

O CINEMA DE MOJICA: FRONTEIRAS E ENTRECRUZAMENTOS NO HORROR

Janaina de Jesus SANTOS
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”
Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia
janainasan@gmail.com

Resumo: Neste estudo, investigamos a produção de efeitos de sentido de horror na materialidade específica do cinema de José Mojica Marins, a partir dos pressupostos teóricos da Análise do Discurso francesa e seus desdobramentos no Brasil, tomando como fio condutor as noções de memória discursiva e de intericonicidade. Inicialmente, assumimos as noções mencionadas e questionamos como elas são trabalhadas nos estudos de AD no Brasil, mais especificamente na abordagem de objetos imagéticos e/ou sincréticos. Em seguida, pesquisamos a relevância dessas noções para investigar a produção de efeitos de sentido de horror na materialidade dos filmes *À meia-noite levarei sua alma* (1964), *Esta noite encarnarei no seu cadáver* (1967) e *Encarnação do demônio* (2008). Por fim, analisamos como a materialidade dos filmes selecionados evoca outros enunciados de nossa cultura. Assim, consideramos que as noções de memória discursiva e intericonicidade são essenciais para analisar a produção de efeitos de sentido de horror nesses filmes de Mojica, tendo em vista que eles têm ao redor um conjunto de enunciados como condição mesmo de dizer/mostrar e de significar.

Palavras-chave: Cinema; Discurso; Horror; Mojica.

1. Delimitações iniciais

O objetivo deste estudo é investigar a produção de efeitos de sentido de horror na materialidade específica do cinema de José Mojica Marins, a partir dos pressupostos teóricos da Análise do Discurso francesa e seus desdobramentos no Brasil, tomando como fio condutor as noções de memória discursiva e de intericonicidade. Inicialmente, assumimos as noções mencionadas e questionamos como elas são trabalhadas nos estudos de AD no Brasil, mais especificamente na abordagem de objetos imagéticos e/ou sincréticos. Temos que, ao propor a noção de memória discursiva, J.-J. Courtine pensou no discurso político, nos anos 1980. Na atualidade, contudo, a fala pública foi modificada, sinalizando para a incorporação imagens e a apresentação midiática. O teórico afirma a imperiosa necessidade do estudo das imagens para compreender esse novo discurso político. Nesse sentido, em consonância com a história do campo da AD, o novo objeto exige novos métodos e conceitos e Courtine propõe a intericonicidade, a fim de dar subsídios para estudar a memória que atravessa as imagens em uma determinada cultura visual.

Tomando esse cenário teórico e valendo-nos de estudos de cinema para descrever as especificidades da materialidade dos filmes, pesquisamos a relevância dessas noções para investigar a produção de efeitos de sentido de horror na materialidade dos filmes *À meia-noite levarei sua alma* (1964), *Esta noite encarnarei no seu cadáver* (1967) e *Encarnação do demônio* (2008). Voltamos nosso olhar sobre esses filmes tendo em vista sua unidade em uma trilogia em torno da saga da personagem Zé do Caixão e por serem filmes representativos no panorama do cinema brasileiro.

Finalizando, analisamos como a materialidade dos filmes selecionados evoca outros enunciados de materialidade verbal e imagética de nossa cultura. Inquieta-nos saber como o cinema evoca enunciados através de imagens e palavras e também de saber que relevância tem pensar as estratégias cinematográficas para analisarmos a produção de efeito de sentido especificamente de horror. A reflexão sobre discursos materializados no cinema requer uma abordagem capaz de apreender e analisar a dinâmica entre suas especificidades e sua exterioridade constituinte. Assim, consideramos que as noções de memória discursiva e intericonicidade são essenciais para analisar a produção de efeitos de sentido de horror nesses filmes de Mojica, tendo em vista que eles têm ao redor um conjunto de enunciados como condição mesmo de dizer/mostrar e de significar.

2. Olhares discursivos sobre imagens e cinema

Pêcheux (2002) propõe olhar a materialidade da língua a fim de investigar a produção de sentido, por meio do percurso de análise do batimento entre a descrição da materialidade e interpretação dos efeitos de sentido. Esses efeitos estão relacionados com o trabalho da memória e do acontecimento em um dado momento histórico. Assim, a Análise do Discurso (AD) trata da língua a partir do seu funcionamento como discursividade.

