



Artigo – Dossiê

Horror social: a área cinzenta do gênero no século XXI

O estilo de José Mojica Marins em *O despertar da besta* (1969) como dispositivo de crítica social**El estilo de José Mojica Marins en *El despertar de la bestia* (1969) como dispositivo de crítica social****José Mojica Marins' style in *The Awakening of the Beast* (1969) as a device for social criticism**Leonardo Frederico ^IUniversidade Federal de São Carlos, SP, São Carlos, Brasil
<https://orcid.org/0000-0003-2058-9767>Suzana Reck Miranda ^{II}Universidade Federal de São Carlos, SP, São Carlos, Brasil
<https://orcid.org/0000-0003-4781-6165>

Resumo: O presente artigo analisa o estilo de José Mojica Marins em *O despertar da besta* (1969), compreendendo-o como elemento constitutivo de crítica social. A partir da problematização do conceito de estilo, o texto mobiliza contribuições de David Bordwell (2008, 2013), Meyer Schapiro (1953) e Erwin Panofsky (1991, 1995) para defini-lo como um sistema expressivo de escolhas técnicas e formais, historicamente situado, que organiza a materialidade do filme e produz efeitos de sentido. Em diálogo com Rodrigo Carreiro (2013, 2019), Lúcio Piedade (2002) e Laura Cánepa (2008), o estudo reconhece na obra do cineasta um horror autoral, marcado por um estilo peculiar que explora a fusão entre cultura popular e erudita, o grotesco e o excesso performático. A reflexão também incorpora as leituras de Giancarlo Couto e Carlos Gerbase (2021), articuladas às noções de monstro e anormal, para compreender a figura de Zé do Caixão como síntese do desvio moral e da transgressão social. O objetivo é identificar como a obra de Mojica, marcada pela heterogeneidade de gêneros, precariedade produtiva e sincretismo cultural, consolida um conjunto recorrente de procedimentos visuais e sonoros que, em *O despertar da besta*, articulam-se a uma estrutura metalinguística, à representação da decadência moral urbana e ironizam discursos normativos. Conclui-se que o estilo de Mojica, longe de meramente ornamental, constitui o próprio mecanismo crítico da obra: ao apostar no excesso, na teatralidade e na ambiguidade enunciativa, Mojica transforma o horror em dispositivo de reflexão sobre uma hipocrisia moral e os dispositivos de controle vigentes no contexto da ditadura militar.

Palavras-chave: Estilo Cinematográfico; Cinema de Horror; Crítica Social; José Mojica Marins.



Resumen: El presente artículo analiza el estilo de José Mojica Marins en *El despertar de la bestia*, entendiéndolo como un elemento constitutivo de la crítica social. A partir de una problematización del concepto de estilo, el texto recurre a las contribuciones de David Bordwell (2008, 2013), Meyer Schapiro (1953) y Erwin Panofsky (1991, 1995) para definirlo como un sistema expresivo de elecciones técnicas y formales, situado históricamente, que organiza la materialidad de la película y produce efectos de sentido. En diálogo con Rodrigo Carreiro (2013, 2019), Lúcio Piedade (2002) y Laura Cánepa (2008), el estudio reconoce en la obra del cineasta un horror autoral, marcado por un estilo peculiar que explora la fusión entre la cultura popular y la erudita, lo grotesco y el exceso performativo. La reflexión también incorpora las lecturas de Giancarlo Couto y Carlos Gerbase (2021), articuladas con las nociones de monstruo y anormal, para comprender la figura de Zé do Caixão como síntesis de la desviación moral y la transgresión social. El objetivo es identificar cómo la obra de Mojica, marcada por la heterogeneidad de géneros, la precariedad productiva y el sincretismo cultural, consolida un conjunto recurrente de procedimientos visuales y sonoros que, en *El despertar de la bestia*, se articulan con una estructura metalingüística, con la representación de la decadencia moral urbana y con la ironía de los discursos normativos. Se concluye que el estilo de Mojica, lejos de ser meramente ornamental, constituye el propio mecanismo crítico de la obra: al apostar por el exceso, la teatralidad y la ambigüedad enunciativa, Mojica transforma el horror en un dispositivo de reflexión sobre la hipocresía moral y los dispositivos de control vigentes en el contexto de la dictadura militar.

