Paulo: Darkside Books, 2015.

BERCHMAN, T. **A música do filme: tudo que você gostaria de saber sobre música**. São Paulo: Escrituras, 2006.

BERNADET, J. C. **O som do cinema brasileiro**. Dossiê “O Som Nosso de Cada Filme”. Revista Filme Cultura, v. 58, 2013, p. 6-9. Disponível em: <<http://revista.cultura.gov.br/wp-content/uploads/2017/06/Filme-Cultura-n.58.pdf>>. Acesso em: 26 mai. 2021.

BRAGANÇA, K. B. N. **Estilo Horrível: análise dos mecanismos de produção de encanto em quatro filmes de horror de José Mojica Marins**. 2008. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporânea) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

BUONOCORE, J. **Eros e tânatos: a bela e a fera que habitam dentro de nós... O segredo**, jun. 2017. Disponível em: <<https://osegredo.com.br/eros-e-tanatos-bela-e-fera-que-habitam-dentro-de-nos/>>. Acesso em: 26 mai. 2021.

CARRASCO, C. **Syghkronos: a Formação da Poética Musical do Cinema**. São Paulo: Via Lettera, 2003.

\_\_\_\_\_. **Trilhas: o som e a música no cinema**. ComCiência, Campinas, n. 116, 2010. Disponível em: <[http://comciencia.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1519-76542010000200009&lng=es&nrm=iso](http://comciencia.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-76542010000200009&lng=es&nrm=iso)>. Acesso em: 26 mai. 2021.

CARREIRO, R. **O problema do estilo na obra de José Mojica Marins**. Galaxia (São Paulo, Online), n. 26, p. 98-109, dez. 2013. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/13225/13020>>. Acesso em: 26 mai. 2021.

\_\_\_\_\_. **Sobre o som no cinema de horror: padrões recorrentes de estilo**. Ciberlegenda (Rio de Janeiro, Online), v. 1, n. 24, p. 43-53, jun. 2011. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/ciberlegenda/article/view/36853/21427>>. Acesso em 26 mai. 2021.

CARVALHO, M. R. **A Canção no Cinema Brasileiro**. São Paulo: Alameda, 2015.

CHION, M. **A Audiovisão Som e imagem no cinema**. Moçambique. Edições Texto & Grafia. 2000.

COSTA, F. M. da. **O Som no Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2008.

GONZALES, J. P. **Pensando a música a partir da América latina: problemas e questões**. São Paulo: Letra e Voz, 2013.

KREUTZ, K. Nouvelle Vague. **Academia Internacional de Cinema**, out. 2018. Disponível em: <<https://www.aicinema.com.br/nouvelle-vague/>>. Acesso em: 26 mai. 2021.

LEITE, S. F. **Cinema brasileiro: das origens à Retomada**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005.

MELLO, E. C. de. **O Brasil em Trevas: o Estranho Mundo de Zé do Caixão**. São Paulo: Todas as Musas, 2018.

OLIVEIRA, J. **A Significação na Música de Cinema**. São Paulo: Paco Editorial, 2018.

PUPPO, E. (Org.). **José Mojica Marins – 50 anos de carreira**. São paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2007.

Sá, D. S. **Zé Do Caixão y el gótico brasileño de José Mojica Marins**. Catedral Tomada, v. 5, n. 8, 2017.

SANTOS, J. de J. **Produções discursivas do horror: materialidade fílmica e memória na trilogia de Zé do Caixão**. 2014. Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Araraquara.

SCHAFER, R. M. **A afinação do Mundo**. Tradução de Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SENADOR, D.P. **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 e 1967**. 2008. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde-05072009-230157/pt-br.php>>. Acesso em: 26 mai. 2021.

THOMAZINE, A. C. **Riso e Horror: o terror gótico cômico de Edward Gorey**. **Organon**, Porto Alegre, v. 35, n. 69, 2020. Disponível em: <[https://www.researchgate.net/publication/349856715\\_RISO\\_E\\_HORROR\\_O\\_GOTICO\\_COMICO\\_DE\\_EDWARD\\_GOREY](https://www.researchgate.net/publication/349856715_RISO_E_HORROR_O_GOTICO_COMICO_DE_EDWARD_GOREY)>. Acesso em: 26 mai. 2021.

VANOYE, F; GOLIOT-LETE, A. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papyrus, 1994.

XAVIER, I. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

ZANINI, C; ROSSI, C. **Vertigo: vertentes do gótico no cinema**. Rio de Janeiro: Bonecker. 2017.

### **BIBLIOGRAFIA CONSULTADA**

BARROS, G. S. de. **Dois olhares divergentes sobre a cultura de massa**. Música Hodie, v. 8, n. 1, 2008.

FLÔRES, V. **O Cinema. Uma Arte Sonora**. São Paulo: Annablume, 2013

FREITAS, S. P. R. de. **Deslizando na Canção? O caso das harmonias maiores por tons descendentes**. Revista Vórtex, v.5, n.3, 2017, p.1-33.

