

A eterna Noite Negra de “O estranho mundo de Zé do Caixão”

José Aguiar Oliveira da Silva*

O objetivo deste artigo é refletir sobre um importante e singular caso de diálogo transmidiático originado no cinema brasileiro, e que se estendeu às mídias televisão e histórias em quadrinhos. Esses produtos culturais foram abrigados sob o guarda-chuva da marca “Zé do Caixão”, personagem ficcional considerado um marco na cinematografia brasileira, em particular no gênero terror. Trata-se de um projeto cultural surgido há meio século atrás, momento em que o Brasil passava por severas mudanças sociais com o adensamento populacional dos centros urbanos e convulsões políticas desde 1964 que se traduziram em repressão à liberdade artística e de expressão. O país vivia sob o regime da ditadura militar, de valores conservadores e, mesmo assim, o triângulo formado pelos suportes audiovisuais e impressos difundiram esse personagem controverso em iniciativas que alcançaram sucesso comercial e repercussão em diversas camadas da sociedade brasileira da época.

Essas particularidades acentuam a relevância do estudo desse caso de sucesso popular gerado num cenário adverso a produções culturais de nicho que desafiassem normas sociais, dogmas religiosos e as regras da censura oficial vigentes. Apesar dos problemas políticos e econômicos que geraram entraves ao estabelecimento de uma produção regular de conteúdos culturais voltados às mídias de massa, isso não impediu a criação de iniciativas de maior ou menor longevidade que originaram diversos gêneros de produtos culturais por elas difundidos. Para a melhor compreensão do objeto de estudo deste artigo se faz necessária uma breve contextualização histórica dos três vértices que compõem o universo ficcional brasileiro concebido a partir de conceitos criados pelo cineasta José Mojica Marins.

No início do século XX o rádio se popularizou pelo país graças às radionovelas, notícias e música popular. Seguindo a tendência das novas possibilidades tecnológicas, alguns desses artistas migraram para o audiovisual e, na década de 1940, se estabeleceu no Brasil uma iniciativa de indústria cinematográfica cujos maiores expoentes foram os estúdios Vera Cruz e Atlântida Cinematográfica. Nessa década, a cultura de massa já estava incorporada ao cotidiano dos brasileiros que,

* Quadrinista, roteirista e editor na editora independente *Quadrinhofilia*, leciona a oficina *Quadrinhos autorais* regularmente no Sesc Paço da Liberdade, Curitiba, Paraná, Brasil. E-mail: quadrinhofilia@gmail.com.

em muito espelhados em modelos internacionais, consumiam música, filmes e publicações focadas em artistas locais, além de produtos importados. Na década anterior à chegada da televisão, era o cinema hollywoodiano o modelo principal de inspiração dos primeiros grandes estúdios nacionais. Tanto em estética como formato de negócio, os seus filmes musicais e comédias nortearam os caminhos das grandes produções dessa época. O equivalente brasileiro dos filmes populares estadunidenses foram as comédias populares chamadas de Chanchadas,¹ que mesmo após um período de expressivas bilheteria, entraram em decadência, ruindo, assim, com esse modelo de produção de padrão internacional.

Em 1951, com a inauguração da TV Tupi em São Paulo, a primeira emissora de televisão brasileira, iniciou a popularização dessa então jovem mídia no país. No princípio, era uma mídia de pouco acesso restrita a uma elite mais abastada, mas rapidamente o barateamento dessa tecnologia espalhou televisores pelo território brasileiro levando ao surgimento, nos anos seguintes, de diversas outras emissoras pelo país. Em seus primeiros anos, os programas de auditório e teleteatros eram as poucas opções de programação que, na década seguinte, iriam se diversificar graças à chegada da tecnologia do *videotape*,² que permitia a filmagem e arquivamento dos programas, antes feitos todos ao vivo. A partir de então, o gênero ficcional mais popular entre os telespectadores brasileiros se consolidaria com sendo a novela, com suas enormes tramas folhetinescas recheadas de romance e intrigas familiares exibidas em capítulos diários.

Na década de 1960, a televisão já consolidava sua preferência por grande parte público e era um dos bens de consumo mais cobiçados nos lares. Os grandes estúdios de cinema já haviam encerrado suas atividades e o cinema, para poder sobreviver sem o *glamour* do passado, apostava em produções menos ambiciosas em termos de orçamento. Nesse momento, surgiu o movimento do Cinema Novo,³ encabeçado pelos cineastas Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos e Cacá Diegues, entre outros; que seguiu na contramão do cinema da geração anterior e deixou o escapismo de lado para assumir-se intelectualizado e político. Além de buscar novas soluções estéticas, mais em sintonia com o que se produzia na Europa. Essa abordagem engajada angariou repercussão e prêmios internacionais, mas não o gosto popular. Mais tarde acabou sendo sucedida por um movimento

¹ Comédias populares ingênuas e burlescas, muitas delas com temáticas carnavalescas, que predominaram no cinema brasileiro até meados da década de 1960. Algumas de suas estrelas foram cantores de rádio como Carmem Miranda e os comediantes Oscarito e Grande Otelo. Disponível em: <https://www.infoescola.com/cinema/chanchada/>. Acesso em: 28 abr. 2018.

² Videotape, literalmente traduzido como fita de vídeo, é uma fita magnética plástica utilizada na gravação de programas televisivos. Utilizada por emissoras antes do advento dos arquivos digitais.

³ O Cinema Novo, movimento cinematográfico brasileiro da década de 1960, cujo maior expoente foi o cineasta Glauber Rocha, diretor de filmes como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Terra em transe*, propunha um cinema de pretensões revolucionárias e ao mesmo tempo populistas (BARCINSKI, 2015, p.218).

mais popular: as pornochanchadas da “Boca do Lixo”,⁴ um movimento mais orgânico e informal da década de 1970, cujo apelido remetia às várias pequenas produtoras e distribuidoras independentes localizadas no Bairro Santa Ifigênia, na cidade de São Paulo. As pornochanchadas eram filmes, em sua maioria, comédias de costumes com orçamentos reduzidos e pouca qualidade técnica. Nelas, não havia espaço para humor inocente, mas sim para a malícia, já que o erotismo era o chamariz principal para o público, o que garantiu a supremacia dessas produções durante toda a década. Esse tipo de produção tornou-se, inclusive, refúgio de artistas e técnicos de gerações anteriores, que sem a estrutura do cinema do passado, trabalhavam em produções rápidas, baratas, mas de grande sucesso.