Palabras clave: Estilo cinematográfico; Género de horror; Crítica social; José Mojica Marins.

Abstract: This article analyses José Mojica Marins' style in *The Awakening of the Beast*, understanding it as a constituent element of social criticism. Based on a problematisation of the concept of style, the text draws on contributions from David Bordwell (2008, 2013), Meyer Schapiro (1953), and Erwin Panofsky (1991, 1995) to define style as a historically situated an expressive system of technical and formal choices that organises the film's materiality and produces effects of meaning. In dialogue with Rodrigo Carreiro (2013, 2019), Lúcio Piedade (2002) and Laura Cánepa (2008), the study recognises in the filmmaker's work an authorial horror, marked by a peculiar style that explores the fusion between popular and erudite culture, the grotesque and performative excess. The reflection also incorporates the readings of Giancarlo Couto and Carlos Gerbase (2021), articulated thorough the notions of the monster and the abnormal, to understand the figure of Zé do Caixão as a synthesis of moral deviation and social transgression. The objective is to identify how Mojica's work, marked by genre heterogeneity, precarious production, and cultural syncretism, consolidates a recurring set of visual and sound strategies that, in *The Awakening of the Beast*, are articulated with a metalinguistic structure, the representation of urban moral decadence, and ironic normative discourses. It is concluded that Mojica's style, far from being merely ornamental, constitutes the critical mechanism of the work itself: by embracing excess, theatricality, and enunciative ambiguity, Mojica transforms horror into a device for reflection on moral hypocrisy and the control mechanisms in force in the context of the military dictatorship.

Keywords: Film Style; Horror Cinema; Social Criticism; José Mojica Marins.

Introdução

José Mojica Marins, conhecido como Zé do Caixão, foi um dos realizadores mais celebrados do cinema nacional. Com uma extensa carreira, Mojica é reputado como o pai do cinema de horror brasileiro. Filho da classe trabalhadora, ele teve contato com o cinema desde pequeno e desenvolveu uma produção cinematográfica caseira ainda na adolescência (Barcinski, Finotti, 1998). Parcialmente influenciado pelo cinema clássico estadunidense, Mojica desenvolveu um estilo peculiar: para além do baixo orçamento característico e das trucagens típicas, seus filmes causaram alvoroço



popular por suas blasfêmias cristãs, ao passo que sofriam cortes dos censores da ditadura militar por serem imorais, agressivos e pornográficos (Barcinski, Finotti, 1998).

Um dos grandes êxitos do diretor foi o seu personagem Zé do Caixão, que, desde a sua primeira aparição em *À meia-noite levarei sua alma* (José Mojica Marins, 1964), marcou presença e causou diversas controvérsias: “muitos espectadores saíram do cinema convencidos de que Mojica tinha parte com o tinhoso” (Barcinski, Finotti, 1998, p. 131). Em paralelo, muitos de seus filmes carregam mensagens críticas acerca de instituições religiosas, moralismo conservador, hipocrisia social, decadência urbana e espetacularização da violência.

Em decorrência disso, os filmes de José Mojica Marins têm suscitado estudos diversos (Carreiro, 2013; Piedade, 2002; Cánepa, 2008; Couto, Gerbase, 2021; entre outros) em relação aos seus aspectos técnicos, estéticos e seus comentários sociais. Este artigo, por sua vez, objetiva compreender de que modo o estilo do cineasta no filme *O despertar da besta* (José Mojica Marins, 1969) contribui para conformar a abordagem social e crítica da obra.