Diante do crescimento da presença de discursos audiovisuais em nossa sociedade, os estudos atuais de AD desenvolvidos no Brasil sinalizam um vocativo para olhar outras materialidades e nos questionar sobre as possíveis congruências de noções e funcionamentos entre o verbal e o imagético. Pensamos que é importante tomar a materialidade da imagem em movimento sob enfoque discursivo e tentar compreendê-la como uma prática discursiva em que se relacionam palavras, imagens, músicas e ruídos com determinações históricas para produzir efeitos de sentido no tempo e no espaço.

Compreendendo a imagem em movimento como um poderoso articulador de discursos e de grande circulação na atualidade, pensamos ser importante examiná-la sob abordagem da AD e contribuições de Courtine. Nesse sentido, tomamos suas palavras para reafirmar que é impossível continuarmos separando as imagens das palavras “e que não consagramos ao funcionamento das imagens e à sua relação com o discurso a mesma atenção minuciosa que dispensamos aos enunciados verbais”. (COURTINE, 2008, p. 17)

Entretanto, as materialidades do verbal e do visual exigem a mobilização de conceitos capazes de considerem suas especificidades. Diante do desafio, Gregolin (2008, p. 29) esclarece que a AD deve reorientar seus conceitos na direção de uma Semiologia Histórica e da Arqueologia foucaultiana: “o conceito de ‘enunciado’, na análise arqueológica de Foucault, não é exclusivamente linguístico, tem natureza *semiológica*.”

Assim, analisar imagens exige compreender como elas funcionam e significam. Nesse sentido, Courtine (2008, p. 17) ressalta o papel da memória específica das imagens – a intericonicidade – na construção de sentidos dentro de um arquivo que se estende às imagens evocadas: “A noção de memória foi e permanece ainda aqui um investimento interpretativo de grande alcance, tanto no que concerne às palavras quanto às imagens.”

Pêcheux (1999, p. 55), em “Papel da memória”, ao tratar da interpretação, já apontava para a materialidade visual: “não mais a imagem legível na transparência, porque um discurso a atravessa e a constitui, mas a imagem opaca e muda, quer dizer, aquela da qual a memória ‘perdeu’ o trajeto de leitura (ela perdeu assim um trajeto que jamais deteve em suas inscrições).” A imagem é tomada como uma produção sócio-histórica que articula uma memória e um esquecimento na atualidade de seu acontecimento.

Portanto, as imagens não são tomadas em si mesmas como estrutura fechada, mas sim no processo discursivo: não é suficiente descrever como os elementos compositivos das imagens se relacionam, é necessário analisar os possíveis efeitos de sentido produzidos por

eles. As imagens inscrevem-se numa discursividade e operam uma memória regida pela ordem do discurso que determina o que pode ser visto em oposição ao que não pode ser visto em uma dada época.

Nesse sentido, cada época traz suas características na materialidade das imagens e faz com que elas entrem em redes de memória como condição para produzir efeitos de sentido. A relação entre materialidade e sentido faz com que as imagens sejam apreendidas em sua totalidade e não seja possível apontar o lugar da origem de sentido.

Acreditamos que a produção de efeitos de sentido no discurso fílmico passa pelo atravessamento entre memória e determinações históricas nas estratégias dos recursos cinematográficos, e relacionamos com a explicação de Foucault (2007, p. 217) sobre o enfoque arqueológico no saber da pintura:

A análise arqueológica [...] pesquisaria se o espaço, a distância, a profundidade, a cor, a luz, as proporções, os volumes, os contornos, não foram na época considerada, nomeados, enunciados, conceitualizados em uma prática discursiva; e se o saber resultante dessa prática discursiva não foi, talvez, inserido em teorias e especulações, em forma de ensino e em receitas, mas também em processos, em técnicas e quase no próprio gesto do pintor.

Isso lança luzes para que analisemos as estratégias dos recursos cinematográficos (câmera e montagem) como prática discursiva relacionada aos poderes e saberes que permitem uma certa maneira de dizer/mostrar, “uma prática discursiva que toma corpo em técnicas e em efeitos” (FOUCAULT, 2007, p. 217). Isso suscita-nos questões como: por que esse recurso e não outro em seu lugar? Por que esse plano e não outro? Por que esse ângulo e não outro? Por que esse enquadramento e não outro? Por que essa profundidade de campo e não outra?