Já entre os quadrinhos brasileiros, na década de 1950, quando já eram populares as histórias infantis, de humor e de aventura, começava a se popularizar na preferência dos leitores brasileiros um outro gênero de histórias: o terror. Pequenas editoras começaram a buscar nesse gênero uma alternativa para competir com os quadrinhos, em grande parte importados e veiculados em jornais. Influenciados pelos temas e estética dos *pulps*,⁵ lançaram publicações de baixo custo em formatos de pequenas dimensões. A esse tipo de publicação se convencionou chamar de “gibi”, o nome mais popular das revistas em quadrinhos brasileiras. La Selva, Novo Mundo e Outubro foram algumas das mais importantes editoras independentes que serviram como:

Abertura de um canal de criação de novos formatos, de experimentação de estilos híbridos e de habilitação de profissionais especializados, influenciando na procura de uma identidade nacional e na luta dos trabalhadores pela independência das práticas importadas e pela emancipação dos quadrinhos brasileiros (SILVA, 2013, p.10).

A citação acima também é válida se refletirmos sobre os meios audiovisuais de então, pois essas mídias, mesmo em estágios diferentes de consolidação na cultura popular brasileira, possuíam como elo uma busca não só de uma indústria cultural sustentável, mas uma identidade cultural nacional que garantisse sua legitimação enquanto linguagens artísticas. Trata-se de um processo de busca de in-

⁴ “É uma área de cerca de quinze quarteirões, delimitada pelas avenidas Rio Branco e Duque de Caxias. Bem próxima à Estação da Luz. Antes de ser a meca do cinema marginal brasileiro, a Boca já era “do lixo”, assim batizada pela crônica policial por causa das prostitutas e trombadinhas que frequentavam a região” (BARCINSKI, 2015, p.217).

⁵ *Pulp magazines* eram publicações impressas em papel de qualidade inferior a um custo acessível e muito populares nos Estados Unidos na primeira metade do século XX. Nessas publicações, os temas mais comuns eram o romance, o mistério e as aventuras policiais e também de fantasia, *western* e ficção científica. “As *pulp magazines* tiveram seu apogeu entre os anos vinte e quarenta, período a que muitos autores definem como Pulp Era, onde os temas de *pulp fiction* influenciaram profundamente a ficção das radionovelas, das produções cinematográficas, das narrativas dos comics. Esta época demarca um primeiro momento ante a formação e a expansão da indústria cultural norte-americana, que se consolidava no cenário mundial como “exportadora” da cultura e do *american way of life* para as outras sociedades” (SILVA, 2012, p.65).

dependência dos modelos importados da América do Norte e da Europa, particularmente dos países de língua inglesa. Processo que, particularmente por se tratar de entretenimento de massa atrelado à reprodutibilidade técnica, caminha no ritmo do conflito entre o fazer artístico e a praticidade e objetividade dos inevitáveis fatores comerciais exigidos para se obter sucesso num mercado competitivo, onde bilheteria, audiência, leitores e verbas de financiamento não priorizam necessariamente as necessidades autorais.

É nesse dilema que se insere a produção do universo ficcional criado pelo cineasta José Mojica Marins e pelo roteirista Rubens Francisco Lucchetti. As narrativas criadas tinham um apelo que pode ser inicialmente analisado através das ideias de François Jost.⁶ O autor estabelece características que definem o que é e como se aplica a ficção na construção de narrativas para programas televisivos. Juntos, o roteirista e o cineasta realizaram uma prolífica parceria que gerou um “universo transmídia”⁷ a partir do personagem Zé do Caixão. Ao produzir praticamente em simultâneo um filme, um seriado televisivo e uma série de revistas em quadrinhos com o mesmo título “O estranho mundo do Zé do Caixão”, os autores conquistaram, mesmo que num curto período, um grande sucesso em seu país, seguido de certo esquecimento e posterior reconhecimento internacional, quando os filmes de Mojica começaram a ser distribuídos em fitas VHS⁸ e exibidos em festivais nos Estados Unidos e Europa, durante a década de 1990.

Rebatizado nesses continentes de *Coffin Joe*, como passou a ser mais conhecido fora do Brasil, foi elogiado por críticos cinematográficos que o desconheciam e entrou no foco de estudiosos estrangeiros. Ao definir a ficção como sendo um “parasita do real”, Jost estabelece a base para a análise do sucesso do projeto artístico de Mojica e Lucchetti: “Ela começa quando se cria um mundo, independente de sua semelhança com o mundo real, e quando se confere vida aos personagens, ou seja, aos seres representados por atores que não testemunham sua própria história nem sua própria vida” (JOST, 2007, p. 113-114).

Um estranho mundo transmídia para Zé do Caixão

À exceção dos quadrinhos que buscavam no terror uma alternativa comercial, até aquele momento, esse tipo de narrativa fantástica não era recorrente em obras audiovisuais brasileiras, sendo que o primeiro filme do Zé do Caixão é considerado

⁶ JOST, François. *Compreender a televisão*. Porto Alegre: Sulina, 2007. Especialista em mídia, Jost analisa a mídia audiovisual por meio da televisão, via a concepção dos três mundos — real, fictício e lúdico — como forma de compreender as articulações e inter-relações do universo televisivo.

⁷ Transmídia trata-se de uma narrativa que “se desenrola por meio de múltiplas plataformas de mídia, com cada novo texto contribuindo de maneira distinta e valiosa para o todo” (JENKINS, 2009, p. 138).