Para tanto, o primeiro passo será discorrer sobre o termo “estilo” e elencar, de modo geral, as principais características que constituem o estilo de Mojica, bem como elementos tidos como fundamentais e recorrentes na sua filmografia. Em seguida, trechos do filme serão analisados tendo no horizonte a ideia de que o estilo é um elemento-chave para constituir os comentários críticos e sociais pretendidos pelo diretor.

Uma discussão sobre estilo

Antes de mergulhar no estilo particular de Mojica, é preciso encarar uma questão fundamental: o que se entende por estilo? Rodrigo Carreiro (2013) já investigou o estilo deste cineasta, oferecendo uma base sólida para essa reflexão. Sua pesquisa não apenas identifica os principais elementos que estruturam uma possível marca autoral do diretor, como também expõe o caminho teórico percorrido para delimitar o conceito de estilo. Para isso, Carreiro articula os pensamentos de dois nomes centrais: David Bordwell (2008), com uma abordagem ampla sobre o termo no campo cinematográfico; e Antoine Compagnon (2010), cujas contribuições oriundas da teoria literária ampliam as dimensões da discussão.

Neste texto, também abordaremos “estilo” a partir de David Bordwell, porém em conjunto com as reflexões de Meyer Schapiro (1953) e Erwin Panofsky (1991; 1995), que discutem o termo a partir do campo das artes. Vale lembrar que Bordwell afirmou que, embora existisse um uso amplo do termo estilo entre as pesquisas de cinema e os cinéfilos, os estudos sobre o estilo cinematográfico ainda estavam em seus primeiros passos e um dos motivos para isso residiria no seu caráter indefinido (Bordwell, 2008, p. 57–58). Diante disso, Bordwell, então, propôs uma forma de perceber o estilo cinematográfico como uma sucessão de “solucionar problemas” no processo do fazer fílmico. Esses entraves são impasses na produção, mas também abarcam questões de representação e devem ser sanados com base no repertório e nas habilidades do diretor. O autor chama esse esquema de Paradigma do Problema/Solução (Bordwell, 2008, p. 320).

Posteriormente, Bordwell propõe definições mais diretas para o termo: o estilo cinematográfico seria “um uso sistemático e significativo de técnicas da mídia cinema em um filme” (Bordwell, 2013, p. 17). Segundo ele, essas técnicas são: *mise en scène*, cinematografia, enquadramento, edição, som, entre outras. Ou seja, o autor passa a enxergar o estilo com as “texturas” das imagens e dos sons do filme. Nesse momento, Bordwell retoma alguns pontos do seu livro anterior (2008) e afirma que essa “textura” é resultado de escolhas circunstanciais específicas (2013, p. 17). Além disso, adiciona que o estilo pode ser individual, referente às escolhas características de um diretor; ou grupal, referente às características de uma escola ou estúdio. O autor (Bordwell, 2013, p. 18), então, comenta que as formas fílmicas (narrativas ou não), os gêneros e os modos do filme (ficção ou documental) podem influenciar a concepção do estilo.

Já Meyer Schapiro compreende o termo estilo, no contexto das artes, como um sistema de formas fundamentado em um conjunto de características, recorrências e padrões. Em linhas gerais, Schapiro (1953, p. 287) define o estilo como uma forma constante de expressão vinculada a um período cultural específico que estabelece uma relação de familiaridade com outras obras (Schapiro, 1953, p. 288). Acrescenta ainda que é a partir de elementos, relações e qualidades que um estilo pode ser descrito. No entanto, comenta que, embora a técnica, o assunto e o material possam ser característicos de certos grupos de obras, eles não são tão peculiares ao estilo quanto às características formais e qualitativas (Schapiro, 1953, p. 289). Então, para Schapiro (1953, p. 288), os estilos não são definidos de forma estritamente lógica, mas

sim algo que se apresenta como uma forma expressiva contínua e variada, que resiste a uma classificação fixa.