Assim, é reforçada a produção de efeitos de sentido em oposição à imanência de significado no filme, como assevera Xavier (2005, p. 122) ao tratar do cinema político: “o ataque à transparência é retomado como estratégia básica do discurso político e as explicações teóricas voltam-se para o problema fundamental das condições de produção do cinema.” Os filmes são, pois, produções históricas que materializam discursos, saberes e poderes de uma dada época na ordem do que pode ser dito/mostrado e o que será silenciado pela construção de verdade.

Assim, as estratégias cinematográficas materializam discursos, pois dizem/mostram gestos de posicionamento e saberes no tempo e no espaço. Para pensar como se formam as estratégias e os efeitos de sentido que estão envolvidos no horror e que produz uma existência material em uma rede discursiva é necessário considerá-los como uma sintaxe, em que os elementos não têm sentido anterior.

O diretor José Mojica Marins destaca-se no panorama do cinema nacional como precursor do gênero de horror, em que se misturam o macabro e a crueldade. Valendo-se de estruturas de enredo características do horror, questões de vida e morte são abordadas com várias referências a clichês desse gênero – cemitério, assombração, gato preto, bruxa, coruja etc.

A personagem Zé do Caixão aparece pela primeira vez no filme *À meia-noite levarei sua alma*, como o coveiro incrédulo de uma pequena cidade obstinado em gerar um filho perfeito para manter a linhagem de seu sangue. Trata-se de uma história simples e linear. Ele desafia e agride a todos, principalmente no que tange à religião e aos costumes. No afã de ter seu primogênito, ele assassina a esposa estéril a fim de abrir caminho para outra mulher – a namorada de seu melhor amigo. Essa, após ser violentada pelo coveiro, diz que se matará e

virá buscar a sua alma. Ela comete suicídio e, desde então, Zé do Caixão é envolto num clima de assombração pelas pessoas assassinadas, levando-o ao delírio e a uma possível morte.

Assim, a personagem Zé do Caixão é constituído na dinâmica entre acontecimento e memória de discursos de nossa cultura. Portanto, propomos compreender esses filmes de horror como produção histórica e discutir como são materializados discursos, saberes e poderes de uma dada época na ordem do que será dito/mostrado em oposição ao que ficará excluído pela vontade de verdade.

A imagem como um todo nos é dada a ver e isso é intensificado pela impressão de movimento do cinema, de modo que somos envolvidos por um conjunto de elementos imbricados que criam a ilusão de estarmos diante da própria coisa. Essa integração entre o material e o sentido parece estar sempre lá, mas mesmo a fotografia é uma representação do real e não ele dado por si mesmo como uma essência que se oferece aos olhos.

Nessa pesquisa, compreendemos os recursos cinematográficos de câmera em um sentido mais amplo, como explicado por Xavier (2005) e Aumont e Marie (2006). A câmera é percebida como representante da visão geral em nossa cultura, que determina a maneira como olhamos e como conhecemos em um dado momento (AUMONT & MARIE, 2006, p. 41).

Consideramos a especificidade do cinema de horror a partir da negação de sua constituição como um gênero, tomando o horror como um guarda-chuva que engloba diferentes categorias de filme de horror ligadas por sua capacidade de horrorizar (CHERRY, 2009). Nesse mesmo sentido, Botting (2008) pensa o elemento horrífico como um tipo de fantasia que traz elementos da realidade, mas se constitui em um universo repleto de fantasmas, morte e escuridão.

Numa perspectiva de elementos concretos de reação ao horror, Carrol (1999) considera o horrífico enquanto produção por técnicas, regras e funcionamentos que estão ligados biologicamente ao corpo, conduzindo à aceleração de batimentos cardíacos e ritmo de respiração. Igualmente, Morgan ressalta uma biologia do horror que estaria relacionada a uma fisicalidade diante do estranho, do sobrenatural e do horrífico que apontaria para sensações de dor e morte.

3. Discursos evocados

Há um jogo entre memória e acontecimento no mostrar das imagens, em que elas se inscrevem em um discurso de acordo com as condições de existência. Em outras palavras, estamos diante de imagens que são estrutura e acontecimento, como afirma Pêcheux (2002) a propósito do discurso.