\_\_\_\_\_. **Passar dos limites? Harmonias de mediantes e repertório popular no Brasil**. Opus, v. 23, n. 1, abr. 2017, p. 104-146.

GRIMM, Jakob. **Os Contos de Grimm**. São Paulo: Edições Paulinas, 1989.

JESUS, G. M. de; AZEVÊDO JÚNIOR, E. P e. **Poéticas musicais em Deus e o Diabo na Terra do Sol**. Léguas & Meia: Revista de literatura e diversidade cultural. Feira de Santana: UEFS, a. 14, n. 7, 2016, p 33-46.

MACHADO, Cacá; MORAES, José Geraldo Vince de. **Musica em Conserva**. Revista Auditório, Instituto Auditório Ibirapuera, São Paulo, 2011, p. 160-183.

MARCONDES, M. A; RIBENBOIM, R. **Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica, popular** . 2. ed. São Paulo: Art, 1998.

PINSKY, C. B. (Org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2005.

RAMOS, G. **Vídeo, Super 8 e performance: momentos de criação**. In: VIII Estudos de Cinema e Audiovisual. SOCINE, 2012.

SCHOENBERG, A; STRANG, Gerald; STEIN, Leon. **Fundamentos da composição musical**. São Paulo: EDUSP, 1991.

TAGG, P. **Analisando a música popular: teoria, método e prática**. Em pauta, v. 14, n. 23, dez. 2003.

### **ACERVOS DIGITAIS**

Agência nacional de Cinema: <<https://www.ancine.gov.br/>>. Acesso em: 26 mai. 2021.

Associação Brasileira de Cinematografia: <<https://abcine.org.br/site/>>. Acesso em: 26 mai. 2021.

Cinemateca Brasileira: <<http://cinemateca.org.br/>>. Acesso em: 26 mai. 2021.

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira: <<http://dicionariompb.com.br/>>. Acesso em: 26 mai. 2021.

Museu de imagem e som: <<https://www.mis-sp.org.br/>>. Acesso em: 26 mai. 2021.

Portal brasileiro de Cinema: <<http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/>>. Acesso em: 26 mai. 2021.

## FILMOGRAFIA

*Ben-Hur*. Dir.: William Wyner. EUA, colorido, 212 min. 1959.

*A corrida do século*. Dir.: Blake Edwards. EUA, colorido, 160 min. 1965.

*Doutor Jivago*. Dir.: David Lean. EUA/Itália, colorido, 197 min. 1965.

*Um estranho em minha casa*. Dir.: Henry Barakat. Egito, preto e branco, 159 min. 1961.

## FONTES

### Material do DVD Coleção Zé do Caixão Vol III:

*O estranho mundo de Zé do Caixão*.

Brasil, P/B, 80 min. 1968.

Direção: José Mojica Marins Roteiro: Rubens F. Lucchetti e José Mojica Marins (argumento).

Produtor: José Mojica Marins e George Michel Serkeis Editor: Eduardo Llorente  
Diretor de fotografia: Giorgio Attili

Musica: José Mojica Marins

Elenco: O FABRICANTE DE BONECAS (18 min.): Vanny Miller, Verônica Krimann, Paula Ramos, Esmeralda Ruchel, Luís Sérgio Person, Mário Lima, Rosalvo Caçador, Toni Cardí, Messias de Melo e Leila de Oliveira.

TARA (24 min.): George Mishel Serkeis, Íris Bruzzi, Arnaldo Brasil, Ana Maria, Pontes Santos, Antonia Siqueira, Guilermína Martins, Wilson dos Santos, Betty Dorffer e Luiz Carlos Viana.

IDEOLOGIA (34 min.): José Mojica Marins, Osvaldo de Souza, Nidi Reis, Nivaldo de Lima, Salvador do Amaral, Kátia Dumont, Dário Santos, Carla Sotis, Jean Silva, Palito e Laércio Laurelli (dublador da voz de José Mojica Marins).

Trilha de comentário em áudio com José Mojica Marins, Francisco Rubens Lucchetti, Paulo Duarte e Carlos Primati.

Entrevistas com: Jose Mojica Marins, Rubens Ewald Filho, Marina Person, Paulo Duarte, Francisco Lucchetti, Carlos Primati, George Michel Serkeis e Denilson Ramalho.

**Entrevistas cedidas ao museu de imagem e som:**

José Mojica Marins, Francisco Luiz de Almeida Salles, Rudá de Andrade, Maria Lúcia Messa e Oswaldo da Palma. Disponível em: <<https://acervo.mis-sp.org.br/audio/entrevista-de-jose-mojica-marins-2>>. Acesso em: 26 mai. 2021.

**Videoensaio:**

Metodologia de O Estranho Mundo de Zé do Caixão – uma breve análise da narrativa audiovisual. Roteiro e narração: Gabriela Pereira do Vale Pereira. Edição: Adriana Zanotto. Florianópolis, 2021. 1 vídeo (12min 15seg). Disponível em: <https://youtu.be/pLwPg0i8T6U>. Acesso em: 31 mai. 2021.