Ainda no contexto das artes, Erwin Panofsky (1995, p. 93) pensa o estilo como um resultado do desenvolvimento da técnica, compreendendo-o não como um adorno, mas como uma qualidade inerente que emerge da exploração consciente das características técnicas. O autor parte da lógica de que o cinema, por exemplo, surgiu de uma invenção técnica que deu origem a uma nova arte e não de um impulso artístico pré-existente. Irving Lavin, no prefácio do livro *Three essays on style*, comenta que o estilo para Panofsky “tem inevitavelmente um papel expressivo”¹ (Lavin, 1995, p. 14, tradução nossa). Segundo Lavin, o autor invoca o tema das obras de arte para “ilustrar como o estilo ou a forma expressiva conferem significado ao tema e, assim, relacionam a obra de arte com toda a gama de fatores extra-estilísticos que condicionam sua criação”² (1995, p. 14, tradução nossa). Além disso, para Panofsky, o estilo é uma questão fundamental na legitimação da história da arte como um campo de investigação autônomo (Lavin, 1995, p. 3).

Panofsky também desenvolve uma reflexão sobre estilo em *Arquitetura Gótica e Escolástica* (1991), na qual investiga as conexões entre a arquitetura das catedrais góticas e o pensamento escolástico medieval. O aspecto central é que Panofsky identifica, na lógica construtiva do gótico, um princípio semelhante ao que Bordwell (2008) mais tarde formularia sobre o estilo ser decorrente de uma sucessão de “solucionar problemas”. Na verdade, Bordwell já havia comentado as ideias de Panofsky quando elencou teóricos que perceberam o estilo cinematográfico como um desenvolvimento autoconsciente do meio perante suas capacidades estéticas inerentes. Nesse contexto, Bordwell (1997, p. 27, tradução nossa) enfatiza que Panofsky³ discorre sobre como o cinema “vai tomando consciência de suas possibilidades e limitações legítimas”⁴. Ou seja, há uma similaridade no modo como ambos entendem o estilo, o que resultou em ideias parecidas. Tanto Bordwell quanto Panofsky compreendem o estilo (no cinema ou na obra de arte) como processo de resolução de problemas. Para Panofsky a evolução do estilo gótico não foi aleatória,

¹ O trecho foi recortado da citação, no original: *Style for him inevitably has an expressive role, and he constantly invokes the subject matter of works of art, their 'iconography'.*

² No original: *illustrate how style or expressive form lends meaning to subject matter, and thus relates the work of art to the full range of extrastylistic factors that condition its creation.*

³ Na verdade, Bordwell (1997) trabalha com a primeira versão do trabalho de Panofsky, publicada ainda em 1937. Nesse artigo, no entanto, optamos trabalhar pela versão publicada no livro organizado por Lavin (1995).

⁴ O trecho foi recortado da citação, no original: *The evolution from the jerky beginnings to this grand climax offers the fascinating spectacle of a new artistic medium gradually becoming conscious of its legitimate, that is, exclusive, possibilities and limitations.*



mas resultou de tentativas de enfrentar e encontrar “soluções definitivas” (1991, p. 43) para os “problemas góticos típicos” (Panofsky, 1991, p. 50). Nesse sentido, ambos descrevem seus objetos formais como sistemas processuais em relação a um contexto.

No escopo deste artigo, o termo estilo é entendido como um grupo de características que permite a identificação de uma obra, um indivíduo, um grupo ou um período histórico. Essas características surgem do processo criativo cinematográfico voltado à solução de problemas (Bordwell, 2008) e à identificação de texturas (Bordwell, 2013). Dessa forma, a descrição do estilo é feita a partir de um sistema de padrões, porém, não se descarta a necessidade de sua inscrição em um contexto temporal e cultural (Schapiro, 1953). Ou seja, o estilo em filmes não é visto apenas como um elemento estético, mas como uma qualidade inerente que emerge da exploração consciente da técnica, e que articula forma e significado (Panofsky, 1995).