Nessa ótica, tomamos, também, o audiovisual como uma construção discursiva que se materializa por meio de uma linguagem própria, cujos recursos e efeitos de sentido são determinados historicamente, como afirma Xavier (2005, p. 134): “À mistificação da janela que se abre para o real (dado natural), é preciso responder com a materialidade da imagem/som, como signo produzido, e com o cinema-discurso capaz de modificar, não a sociedade diretamente, mas a relação de forças ideológicas”.

Trata-se de discursos em luta pela existência material em redes que lhe permitem produzir sentidos marcados pela memória. Isso aponta para que analisemos o discurso fílmico no jogo entre memória e esquecimento, o qual determina a constituição do visível e do dizível de cada época.

Tomando princípios foucaultianos para a AD – tais como comentário, materialidade repetível, domínio de memória e regularidade – Courtine (2009, p. 105-106) elabora o conceito de memória discursiva em oposição a uma memória individual:

A noção de memória discursiva diz respeito à *existência histórica do enunciado* no interior de práticas discursivas regradas por aparelhos

ideológicos; ela visa o que Foucault (1971, p. 24) levanta a propósito dos textos religiosos, jurídicos, literários, científicos, “discursos que originam um certo número de novos atos, de palavras que os retomam, os transformam ou falam deles, enfim, os discursos que indefinidamente, para além de sua formulação, são ditos, permanecem ditos e estão ainda a dizer”.

Dessa maneira, a remissão a memórias, sejam verbais, imagéticas ou sonoras, é possibilitada pela repetibilidade da materialidade do enunciado que se transforma no tempo e no espaço (COURTINE, 2008). Ao repetir, o enunciado atualiza-se às margens de outros enunciados na constituição de discursos.

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

Os enunciados compõem um conjunto e sua materialidade lhe constitui como característica intrínseca: “Ela é constitutiva do próprio enunciado: o enunciado precisa ter uma substância, um suporte, um lugar e uma data. Quando esses requisitos se modificam, ele próprio muda de identidade.” (FOUCAULT, 2007, p. 114). Trata-se de enunciados de materialidade repetível, mas cujos efeitos de sentidos são singulares.

Eles têm um regime de materialidade repetível, que possibilita tornar-se outro em uma nova ordem de emergência. Ou seja, o mesmo enunciado ganha outra historicidade e tem uma atualidade. Como um “nó em uma rede”, o acontecimento do enunciado pressupõe um campo enunciativo, uma vez que “Não há enunciado que não suponha outros” (FOUCAULT, 2007, p. 112). Esse campo faz com que enunciados agenciem a memória e que outros enunciados sejam atualizados.

Na perspectiva discursiva, toda imagem concreta traz em sua materialidade características de sua época, numa articulação com a memória. Trata-se de uma maneira sócio-historicamente determinada de recriar o real a fim de produzir efeitos de sentido. Assim, é reforçada a produção de efeitos de sentido em oposição à imanência de significado no filme, como assevera Xavier ao tratar do cinema político (2005, p. 122): “o ataque à transparência é retomado como estratégia básica do discurso político e as explicações teóricas voltam-se para o problema fundamental das condições de produção do cinema.” Os filmes são, pois, produções históricas que materializam discursos, saberes e poderes de uma dada época na ordem do que pode ser dito/mostrado e o que será silenciado pela vontade de verdade.

4. A “trilogia Zé do Caixão”

Pensar na produção cinematográfica nacional no período da ditadura é olhar o cinema produzido nas margens. O Cinema Novo, ao levantar questionamentos políticos diretamente contestadores da ordem vigente, era fortemente censurado. Nos fins dos anos 1960, o Cinema Marginal concretiza-se como uma alternativa para continuar a produção cinematográfica brasileira e driblar a censura, ao mostrar elementos fantásticos em tramas dedicadas ao entretenimento.

É nesse contexto que observamos a produção cinematográfica do diretor José Mojica Marins, como lugar de resistência voltado, inicialmente, para o mercado interno de exibição. Ao cinema de Mojica cabia trabalhar sobre o apelo à imaginação dos espectadores, que iam às salas de exibição instigados por títulos de apelo a elementos do horror. Pelas margens, os filmes de Mojica encontram dificuldades não apenas de produção, mas também de exibição. Assim, *À meia-noite levarei sua alma* (1964) destaca-se como um filme de sucesso por

conseguir a façanha de ser exibido e conseguir repercussão e lucro que permitiram dar continuidade na “trilogia de Zé do Caixão”.