⁸ Fitas VHS eram fitas magnéticas comercializadas ou locadas com as quais o público podia assistir filmes em casa. Sua difusão massiva a partir da década de 1990 permitiu o resgate de muitos filmes antes inacessíveis fora de cineclubes, festivais ou que nunca seriam exibidos na televisão. Entraram em desuso com a popularização do DVD no início do século XXI.

o marco inicial do gênero no cinema brasileiro. Marins era um cineasta sem instrução formal e praticamente intuitivo que, paralelamente e à margem dos grandes estúdios, investiu em sua ambição de ser um cineasta de sucesso. As barreiras sociais e financeiras que precisou transpor para atingir esse intento o levaram a dominar pelo método prático da tentativa e erro todas as etapas de uma produção. Ele mesmo escrevia, produzia, dirigia e atuava em seus filmes alternativos e de poucos recursos. Os custos necessários, em boa parte, eram angariados por seus amigos e alunos de interpretação, mas, geralmente, mal garantiam a estrutura mínima necessária para a realização de uma película.

Depois de várias produções de pouca expressão, em 1964, seu longa-metragem “À meia-noite levarei sua alma” estreou nos cinemas e se tornou seu primeiro grande sucesso de público. Nascia nesse filme um personagem de horror genuinamente brasileiro, capaz de borrar as fronteiras entre o mundo ficcional e a realidade do Brasil da época. Assim como em seus trabalhos anteriores, Marins acumulou as funções principais e encarnou, ele mesmo, o icônico personagem Zé do Caixão. Por meio de um sincretismo orgânico entre elementos literários e cinematográficos estrangeiros com as credices e temores de um país que vivia uma crescente transição do meio rural para o urbano, essa obra chocou a audiência, que respondeu com expressiva bilheteria.

Por outro lado, iniciou debates entre críticos e cineastas com opiniões opostas sobre aquele filme que destoava do protesto intelectualizado do Cinema Novo, ao mesmo tempo em que era questionador e popularesco. Esse êxito gerou a demanda pela sequência “Esta noite encarnarei no seu cadáver”, lançada em 1966, também com grande sucesso comercial. Em 1968, foi a vez do filme “O estranho mundo do Zé do Caixão”, longa-metragem composto por uma antologia de histórias curtas, cujo conteúdo será aprofundado adiante. O nome deste último filme, inclusive, vinha de um seriado de televisão com 13 episódios exibidos na TV Tupi poucos meses antes da estreia do filme homônimo e, por fim, também batizou uma série de quadrinhos em seis edições publicadas em 1969 pelas editoras Prelúdio e Dorkas, que são foco de análise neste artigo.

José Mojica Marins se notabilizou por filmar suas histórias preenchendo as lacunas de sua formação e as limitações financeiras com soluções fora do usual. Leitor de histórias em quadrinhos e filho de um humilde projetor de cinema, vivia alheio aos debates dos colegas que admiravam as novidades da *Nouvelle vague* francesa ou liam a revista *Cahiers du cinéma*.⁹ Procurou trabalhar com o que estava mais ao alcance: culturalidades tipicamente brasileiras que fizeram parte de seu cotidiano e formação pessoais. Com isso, trouxe elementos estranhos às convenções já estigmatizadas do gênero de terror.

⁹ Conceituada revista francesa sobre cinema que é publicada desde 1951. Já contou entre seus colaboradores com famosos cineastas como Claude Chabrol, François Truffaut e Jean-Luc Godard. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2010/mar/14/cahiers-du-cinema-emilie-bickerton>. Acesso em: 25 set. 2018.



FIGURA 1 — cartazes dos filmes da trilogia original do personagem Zé do Caixão.
 Fonte: [Cartazes de cinema]. [1964, 1967, 1968].¹⁰

Assim como seus espectadores, Mojica cresceu consumindo histórias com paisagens europeias de nevoeiros e castelos abandonados, um imaginário importado, em sua maioria, de romances e contos de língua inglesa que se estabeleceu no gosto popular das audiências brasileiras da primeira metade do século passado. Eram veiculadas, em grande parte, através de filmes com “monstros clássicos” produzidos por estúdios como o norte-americano Universal e posteriormente pelo estúdio britânico Hammer. Múmias, lobisomens, a criatura de Frankenstein e variantes de terror “gótico”, inspiradas nas obras literárias de Mary Shelley e de Bram Stoker, somadas a lendas europeias de tempos “remotos”, povoavam lugares distantes e perdidos para o público contemporâneo da obra do cineasta brasileiro. Eram obras sedutoras, mas que evocavam um fascínio pelo exótico, já que a audiência sabia que, mesmo envolvida na catarse do medo, estava diante de uma representação de uma realidade com a qual não se identificava.

Poucos antes do sucesso de Marins, Rubens Lucchetti também já havia tentado romper com o formalismo do terror feito no Brasil. Inconformado com a produção de quadrinhos descartáveis que se limitava a repetir as fórmulas consagradas e já desgastadas do gênero, decidiu inovar numa publicação autoral editada e escrita por ele. Em 1966, a sua revista *A cripta*, modificou esteticamente o formato desse tipo de publicação, abandonando o formato econômico dos gibis convencionais para um formato de revista grande (23 cm x 29 cm) e com papel de maior gramatura. Ousou não somente no aspecto formal, pois, conceitualmente passou a propor novas abordagens ao vampirismo clássico em sua versão do personagem Nosferatu, que era a série fixa da publicação. *A cripta* durou apenas cinco edições.

¹⁰ Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/499477414893847197/>. Acesso em: 17 jan. 2018.