O estilo de Mojica Marins

Rodrigo Carreiro elenca uma série de características da obra de Mojica que podem ser identificadas como construtoras de estilo, não sem antes reforçar o quão difícil é rastrear uma “assinatura” estilística em sua filmografia, uma vez que o realizador transitou por diferentes gêneros, modos de produção, orçamentos e formações de equipe ao longo de sua carreira (Carreiro, 2013, p. 100). Para melhor situar o caráter multifacetado e a diversidade das propostas estéticas e narrativas, o autor descreve o contexto histórico que, de certo modo, justifica a presença de tais características nas obras de Mojica.

Em relação aos aspectos visuais, Carreiro destaca duas características técnicas centrais: o uso recorrente de *close-ups* e do *zoom* como recursos de hiperdramatização da narrativa⁵ e a influência das histórias em quadrinhos de horror, perceptível na adoção de uma iluminação *low key* com alto contraste, na presença de prólogos que introduzem a trama e na utilização de planos-detelhe do rosto (Carreiro, 2013, p. 101-102). O autor destaca também as imagens de raios, trovões, animais peçonhentos, cemitérios, lápides e cruzes, emblemas que auxiliaram a construção de um horror tipicamente brasileiro, resultante da mistura entre o cinema estrangeiro e

⁵ Ao descrever essa característica, Carreiro estabelece uma aproximação com a estética do cinema de Mario Bava e de outros realizadores italianos (2013, p. 101).

características tipicamente nacionais (Carreiro, 2013, p. 105). Sobre essa mescla, Carreiro (2013, p. 103-105) também menciona que alguns personagens são inspirados pela cultura circense, tal como a bruxa de *À meia-noite levarei sua alma*, e vê a presença de componentes do Candomblé e do Espiritismo em várias obras.

O sincretismo religioso em *Mojica* é reforçado por Lúcio Piedade (2002, p. 187): “O próprio Zé do Caixão é uma representação desse sincretismo [...] Poderíamos até afirmar que se o Diabo existisse, no Brasil se vestiria daquele modo”. Para Piedade, a obra de *Mojica* é marcada por um “primitivismo” que lhe confere autenticidade — característica que, paradoxalmente, poderia ser comprometida por uma formação mais erudita (Piedade, 2002, p. 186). O resultado é uma obra crua e bárbara, distante das estilizações convencionais do cinema de suspense tradicional (2002, p. 194), marcada pela exibição de atos de sadismo e violência que eram incomuns até mesmo em produções estrangeiras da mesma época (2002, p. 189). A violência, aliás, é um dos aspectos mais marcantes dos seus filmes. Tanto Carreiro (2013, p. 106) quanto Piedade (2002, p. 201–202) destacam a exploração de temas abjetos (necrofilia, canibalismo) e violentos (estupro, tortura), além de um teor erótico quando ligado às figuras femininas (Carreiro, 2013, p. 106).

Couto e Gerbase (2021), por sua vez, identificam recorrência da figura do monstro e do anormal na obra de *Mojica*. Para tanto, os autores recorrem ao conceito de anormal de Mary Douglas (1976), que define a anomalia como aquilo que escapa às classificações sociais e simbólicas. Após, discorrem sobre as noções de monstro de Michel Foucault (2001), entendida como a figura que transgride as normas naturais e sociais. Essa concepção guarda similaridades com a definição de Noël Carroll (1999), para quem os monstros são seres sobrenaturais alheios ao universo humano. Carreiro (2019, p. 254), em diálogo com Carol Clover (1992), amplia essa ideia ao afirmar que monstros podem ou não pertencer ao mundo humano, mas se caracterizam pela prática de atos violentos que provocam sentimentos de repulsa. Couto e Gerbase observam ainda que o cineasta foi frequentemente rotulado como louco e anormal, enquanto Zé do Caixão aparece como um niilista que despreza a comunidade em que vive (Couto; Gerbase, 2021, p. 66), e concluem que, na obra de *Mojica*, os anormais são figuras sem redenção ou consciência moral, enquanto o monstro é geralmente encarnado por Zé do Caixão, associado ao mal e à manipulação.