Como apontamos, *À meia-noite...* mostra o início da saga do coveiro Zé do Caixão em busca da mulher perfeita para perpetuar seu sangue superior em um filho. Em uma cidade pequena, ele agride e assassina todos que representam ameaça a seu intuito de ter um filho. Inicialmente, o coveiro afronta a população com um figurino suntuoso, que inclui capa e cartola. Em seguida, podemos observar suas estratégias de causar medo por meio de afrontas à religião e crenças do povo. Explicitando seu perfil violento, Zé do Caixão assassina várias pessoas, entre elas sua esposa e seu amigo, a fim de ter Terezinha. Depois de ser violentada, ela jura: “À meia-noite levarei sua alma”. O fim do filme é cercado por túmulos, visões de almas penadas, gritos e temor do coveiro, que parece morto no cemitério.

Esta noite encarnarei no seu cadáver (1967), segunda parte da trilogia do coveiro, retoma as cenas finais de *À meia-noite...* e passa para o julgamento e absolvição de Zé do Caixão. Recuperado e livre, ele e seu ajudante capturam seis mulheres, para submetê-las à provas de destemor com animais peçonhentos. Antes de morrer, a mulher grávida diz: “Encarnarei no seu cadáver”. A única sobrevivente torna-se sua cúmplice e é libertada. Encantado pela filha do coronel, ele a seduz e a engravida. Satisfeito por ter encontrado a mulher superior e tê-la engravidado, Zé do Caixão consegue se livrar da vingança de seu sogro, mas não consegue salvar nem a esposa nem o filho da morte. Mais uma vez atormentado e perseguido, o coveiro parece morrer imerso no pântano.

A trilogia completa-se mais de quarenta anos depois, com *Encarnação do demônio* (2008). Preso há quarenta anos, Zé do Caixão provoca horror em prisioneiros e funcionários da delegacia. Quando solto, o coveiro é recebido pelo seu fiel ajudante e outros adoradores em um esconderijo na favela, para continuar a busca da mulher perfeita para perpetuar seu sangue. Nesse filme, o coveiro encontra várias mulheres dispostas a gerar seu filho, ficando, por consequência, seis mulheres grávidas no final. De maneira semelhante aos outros dois, Zé do Caixão parece morto, sendo, desta vez, enterrado.

5. “Aonde vai, linda menina?”

Percorrendo os filmes *À meia-noite...*, *Esta noite...* e *Encarnação...*, mapeamos várias semelhanças no que diz respeito à temática, à narrativa, ao cenário, aos personagens etc. Entretanto, interessa-nos buscar no dito o não-dito que é dito e resta sempre a dizer (FOUCAULT, 2007). Nesse sentido, selecionamos uma cena de cada filme mencionado, considerando-as dentro de um conjunto de regularidades discursivas concretizadas na materialidade cinematográfica.

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

Tomamos o filme *Encarnação...* e destacamos uma cena ocorrida pouco depois da chegada de Zé do Caixão à favela. Em uma noite chuvosa, ele aproxima-se da bela sobrinha das curandeiras cegas, abrigada sob uma cobertura. A cena começa mostrando o céu escuro, seguido de relâmpagos e trovões, que contextualizam a corrida da jovem para o abrigo. Ela é caracterizada como uma bela e indefesa jovem, que está fugindo das intempéries da natureza. A câmera acompanha seus movimentos sem revelar aquele que a observa. Isso é ampliado por seu olhar distraído enquanto Zé do Caixão se aproxima e a proteção de suas tias. A luz dos relâmpagos quebra a escuridão e intensifica a atmosfera de horror, na direção de evidenciar o

perigo natural e a presença do elemento ameaçador, como podemos acompanhar nos quadros a seguir:



Figura1. Cena do encontro entre a sobrinha das curandeiras e Zé do Caixão.

Dessa maneira, Zé do Caixão é mostrado dentro da moldura de sentidos de uma ameaça que foi possível ver sob a luz do relâmpago, como uma criatura que se esconde na escuridão, dela fazendo parte e dela tirando suas forças para atacar as vítimas. O coveiro é marcado pelo inusitado tanto por ficar na escuridão esperando suas vítimas como por suas garras evidenciadas pela incidência da luz.