As trajetórias dos artistas que, praticamente em paralelo, buscavam dar uma nova roupagem ao gênero no Brasil, se encontraram em 1967, iniciando uma rápida, porém, prolífica produção conjunta. Segundo Barcinski (2015), foi primeiramente a quebra com o formalismo na maneira de fazer cinema, não só de horror, que despertou no escritor Lucchetti o interesse em conhecer o cineasta Marins, após assistir ao filme de estreia do personagem Zé do Caixão:

O que mais o impressionou, no entanto, foi a brasilidade do personagem. Mesmo quando usava clichês do gênero horror, como a bruxa, o cemitério e as badaladas do sino, Mojica adaptava-os à realidade brasileira. O cemitério de Zé do Caixão não era arrumadinho como os dos filmes ingleses ou americanos, mas imundo; a bruxa de Mojica era maltrapilha, corcunda, e se parecia com qualquer mulher velha e feia que existisse pelos quatro cantos do Brasil (BARCINSKI, 2015, p.219).

O impacto do personagem Zé do Caixão no imaginário brasileiro pode começar a ser medido pelo autorreconhecimento que o público encontrou na tela: personagens de aparência e oralidade reconhecíveis, vivendo um cotidiano familiar em cenários igualmente familiares. Até mesmo as idiossincrasias do catolicismo e o sincretismo religioso que fazem parte da rica e multifacetada identidade cultural brasileira estavam, talvez pela primeira vez, retratados e servindo inclusive de elementos catalisadores do terror. Tudo mostrado de maneira acessível a pessoas de diferentes classes sociais e escolaridades. Mas, por quanto tempo o cineasta poderia carregar sozinho a crescente demanda de histórias de terror que sua criação despertara? Para não deixar esfriar o interesse do público ele precisou se cercar de profissionais rápidos, eficientes e com habilidade nesse nicho.

Lucchetti se encaixava nas necessidades de Mojica e foi contratado como seu escritor oficial. O roteirista, fora das páginas dos quadrinhos, encontrou os meios de levar adiante o que já ensaiava neles. Assim, acabou contribuindo enormemente ao amadurecimento dos enredos filmados. Igualmente um autodidata, entusiasta do cinema de terror, literatura e quadrinhos; Lucchetti já colaborava desde a década de 1940 com revistas de literatura *pulp* nacionais, além de escrever poemas, contos e textos para revistas de variedades e, também, rádio novelas. Em 1964, iniciou os roteiros de histórias em quadrinhos. Escreveu para vários desenhistas, mas, a mais prolífica parceria foi com o ítalo-brasileiro Nico Rosso, que durou de 1966 a 1972. Juntos, eles criaram *A cripta*, que serviu de protótipo para a revista em quadrinhos do Zé do Caixão, conforme o próprio Lucchetti recorda em texto publicado em seu site pessoal:

Levei a ideia ao sr. Mojica e expliquei-lhe que a revista teria o mesmo formato de *A cripta* e que as histórias em quadrinhos publicadas nela seguiriam o mesmo esquema do programa de tevê, ou seja, o Zé do Caixão seria o apresentador das histórias (ele não seria personagem delas). O sr.

Mojica aprovou a ideia. A seguir, fui falar com o Nico, a fim de propor-lhe que desenhasse as histórias em quadrinhos de O estranho mundo do Zé do Caixão. O Nico aceitou de imediato a proposta. Nem perguntou quanto iria ganhar por cada página desenhada. Para ser sincero, ele ficou entusiasmado com esse novo projeto, já que, pela primeira vez, realizaríamos histórias em quadrinhos de horror/terror genuinamente brasileiras, isto é, iríamos tropicalizar o gênero (LUCCHETTI, s.d.).

Até então, o personagem era o agente funerário Josefel Zanatas, um ateu, cícnico e violento, que desdenhava das crenças dos habitantes de uma cidade qualquer do interior do Brasil. Apelidado de Zé do Caixão, ele não escondia seu desprezo pelos vizinhos que considerava inferiores, por suas vidas guiadas por superstições e medos infundados. Após cometer uma série de crimes hediondos em sua obsessão em encontrar uma “mulher perfeita” para gerar seu filho e, assim, assegurar a continuidade de seu sangue, Zanatas acaba enfrentando a existência de um mundo sobrenatural que ele não aceitava em sua arrogância. Ao alterar o status¹¹ do personagem, tirando-lhe o protagonismo, Lucchetti o distanciou do mundano abordado nos dois longas-metragens originais roteirizados por Marins e lhe concedeu uma aura “sobrenatural”. Ele deixou de ser um homem e se tornou um ser sobre-humano, porém, conservando seu humor sarcástico, aristocrático e sádico originais.

Desaparece Josefel Zanatas e assume a “entidade” Zé do Caixão. Ironicamente, cabe notar que Zanatas é um anagrama para sataná. A partir do filme episódico de 1968, ele assume o manto de “mestre de cerimônias”, como ser onisciente que nos observa de fora de nosso mundo, apresentando histórias macabras ambientadas no Brasil daquela época. Nelas, divide com o espectador/leitor a nossa mediocridade por meio de contos de terror. Através de fatos violentos e ultrajantes, o personagem narrava uma crônica semelhante ao “mundo cão” dos jornais policiais sensacionalistas, feitos de notícias nas quais a fronteira entre o fato e a ficção é nebulosa. O mundo ficcional proposto antes e, principalmente, o gerado a partir da contratação de Lucchetti para roteirizar todas as mídias em que o personagem de Mojica esteve presente, entre 1968 e 1969, é “estruturado como um mundo coerente” (JOST, 2007 p. 115), onde coexistem elementos mundanos e corriqueiros com outros elementos que poderiam vir a ser facilmente classificados como sobrenaturais, os quais geralmente são deflagrados pelas atitudes mesquinhas dos seres humanos comuns.

¹¹ Nos quadrinhos, Zé do Caixão nunca era desenhado. Suas participações eram feitas por meio de fotografias inseridas em meio a diagramação. Ele abria a história como um narrador de postura aristocrática, como um ser onisciente, detentor de saberes elevados, por vezes interrompendo a narrativa para reforçar o seu discurso. Esse era um recurso usado em HQs estadunidenses populares da década de 1950, produzidas pela editora *E.C. Comics*. Nessas publicações era habitual seres sobrenaturais como bruxas ou esqueletos desempenharem o papel de narradores. A inovação da HQ brasileira estava no uso de imagens de um ator real em conjunto com as ilustrações.