Já Laura Cánepa (2005) singulariza o estilo de *Mojica* colocando no horizonte a discussão entre cinema de gênero e cinema de autor. Ela reconhece as dificuldades envolvidas na proposição de um cinema de autor no interior de um gênero

cinematográfico, mas ainda assim sustenta a possibilidade de um “horror de autor” ao considerar as margens criativas oferecidas por esse gênero (2005, p. 134). Cánepa, então, argumenta que Mojica apresenta características estilísticas e temáticas suficientemente particulares para ser compreendido como um “autor”. Nesse sentido, não hesita em qualificá-lo como pioneiro do cinema brasileiro de horror, bem como um dos precursores, em âmbito mundial, da produção de filmes de horror explícito e do *gore* (Cánepa, 2005, p. 137). Para ela, o pioneirismo de Mojica na exploração do *gore* provocou grande repercussão na crítica internacional quando seus primeiros filmes passaram a circular de maneira mais ampla nos Estados Unidos e na Europa, na década de 1990. A violência das obras teria causado forte impacto, especialmente em razão de um realismo brutal e de sequências de tortura marcadas por um viés exibicionista (Cánepa, 2005, p. 137-138).

Em relação aos aspectos sonoros, os filmes de Mojica abraçam uma sonoplastia composta por gritos, sussurros, coros, risadas, sinos, ruídos naturais e sons de animais. Uma das manipulações sonoras mais frequentes é o efeito de *reverb*, conhecido como “efeito de eco”, utilizado tanto para pontuar uma sensação sobrenatural quanto para conformar uma noção de espaço. Há ainda o uso da sobreposição de sons em camadas, que contribui para um resultado perturbador: as músicas, muitas vezes, tornam-se mais cacofônicas, incorporando ruídos à própria composição sonora.

Vale reforçar que Carreiro aponta como um dos padrões da obra de Mojica o uso massivo de diálogos dublados, dado que ele não utilizava o som direto por razões econômicas, já que equipamentos de gravação sincronizada eram caros para as produções de baixo orçamento. O autor (2013, p. 106–107) também frisa que Mojica optava pela dublagem porque considerava sua própria dicção inadequada para o cinema, escolhendo dubladores profissionais para interpretar a voz de Zé do Caixão.

Outro traço sonoro recorrente é a utilização de músicas preexistentes de origens muito diversas. Sobre isso, Carreiro menciona que as trilhas musicais dos filmes de Mojica refletem a própria cultura da Boca do Lixo: uma mistura livre e pouco hierarquizada entre referências “populares e eruditas”. Aliás, este tipo de mescla também está presente nos aspectos visuais e narrativos da obra (Carreiro, 2013, p. 105). A título de exemplo, na trilha musical de *O despertar da besta*, há o uso de peças eruditas de compositores como Frédéric Chopin (*Sonata para Piano No. 2*, 1840) e Edgard Varèse (*Octandre*, 1924), além de várias canções populares, como *Mundo*

colorido (Vanusa, 1968) e *Guerra* (Arnaldo Saccomani, 1969), cuja utilização será descrita mais à frente.

Diante do exposto, pode-se dizer que o estilo de Mojica se caracteriza menos por uma unidade formal rígida e mais por uma combinação heterogênea de referências provenientes da cultura popular e erudita, de matrizes nacionais e estrangeiras, bem como de elementos circenses, religiosos e sensacionalistas. Seus modos precários e inventivos de produção, em conjunto com o excesso visual e a hiperdramatização, tecem a espetacularização do grotesco, da transgressão e da violência no seu peculiar universo de horror.