Envolvida por raios e trovões, a chegada do coveiro surpreende a jovem. Então ele começa a conversa:

- Boa noite, senhorita! – fala o coveiro em tom sombrio.
- Boa noite! – responde a jovem.
- O que faz uma moça sozinha aqui no escuro?
- Estou esperando minhas tias.
- Ah! As cegas, é claro.
- Hum... Você está assustada?
- Deixe a menina em paz! – gritam as tias.

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

Voltamos para uma cena de *À meia-noite...*, quando, em uma noite escura, Terezinha está voltando para casa acompanhada pelo amigo de seu noivo. Eles são surpreendidos por Zé do Caixão, que se oferece para acompanhá-la e dispensa o outro homem. Considerando que o coveiro é amigo de Antônio, Terezinha segue seu caminho até ser surpreendida pela investida do coveiro de lhe roubar um beijo, ao qual ela retribui com uma mordida.



Figura2. Cena do encontro entre Terezinha e Zé do Caixão.

Na trama de 1964, podemos observar a criação de uma atmosfera de horror por meio da escuridão, da vegetação abundante e do surgimento surpreendente do coveiro. Ele aparece como se fosse onipresente, fazendo com a fuga da vítima seja impossível, como em filmes de *serial killer*. Então, ele aproxima-se dos dois, e com tom intimidador, dispensa a companhia do amigo de Antônio.

Partindo do princípio da amizade entre Zé do Caixão e Antônio, Terezinha acaba por aceitar a companhia. Pensando o contexto das pequenas cidades brasileiras dos anos 1960, podemos retomar enunciados tais como “não é direito uma moça de família andar desacompanhada”, “uma noiva de respeito não pode estar fora de casa altas horas”, “uma

mulher não deve ser vista em companhia de qualquer um” etc. Entretanto, o coveiro aproveita-se da pureza e inocência de Terezinha e tenta seduzi-la, sem sucesso.

Esses quadros são acompanhados do seguinte diálogo:

- Boa noite! – diz Zé do Caixão, colocando-se diante dos dois.
- Boa noite!
- Boa noite!
- Onde é que vocês vão? – pergunta o coveiro.
- Eu vou levar Terezinha até a casa de D. Quelemência e o Antônio irá buscá-la mais tarde. – responde o amigo de Antônio.
- Que coincidência! Eu também vou para lá. Pode deixar que eu a levo.
- O Antônio pode não gostar, né, seu Zé? – insiste o homem.

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

As duas cenas dialogam de maneira diferente na produção de efeito de horror. Enquanto na primeira, Zé do Caixão era desconhecido da jovem e a intimida criando uma imagem de algo perigoso e sedutor. Em *À meia-noite...*, observamos uma intimidação mais direta, que visa afastar o empecilho da companhia do homem e a vontade de ficar a sós com a mulher, que escolheu para ser a mãe de seu filho, mesmo contra sua vontade.

Em *Encarnação...*, ao perguntar “O que faz uma moça sozinha aqui no escuro?”, ele ameaça e se insinua para sua vítima. No mesmo sentido, ao dizer “Onde é que vocês vão?”, é uma deixa criada para intimidar o acompanhante e seduzir Terezinha.

Em *Esta noite...*, Zé do Caixão continua sua busca pela mulher capaz de gerar um filho e perpetuar seu sangue superior. Após várias tentativas frustradas, ele investe na direção da filha do coronel. Ele seduz a moça, invade sua festa e marca um encontro à meia-noite, como mostram estes quadros:





Figura3. Cena do encontro entre a filha do coronel e Zé do Caixão.

O encontro entre os dois é embalado pelas badaladas da meia-noite e intercalado pela imagem da coruja, em uma atmosfera sombria e nevoeiro. Ela aproxima-se do local do encontro e a câmera mostra seus pés femininos em um par de sapatilhas delimitados por um vestido. O contraste entre o vestido e a capa quase possibilita-nos dizer que vemos um vestido branco e uma capa vermelha. A feminilidade é acentuada com a flor no cabelo e demarca o lugar de uma moça pura e indefesa.