Terror com sotaque brasileiro

Ilustrada por Nico Rosso a partir do roteiro de Lucchetti, a história em quadrinhos “Noite negra”, publicada no primeiro número da revista em quadrinhos *O estranho mundo do Zé Caixão*, da editora Prelúdio, é basicamente um conto sobre um pai desesperado diante da impossibilidade de salvar sua família. Numa indeterminada cidade do interior, Vicente é um homem bem casado, com emprego razoável, mas precisa lidar com uma estranha demência que acomete sua filha única. Após esgotar seus recursos financeiros para tentar curá-la, acumula dívidas e fica a um passo de perder a casa. Ninguém na cidade se interessa em ajudá-lo e ele se torna um homem desesperançado. Vicente encontra apenas indiferença e egoísmo em sua infrutífera jornada na busca de auxílio para obter empréstimos e continuar tratando a filha. Até esse ponto, a trama nos apresenta um mundo próximo do real onde desfilam dramas e personagens plausíveis: o trabalhador injustiçado e humilhado, o burocrata que se isenta porque só cumpre ordens, o patrão mesquinho e o político indiferente ao próximo porque visa apenas o próprio lucro.

Desiludido, ele vaga pelas ruas até encontrar um mendigo diante de um cemitério que lhe indica uma senhora, ironicamente chamada de Clemência, capaz de ajudá-lo. Nesse ponto, a história de Vicente passa por “um desvio mínimo do real” (JOST, 2007, p. 116), quando descobre que a idosa é uma espécie de bruxa/feiticeira. Ela lhe oferece uma inesperada maneira de resolver seus problemas e introduz tanto o personagem como o leitor às regras do universo sobrenatural. Clemência nos explica que a “Noite negra” é uma noite macabra em que espíritos que habitam o limbo entre o inferno e a Terra podem ser convocados. O próprio satanás surge para selar um pacto com Vicente, lhe oferecendo riqueza e a cura de sua filha ao preço do sacrifício da mais bela virgem da vila. Dívida a ser paga dali a exato um ano.

Nesse período, a vida de Vicente se transforma: o antes falido adquire fortuna e, inclusive, torna-se membro da alta sociedade. A família, antes em frangalhos, vive feliz pois sua filha foi curada. Quando chega a hora de quitar o pacto macabro, ele contrata capangas e os instrui a sequestrar alguém que não fizesse falta à sua comunidade: uma linda cigana. Na próxima “Noite negra” o demônio exige que o próprio Vicente execute a indefesa moça amarrada e encapuzada num altar. Feito o crime, ele descobre que assassinara sua própria filha. A cigana escapou dos capangas e estes, sem saber, prenderam a filha de Vicente para substituir a vítima. Diante dessa revelação, Vicente perde a sanidade.

Esse conto exemplifica a estrutura básica que Lucchetti usava para delinear os três atos que desenvolve em suas narrativas: no primeiro, vivenciamos uma realidade plausível, calcada em nossas referências; no segundo ato a narrativa subverte esse realismo com a inserção de um elemento sobrenatural e suas consequências imediatas no mundo “real”; no terceiro o protagonista sofre as consequências de seus atos. A maneira como se constrói esse gênero de ficção, em que a fronteira



FIGURA 2 — capa da primeira edição da revista *O estranho mundo de Zé do Caixão*, primeira página da HQ *Noite negra* e página da HQ *Noite negra* onde o personagem Vicente pactua com o demônio. Fonte: LUCCHETTI, Rubens. *O estranho mundo de Zé do Caixão*. n.1. São Paulo: Prelúdio, 1969.

entre real e fantástico pode ser facilmente borrada, se fundamenta numa suspensão de descrença arquitetada num

Mundo que se comunica com o mundo real por todos os tipos de acessos, sendo alguns deles nada mais que simples portas de empurrar, outros longos corredores labirínticos, de percurso complexo. Quando basta empurrar uma porta para acessar o mundo real, se é aspirado pelo mundo da ficção, da mesma forma como pela janela quebrada de um avião em voo, sem ter mesmo consciência disso (JOST, 2007 p.117).

Logo, o leitor/espectador se vê capturado pela ideia de que essa trama é coerente, a ponto de se convencer de que as regras desse mundo ficcional, postuladas ao longo da narrativa, são aplicáveis dentro de um mundo conhecido e aceitável. Dessa forma, os elementos sobrenaturais deixam de ser surpreendentes ou inaceitáveis e funcionam metaforicamente na construção de contos moralizantes. Numa comparação superficial pode-se afirmar que se tratam de contos de fadas macabros, travestidos em roupagem contemporânea e voltados ao público adulto. Cabe lembrar que as versões dos antigos contos de fada europeus registradas por La Fontaine e irmãos Grimm, entre outros, também tinham função educativa e moralizante. Inclusive, suas variantes mais antigas, em grande parte, foram atenuadas pela moralidade vigente na indústria cultural surgida no século XX. Originalmente, muitos desses contos já se valiam de violência explícita ou ações hediondas equivalentes aos terrores encontrados nos modernos contos de Zé do Caixão.

O texto de Lucchetti não nega os clichês das histórias antigas de terror, mas os reinterpreta ao localizá-los em um Brasil interiorano do fim da década de 1960.

Suas histórias se passam em cidadezinhas onde a vida ainda não tem o ritmo acelerado das capitais e a religiosidade e as normas sociais conservadoras têm papel social fundamental. Gato preto, cemitério e bruxa são signos que ilustram temores herdados da colonização europeia. Mas aqui são ressignificados de acordo com o imaginário da temporalidade e localidade em que o texto foi escrito.