## GLOSSÁRIO

**Ângulo Plano:** Ângulo que apresenta as pessoas ou objetos filmados num plano horizontal em relação à posição da câmera.

**Áudio:** A porção sonora de um filme ou programa de TV.

**Câmera Objetiva:** Posicionamento da câmera quando ela permite a filmagem de uma cena do ponto de vista de um público imaginário.

**Câmera Subjetiva:** Câmera que funciona como se fosse o olhar do ator. A câmera é tratada como “participante da ação”, ou seja, a pessoa que está sendo filmada olha diretamente para a lente e a câmara representa o ponto de vista de uma outra personagem participando dessa mesma cena.

**Cenografia:** Arte e técnica de criar, desenhar e supervisionar a construção dos cenários de um filme.

**Clichê:** Cacoetes verbais. Uso repetitivo e enfadonho de diálogos e soluções cênicas em qualquer tipo de produção artística.

**Clímax:** Ponto culminante da ação dramática.

**Close-up:** Câmera próxima do objeto, de modo que ele ocupa quase todo o cenário, sem deixar grandes espaços à sua volta. Sinônimo de “plano fechado”.

**Composição:** Características psicológicas, físicas e sociais que formam um personagem (composição da imagem/tipologia).

**Continuidade:** Sequência lógica que deve haver entre as diversas cenas, sem a qual o filme torna-se apenas uma série de imagens, com pulos de eixo, ação e tempo. Há diversos tipos de continuidade: de tempo, de espaço, direcional dinâmica, direcional estática, etc.

**Contra-plongée:** Enquadramento da imagem com a câmara focalizando a pessoa ou o objeto de baixo para cima. Sinônimo de “ângulo baixo”.

**Corte:** Passagem direta de uma cena para outra, dentro do filme.

**Corte de Continuidade:** Corte no meio de uma cena, retomando logo a seguir a mesma cena em outro tempo.

**Cue:** Cada um dos excertos musicais tocados durante o filme.

**Decupagem:** Planificação do filme definida pelo diretor, incluindo todas as cenas, posições de câmara, lentes a serem usadas, movimentação de atores, diálogos e duração de cada cena.

**Enquadramento:** Limites laterais, superior e inferior da cena filmada. É a imagem que aparece no visor da câmara.

**Externas:** Cenas filmadas nas praças, ruas, parques, campos, estádios, rodovias, enfim, ao ar livre.

**Highlighting:** Acento na trilha sonora que destaca algum momento, objeto ou personagem na cena.

**Locução em Off:** Texto que acompanha a ação do filme, pronunciado por um locutor ou locutora que não aparecem em cena. O mesmo que off.

**Mise-en-scène:** Expressão francesa utilizada para designar todos os elementos que compõem a encenação. Este termo abarca o conjunto dos recursos da linguagem cênica como a interpretação dos atores, o cenário, o figurino, a iluminação, a sonoplastia, entre outros.

**Panorâmica:** Câmera que se move de um lado para outro, dando uma visão geral do ambiente, mostrando-o ou sondando-o.

**Plano Geral:** Plano que mostra uma área de ação relativamente ampla.

**Plano Médio:** Plano que mostra uma pessoa enquadrada da cintura para cima.

**Plano Próximo:** Enquadramento da figura humana da metade do tórax para cima.

**Plongée:** Enquadramento da imagem com a câmara focalizando a pessoa ou o objeto de cima para baixo. Sinônimo de “ângulo alto”.

**Plot:** Dorso dramático do roteiro, núcleo central da ação dramática e seu gerador. Segundo os teóricos literários, uma narrativa de acontecimentos, com a ênfase incidindo sobre a causalidade. Em linguagem televisual, todavia, o termo é usado como sinônimo do enredo, trama ou fábula: uma cadeia de acontecimentos, organizada segundo um modo dramático escolhido pelo autor. Em uma história *multiplot*, o *plot* principal será aquele que, num dado momento, se mostrar preferido pelo público telespectador.

**Sequência:** Uma série de tomadas (cenas) ligadas por continuidade. A denominação para cena em cinema.

**Set:** Local de filmagem.

**Som direto:** Som correspondente à ação que está sendo filmada. Em geral, é gravado em aparelho de precisão, sincronizado com a câmara.

**Storyline:** História de um longa-metragem ou curta-metragem resumida em poucas frases.

**Suspense:** Antecipação urgente. Diálogo ou ação que faz prever algo chocante, temível, emocionante ou decisivo.

**Take:** Tomada; começa no momento em que se liga a câmara até que é desligada. É o parágrafo de uma cena.

**Tomada:** Filmagem contínua de cada segmento específico da ação do filme.

**Travelling:** Movimento de câmara em que esta realmente se desloca no espaço.

**Zoom:** Efeito óptico de aproximação ou distanciamento repentino de personagens e detalhes. Serve para dramatizar ou esclarecer lances do roteiro.