No segundo quadro, em meio à escuridão, vemos ao fundo um túmulo. Esse encadeamento de elementos une-se ao fato de o encontro ter sido marcado à meia-noite e aos sons de uivo na direção de efeitos de horror. Nesse mesmo sentido, analisamos a materialidade linguística:

- Meia-noite. És pontual.
- Quando me convém.
- Não tens medo de mim?
- Não.
- Dizem que sou perverso, sanguinário. Ainda assim não me temes?
- Se me matares agora apenas abreviarias a única verdade da vida, que é a morte.

Consideramos a consonância entre elementos fílmicos, em que imagens, sons e palavras unem-se para produzir efeito de sentido. Assim, ouvimos as badaladas da meia-noite e, em seguida, o diálogo inicia “Meia-noite”. Enfatizado o temido horário da meia-noite, o coeiro insinua que ela deveria temê-lo: “Não tens medo de mim? [...] Dizem que sou perverso, sanguinário. Ainda assim não me temes?”. Nessa mesma perspectiva, ele a intimida com o olhar e apertando-lhe o rosto.

Da mesma maneira, Zé do Caixão define-se como elemento perigoso que deve ser temido, quer seja observando sua fama ou suas atitudes na cena. Diferente das cenas apresentadas anteriormente, este encontro foi marcado e ela aceitou estar em condições perigosas com Zé do Caixão. Então questionamos qual a regularidade entre as três cenas?

Analisando essas cenas, pensamos que os elementos dos cenários, figurinos, iluminação e os diálogos evocam um enunciado de nossa cultura: “Aonde vai, linda menina?”, que vem da história infantil *Chapeuzinho vermelho*. Resgatando elementos da historinha, temos uma floresta escura habitada por um lobo mau e uma menina ingênua e indefesa, que vai visitar sua vovó.

A linda jovem da cena de *Encarnação...* e Terezinha da cena de *À meia-noite...* evocam a memória de uma menina indefesa que não reconhece o perigo do lobo mau, como podemos relacionar com essa imagem:



Figura 4. Chapeuzinho vermelho é encontrada pelo lobo mau.

Fonte: <http://www.culturamix.com/cultura/historia/chapeuzinho-vermelho>

A Chapeuzinho Vermelho é surpreendida pelo lobo mau, quando ia levar docinhos para a vovozinha. Em uma das versões, o lobo mau encontra Chapeuzinho e apresenta-se como o anjo que vai protegê-la para atravessar a floresta. Essa aparência de inofensivo também será usada por Zé do Caixão nas cenas de 2008 e 1964. Isso é evocado na cena em que o cozeiro conduz Terezinha até a casa da vizinha, com o propósito de protegê-la, mas com interesse em seduzi-la.

Poderíamos apontar o discurso pedagógico que circula nos dois filmes e na historinha: “Não converse com estranhos”. Ainda desdobrando-se em não se aproximar de pessoas que causam estranhamento, como a figura de Zé do Caixão. Essa imagem de Chapeuzinho evidencia sua ingenuidade em oposição à sagacidade do lobo, que materializa no tom de voz e aproximação sedutora revestindo suas “más intenções”. Nessa mesma perspectiva, tomamos a abordagem do cozeiro às jovens, ao questionar “O que faz uma moça sozinha aqui no escuro?” e “Onde é que vocês vão?”, que evocam “Aonde vai, linda menina?”, do lobo mau.

Entretanto, ao examinarmos a última cena destacada, inicialmente, essa resposta parece respondida, pois se trata de um encontro marcado. Observando a personagem, como delineamos, quase vemos a ingenuidade e a capa vermelha de Chapeuzinho Vermelho, como podemos ver a combinação de vermelho e branco na capa da historinha:



Figura5. Capa do livro Chapeuzinho Vermelho.

Fonte: <http://www.locahouse.com.br/v2/filme.asp?ID=932>

No diálogo, percebemos uma mulher segura e determinada de seu objetivo de ter um filho com o coveiro, mesmo contra a vontade da família. E, sob a capa de uma Chapeuzinho Vermelho, vemos aparecer outra Chapeuzinho Vermelho, mais próxima das versões atuais da história, que apresentam uma personagem adulta, como podemos apontar na imagem seguinte:



Figura 6. Chapeuzinho Vermelho adulta passeia com o lobo mau.