A bruxa Clemência é quem melhor exemplifica essa apropriação que mistura preconceitos de hierarquias de classe, raça e gênero; todos representados por meio de estereótipos usados na construção dos personagens: ela é uma mulher negra e idosa, cuja casa é ornada por símbolos sacros de diferentes credos, ressaltando visualmente as tensões do sincretismo étnico e religioso presentes nas raízes culturais brasileiras. Realçando a desigualdade social, por outro lado, todos os personagens abastados da HQ são brancos e católicos. O protagonista Vicente, que tem traços mulatos, inicia a história como um funcionário de baixo escalão de um banco, mas que ascende socialmente na medida que enriquece. Da junção desses elementos textuais e gráficos se construiu uma alegoria permeada de elementos fantásticos em que a verossimilhança não compromete a fruição do espectador quando o macabro e o irreal invadem a trama.

Para aceitar tais fenômenos não é necessário acreditar que eles possam se produzir no mundo real; o mais racional dos homens pode, pelo simples prazer de contar histórias, suspender sua incredulidade durante o episódio. Isso significa que a verdade da história não se julga em função do verdadeiro, daquilo que é atestado no mundo real, mas em função de sua verossimilhança. A verossimilhança, como indica sua etimologia, é o que é semelhante ao verdadeiro, mas não o que se faz passar por verdadeiro (fragmento). Ela é da ordem do como e não do como se. Desde então, julgar a verossimilhança de um mundo ficcional, a que se denomina diegese, segundo os teóricos do cinema, não é remeter constantemente aquilo se sabe ou se pensa do mundo, mas julgar sua coerência em relação aos postulados que propõe (e que, por vezes, apenas os aficionados conhecem bem) (JOST, 2007, p.115, 116).

A troca da atmosfera dos castelos enevoados europeus por paragens reconhecíveis em qualquer região do Brasil abriu espaço a uma nova abordagem, onde os temas “universais” do gênero se tornaram subordinados à verossimilhança que os medos nacionais propiciam. Ao tropicalizar o gênero do terror, Lucchetti não só expandiu a proposta inicial do Zé do Caixão, como explorou toda a sorte de pesadelos e tabus que ferem os “bons costumes” dos que se entendem como “cidadãos de bem” em uma sociedade que vive através de valores cristãos.

Os três contos no longa-metragem de 1968 ilustram o caráter “herético” da obra: *O fabricante de bonecas*, em que assaltantes buscam estuprar as filhas do bonequeiro; *Tara*, em que um vendedor de balões é um necrófilo e *Ideologia*, onde o professor Oãxiac Odez (aqui o nome do novo personagem é um anagrama para

Zé do Caixão) mergulha um grupo de pessoas em um ritual de masoquismo e canibalismo. Se estupro, necrofilia e canibalismo são temas considerados inadequados até o presente, o quanto eram numa sociedade conservadora como a do Brasil sob a sombra do golpe militar de 1964?

Ironicamente, o filme *O estranho mundo de Zé do Caixão* estreou nos cinemas em 25 de novembro de 1968, apenas 18 dias antes do Ato Institucional n. 5 entrar em vigor, em 13 de dezembro daquele ano. Trata-se de um decreto que deu poderes quase ilimitados ao governo militar, dando início ao período de maior recrudescimento do regime vigente, abrindo caminho para horrores reais como a tortura e a censura. Como esperado, a partir desse momento os censores dedicaram especial atenção ao trabalho de Marins e Lucchetti, inclusive proibindo e recolhendo o filme seguinte antes que fosse lançado. *O despertar da besta/ ritual dos sádicos* foi produzido em 1969, mas só foi liberado em 1983 quando a democracia já dava os primeiros sinais de retornar ao país. Antes disso, Mojica enfrentou severos problemas, precisando se abrigar na Boca do lixo, filmando desde pornochanchadas até filmes realmente pornográficos.

Dentro desse contexto de censura, é importante destacar um detalhe fundamental na estreia da revista em quadrinhos em janeiro de 1969: em um quadro da página 12, o personagem Vicente vagueia pela cidade em frente a um muro onde se lê a pichação “Viva a democracia” (figura 3). Prova de que aquela publicação, que poderia ser facilmente considerada escapista e oportunista por ter sido lançada para aproveitar o *hype* do seriado e filme homônimos, artisticamente, também era um produto dos anseios de seus autores e de seu tempo. A contemporaneidade dessas narrativas ficcionais escritas por Lucchetti não apenas demonstram a importância do estudo dessa produção para a reflexão da historicidade que a contextualiza, como ilustram o paradoxo da ficção proposto por Jost:

De um lado ela parasita o mundo real, não podendo passar sem ele; de outro, não lhe deve nada. Ou, para dizer de outra maneira, a ficção tem todos os direitos e, nomeadamente, o de tomar emprestados os elementos do real, mas também de engendrar, a partir desse material, acontecimentos totalmente imaginários, que só serão considerados como inverossímeis na medida em que não respeitarem os postulados que a ficção lhes forneceu. Consequentemente, nunca se pode considerar que a ficção prova um acontecimento pertencente ao mundo real: ela pode fazer compreendê-lo, interpretá-lo, representá-lo, mas jamais se constituir como prova, como fingem acreditar todos aqueles (jornalistas, professores e realizadores) que, para ilustrar um acontecimento histórico, recorrem ao viveiro da ficção (JOST, 2007, p.116).

Se a primeira “via de acessibilidade da ficção é a atualidade” (Jost, 2007, p.117), na obra escrita por Lucchetti, outras vias são o apelo à sexualidade e a violência sangrenta. A sensualidade explícita, feita através de corpos femininos *seminus*, carícias obscenas, violações e outras agressões físicas que geralmente terminam de ma-



FIGURA 3 — Trechos da HQ “Noite negra”: detalhes da página 11 e página 12.
Fonte: LUCCHETTI, Rubens. *O estranho mundo de Zé do Caixão* n.1. São Paulo: Prelúdio, 1969.

neira trágica e sangrenta, são elementos presentes em boa parte da filmografia de Marins. Apesar da representação de imagens chocantes que, superficialmente, parecem ser meros chamarizes comerciais e apelativos, ele desempenharia um papel regulador, conforme explica Adorno (2002) em sua crítica ao papel central do coito na indústria cultural pois, segundo ele, o aparato erótico serviria à frustração:

A indústria cultural continuamente priva seus consumidores do que continuamente lhes promete... não sublima, mas reprime e sufoca. Expondo continuamente o objeto do desejo, o seio no suéter e o peito nu do herói esportivo, ela apenas excita o prazer preliminar não sublimado, que, pelo hábito da privação, há muito tempo se tomou puramente masoquista. Não há situação erótica que não una à alusão e ao excitação a advertência precisa de que não se deve e não se pode chegar a este ponto (ADORNO, 2002, p.21).