Fonte: <http://nerdcearense.wordpress.com/2011/08/24/chapeuzinho-vermelho/>

Essa imagem dialoga com outro enunciado, que pergunta “Quem tem medo do lobo mau?”, da história infantil *Os três porquinhos*, em que os porquinhos comemoram conseguir escapar do Lobo Mau e cantam felizes. Refletindo sobre a cena de *Esta noite...*, observamos que a questão afirma o não medo, a aceitação e o comprometimento com os planos do coveiro de eternizar seu sangue por meio de um filho. Pensamos que os dois enunciados estão relacionados na direção de dizer “Venha comigo”, tenha meu filho, como Zé do Caixão tenta com as três mulheres.

6. Histórias entrecruzadas

Consideramos que os enunciados de *À meia-noite...*, *Esta noite...* e *Encarnação...* coexistem e relacionam-se com outros anteriores como das historinhas infantis, possibilitando a emergência de outros. Dessa maneira, foi-nos permitido fazer deslocamentos no campo associado em busca das imagens evocadas, que lutam por existência e produção de efeito de sentido. “Aonde vai, linda menina?” e “Quem tem medo do lobo mau?” entram nesse espaço móvel de imagens, palavras e sons, que permite todo dizer.

Referências

AUMONT, J; MARIE, M. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. 2 ed. Trad. bras. Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2006.

BOTTING, F. *Limits of horror*. Technology, bodies, gothic. Manchester University Press: Manchester and New York, 2008.

CARROLL, N. *A filosofia do horror*. Ou Paradoxos do Coração. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1999.

CHERRY, B. *Horror*. USA/Canada: Routledge London and New York, 2009.

COURTINE, J.-J. *Análise do discurso político* : o discurso comunista endereçado aos cristãos. São Carlos : EdUFSCar, 2009.

_____. Discursos sólidos, discursos líquidos: a mutação das discursividades contemporâneas. In : SARGENTINI, Vanice ; GREGOLIN, Maria do Rosário. *Análise do Discurso*: heranças, métodos e objetos. São Carlos: Claraluz, 2008, p. 11-19.

FOUCAULT, M. *Arqueologia do saber*. 7 ed. Trad. bras. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

GREGOLIN, M. R. J.-J. Courtine e as metamorfoses da Análise do Discurso : novos objetos, novos olhares. In : SARGENTINI, Vanice ; GREGOLIN, Maria do Rosário. *Análise do Discurso*: heranças, métodos e objetos. São Carlos: Claraluz, 2008, p. 21-36.

MILANEZ, N. O corpo é um arquipélago. Memória, intericonicidade e identidade. In: NAVARRO, Pedro (org.) *Estudos do Texto e do Discurso*. Mapeando conceitos e métodos. São Carlos: Claraluz, 2006, p. 153-179.

MORGAN, J. *The biology of horror*. Gothic Literature and Film. Southern Illinois University: Illinois, 2002.

PÊCHEUX, M. *O Discurso*. Estrutura ou acontecimento. Trad. bras. de Eni P. Orlandi. Campinas: Pontes, 2002.

_____. Papel da memória. In: Pierre Achard *et al.* *Papel da memória*. Campinas: Pontes, 1999, p. 49-57.

XAVIER, I. *O discurso cinematográfico*: a opacidade e a transparência. 3 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

À MEIA-NOITE levarei sua alma. Direção: José Mojica Marins. Argumento e roteiro: José Mojica Marins. Diretor de produção: Nelson Gaspari. Brasil: Indústria Cinematográfica Apolo, 1964, DVD (81 min.); preto e branco.

ESTA NOITE encarnarei no teu cadáver. Direção: José Mojica Marins. Argumento e roteiro: José Mojica Marins. Diretor de produção: Antônio Fracari. Brasil: Indústria Cinematográfica Apolo, 1967, DVD (107 min.); preto e branco/ colorido.

ENCARNAÇÃO do demônio. Direção: José Mojica Marins. Argumento e roteiro: José Mojica Marins e Dennison Ramalho. Diretor de produção: Fabiano Gullane. Brasil: Gullane Filmes e Olhos de Cão Produções Cinematográficas, 2008, DVD (94 min.); colorido.

<http://www.culturamix.com/cultura/historia/chapeuzinho-vermelho>. Acesso em 30 de outubro de 2011.

<http://www.locahouse.com.br/v2/filme.asp?ID=932>. Acesso em 30 de outubro de 2011.

<http://nerdcearense.wordpress.com/2011/08/24/chapeuzinho-vermelho/>. Acesso em 30 de outubro de 2011.