Ainda sobre a revista em quadrinhos, além da história ilustrada, completava a edição uma fotonovela, adaptando os episódios do longa homônimo para a linguagem das HQs de forma a capitalizar o interesse dos expectadores do filme exibido havia pouco tempo nos cinemas. *O fabricante de bonecas* é o primeiro episódio da antologia cinematográfica, presente na primeira edição da revista em quadrinhos, e ilustra o argumento de Adorno acima destacado. Nessa história somos apresentados a um idoso que comercializa elogiadas bonecas de olhar realista, que ele cria com a ajuda de suas filhas. Quatro homens invadem sua casa para roubá-lo, agridem o idoso e dirigem sua atenção às meninas, que se preparam para dormir. Quando os assaltantes invadem o quarto das jovens para estuprá-las, são surpreendidos com a anuência de todas, que se entregam a eles de maneira inesperadamente ardente. Seu plano de consumir o ato sexual acaba interrompido pelo pai das moças que entra de espingarda em mãos. Em seguida, descobre-se que foram

decapitados e seus olhos utilizados para conferir o famoso realismo das agora bonacas macabras. Por meio dessa reviravolta no roteiro, o conto adverte de que ao se praticar o mal, ele se volta contra quem o perpetrou.

O mesmo artifício de inevitabilidade, onde uma ação ruim gera outra pior ainda, vale para o pacto demoníaco da história “Noite negra”. Há um misto de fascínio e repulsa convivendo nessas ficções onde o terror das situações reside na violência contra o personagem que, como aponta Adorno, “transforma-se em violência contra o espectador, o divertimento converte-se em tensão” (ADORNO, 2002, p. 20), pois nelas “o trágico torna interessante o tédio da felicidade consagrada e torna o interessante acessível a todos”. No gênero terror, os finais felizes não existem. No seu lugar há uma catarse pela qual somos suprimidos de nossa segurança e conforto, para sermos alertados das consequências possíveis de quando cedemos a nossos instintos e desejos mesquinhos:

O trágico é reduzido à ameaça de aniquilamento de quem não colabora, enquanto o seu significado paradoxal antes consistia na resistência sem esperança à ameaça mítica. O destino trágico transpira no justo castigo, transformação que sempre foi aspirada pela estética burguesa. A moral da cultura de massa é a mesma dos livros para rapazes de ontem, embora “aprofundada” (ADORNO, 2002, p.31).

Considerações finais

“No fim de 1967, Mojica era um dos artistas mais populares do Brasil. *Esta noite encarnarei no seu cadáver* continuava lotando os cinemas, seu programa de TV batia recordes de audiência” (BARCINSKI, 2015, p.269). Segundo o autor, o biênio 1967-1968 foi o auge da carreira do cineasta, ao qual facilmente pode-se estender o período da publicação da revista em quadrinhos, que trouxe sobrevida ao personagem Zé do Caixão, em 1969. Entre altos e baixos, ao longo dos anos seguintes, Mojica e Zé do Caixão se fundiram numa só persona aos olhos do público brasileiro, graças a inúmeras participações em programas televisivos de auditório, entrevistas e, inclusive, programas como o *Cine trash*, que introduzia e comentava filmes de baixo orçamento e rogava pragas aos telespectadores.

O personagem Zé do Caixão voltaria às telas dos cinemas por mais duas vezes, a primeira em 1974, em *Exorcismo negro* e, por fim, no filme *Encarnação do demônio*, de 2008, ano em que começou a apresentar no Canal Brasil o *talk show* intitulado *O estranho mundo do Zé do Caixão*; programa que durou até 2014. Lucchetti escreveu um enorme volume de roteiros que estabeleceram a base para a consolidação do personagem, mas desentendimentos com Marins, especialmente sobre os rumos da revista em quadrinhos, o levaram a se afastar e a investir em outros projetos pessoais, inclusive no cinema.

Sem preocupações teóricas, cerca de quatro décadas antes da formulação desses conceitos, ambos faziam narrativa transmídia, hoje comum na industrial

cultural de fluxo de conteúdo da atual era da convergência¹² de mídias. À sua maneira, e dentro dos limites de sua temporalidade, criaram um universo ficcional de repercussão de massa no Brasil. Encerrada a colaboração, cada um seguiu seus rumos, filmando e publicando “como forma de subsistência e como resistência política” (SILVA, 2013, p.10), sobrevivendo cada um como podia durante a época da ditadura militar.

No legado do Zé do Caixão escrito por Lucchetti reside também a complexidade do engajamento para romper com as formalidades narrativas e estéticas do gênero terror por meio da subversão de seus clichês e da antropofagia que, despretensiosamente intelectualizada, se alinhava com as propostas feitas pelo manifesto antropofágico¹³ de “canibalizar” as influências estrangeiras. Tomaram os clichês importados para devolvê-los deglutidos e “regurgitados” em imagens escandalosas, grosseiras e, ao mesmo tempo, verossímeis ao espectador/leitor brasileiro. Trata-se de uma obra construída num período de conservadorismo e repressão crescentes que encontrou público ao questionar a devoção religiosa, o conformismo, a ignorância e a submissão, através de imagens que podem ser consideradas repulsivas, mas que não deixam de ter um caráter moralizador.

Expondo com cinismo explícito as imperfeições humanas de acordo com a perspectiva, mesmo que distorcida, do mundo de Zé do Caixão. Obra que, mesmo em seu caráter subversivo, sempre mostrava existir limites a serem respeitados. A escuridão do sobrenatural tornava-se metáfora da sombra real que pairava sobre o país na época. Aparentemente alheia, mas nunca indiferente ao eclipse social, político e artístico que estava tomando forma na virada da década de 1960 para a de 1970, a obra que Lucchetti escreveu, Nico Rosso desenhou e José Mojica Marins filmou e interpretou, reverbera através do tempo. Assegurando sua relevância passados 50 anos, ainda parece encontrar diálogos com o contexto conservador e autoritário do Brasil de 2019. Como na HQ, “a noite negra” pode e deve voltar para cobrar o preço de nossas escolhas.

Referências

ADORNO, Teodor. *Indústria cultural e sociedade*. Seleção de textos Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Paz e Terra, 2002

BARCINSKI, André. *Zé do Caixão: maldito, a biografia*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Dark-Side Books, 2015.

JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.

¹² Henry Jenkins, em seu livro *Cultura da convergência*, de 2003 propõe uma teoria de convergência onde surge um novo tipo de narrativa graças à convergência dos meios de comunicação, cultura participativa e inteligência coletiva.

¹³ O *Manifesto Antropofágico* escrito por Oswald de Andrade foi publicado em maio de 1928, na *Revista de Antropofagia*, veículo de difusão das ideias do movimento antropofágico brasileiro. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/periferia/article/view/3407/2334>. Acesso em: 25 set. 2018.

JOST, François. *Compreender a televisão*. Porto Alegre: Sulina, 2007.

LUCCHETTI, Rubens F. *A revista O estranho mundo de Zé do Caixão*. Disponível em: <http://www.rflucchetti.com.br/textos/a-revista-o-estranho-mundo-de-zedo-caix%C3%A3o/>. Acesso em: 17 jan. 2018.

LUCCHETTI, Rubens F. *O estranho mundo de Zé do Caixão* n.1. São Paulo: Prelúdio, 1969.

SILVA, Luciano H. F. da. *O terror brasileiro: um olhar sobre uma tradição popular nos quadrinhos*. Curitiba: UTFPR/PPGTE, 2013.

Recebido em 30 de abril de 2019.

Aprovado em 20 de outubro de 2019.

Resumo/Abstract/Resumen

A eterna Noite Negra de “O estranho mundo de Zé do Caixão”

José Aguiar Oliveira da Silva

Há 50 anos o cineasta José Mojica Marins fez de seu personagem Zé do Caixão um fenômeno cultural através de um dos mais peculiares projetos transmídia criados no Brasil. Surgida em 1962 nas telas de cinema, em poucos anos, sua criação migrou para um popular seriado televisivo exibido na TV Tupi de São Paulo, seguido de um terceiro longa-metragem, sucesso de bilheteria e uma série de revistas em quadrinhos também de grande sucesso. Este artigo pretende refletir sobre os projetos realizados nessas três mídias entre 1968 e 1969 e que possuíam em comum o título “O estranho mundo de Zé do Caixão”. Todos com texto assinado pelo roteirista Rubens Francisco Lucchetti, que reinventou a criatura de Marins, ressignificou o gênero terror e fixou a imagem do personagem no imaginário coletivo brasileiro. Com base nos estudos de François Jost e Theodor Adorno e a partir da contextualização histórica e da ênfase do conteúdo da primeira edição da revista em quadrinhos, discute-se como se ficcionou o terror de maneira a dar à obra a sua contemporaneidade e sobrevida como criação artística e produto da cultura de massa.

Palavras-chave quadrinhos de terror, Zé do Caixão, Rubens Lucchetti

T e eternal Black Night of “O estranho mundo de Zé do Caixão”

José Aguiar Oliveira da Silva

Fifty years ago, filmmaker José Mojica Marins created his character Zé do Caixão (Coffin Joe), which became a cultural phenomenon via one of the most peculiar transmedia projects ever created in Brazil. Born in 1962 on the silver screen, his creation soon transitioned to a popular television series shown on TV Tupi of São Paulo, followed by a third film, a box office success, and then a comicbook

which was also highly successful. This article aims to reflect on the projects across these three media between 1968 and 1969, which had the common title "El extraño mundo Zé do Caixão" [The Strange World of Coffin Joe]. All the scripts were written by screenwriter Rubens Francisco Lucchetti, who has reinvented the creature of Marins and the horror genre by introducing the image of the character in the Brazilian collective imagination. Based on studies of François Jost and Theodor Adorno, and from the historical contextualization and the importance of the content of the first edition of the comic, we discuss how the terror was fictionalised in such a way as to give the work its contemporaneity and longevity as both an artistic creation and a product of mass culture.

Keywords terror comics, Coffin Joe, Rubens Lucchetti

La eterna Noche Negra de "O estranho mundo de Zé do Caixão"

José Aguiar Oliveira da Silva

Hace 50 años el cineasta José Mojica Marins creó su personaje Zé do Caixão, que se convirtió en un fenómeno cultural por tratarse de uno de los más peculiares proyectos transmedia creados en Brasil. Nacido en 1962 en las pantallas de cine, al poco tiempo su creación se convirtió en una popular serie de televisión en la TV Tupi de São Paulo, seguida por una tercera película de gran éxito de taquilla y por una serie de cómics también de gran éxito. Este artículo pretende reflexionar sobre los proyectos realizados en esos tres medios de comunicación entre 1968 y 1969, y que tienen en común el título de "El extraño mundo Zé do Caixão". El guionista Rubens Francisco Lucchetti, quien reinventó la criatura de Marins y el género de terror, al establecer la imagen del personaje en el imaginario colectivo, firma todos los textos. Con base en los estudios de François Jost y Theodor Adorno, así como en la contextualización histórica y la importancia del contenido de la primera edición de la revista, se analiza cómo el terror se ficcionalizó para garantizar su contemporaneidad y supervivencia como creación artística y producto de cultura de masas.

Palabras clave cómics de terror, Coffin Joe, Rubens Lucchetti.