O estilo como crítica em *O despertar da besta* (José Mojica Marins, 1969)

O despertar da besta organiza-se em duas partes. Na primeira, um psiquiatra, Doutor Sérgio (Sérgio Hingst), é indagado por um grupo de “especialistas” em relação aos seus polêmicos experimentos. Eles debatem se o uso de drogas pode conduzir indivíduos a comportamentos considerados anormais, imorais ou criminosos. Conforme comentam algumas notícias e casos exemplares, cenas perturbadoras que dramatizam tais acontecimentos são intercaladas. Vemos, por exemplo, uma jovem usando entorpecentes antes de defecar na frente de um grupo de homens; alguns rapazes aliciando uma moça, levando-a para uma orgia e assistindo-a ser estuprada e morta por uma figura religiosa; um casal injetando entorpecente enquanto ouve música; ou, ainda, uma jovem que, em busca de emprego, é assediada e estuprada. Algumas destas cenas surgem antes mesmo dos trechos que revelam o tal debate.

Na segunda parte, o Doutor Sérgio expõe os detalhes de sua controversa pesquisa, na qual observa os efeitos do LSD em uma sessão controlada. Quatro voluntários foram selecionados e, após serem injetados com uma substância, tiveram que olhar fixamente para um cartaz⁶ com a personagem Zé do Caixão. Durante uma série de delírios, esses voluntários se deparam com diferentes aparições de Zé do Caixão mescladas a alucinações repletas de sadismo, violência e perversão sexual. No final, o psiquiatra e os especialistas reaparecem e o filme evidencia o local do debate: um programa de televisão. O médico, então, declara que a substância administrada era, na verdade, um placebo, sugerindo que as experiências vivenciadas

⁶ Trata-se do cartaz de *O estranho mundo do Zé do Caixão* (José Mojica Marins, 1968), filme que reúne três curtas-metragens: *O fabricante de bonecas*, *Tara* e *Ideologia*.



foram intensificadas pela própria interioridade dos participantes.

Na época de seu lançamento, *O despertar da besta*, que neste momento se chamava *O ritual dos sádicos*, foi proibido de ser exibido pelos censores da ditadura militar, por ser considerado “indesejável, asqueroso, imoral e pornográfico, constituindo um flagrante atentado aos bons costumes e à moral” (Lacerda, 1970 *apud* Barcinski, Finotti, 1998, p. 268). O filme foi reenviado para avaliação 13 anos depois, já com o nome alterado, e só foi liberado após várias cenas serem cortadas.

Retomando o que disse Schapiro (1953) sobre ser necessário considerar a inscrição da obra em um período temporal e cultural para entender o seu estilo, nota-se que o filme de Mojica tem um processo de criação totalmente conectado ao seu contexto histórico: a ideia para a obra surgiu de um episódio em que ele viu uma prostituta sendo espancada por policiais (Barcinski; Finotti, 1999, p. 235-238). Outro fator que contribuiu para essa escolha no processo de criação foi a experiência do diretor diante da situação do próprio cinema brasileiro: a falência frente ao domínio financeiro de produtores e distribuidores e as constantes censuras da ditadura (Barcinski; Finotti, 1999, p. 233-234).

Considerando a perspectiva interna ao próprio filme, observa-se um reflexo da vida cosmopolita sessentista. Barcinski e Finotti (1998, p. 139) não consideram *O despertar da besta* como “explicitamente um filme de horror [...], mas uma obra bem mais realista e contemporânea” que, de certa forma, se debruça sobre a capital paulista. Vários momentos do filme apresentam uma crítica conjunta ao cotidiano da cidade na época. Ainda nos primeiros minutos (entre 21min57s e 24min29s), por exemplo, personagens de diferentes classes e contextos sociais são esboçados, envolvidos com o tráfico de drogas. Essa movimentação demonstra uma deterioração social generalizada: são pessoas em conflitos variados e numa visível hierarquia social. O resultado acaba sendo mais violência ou intervenção policial desenfreada. Em um instante posterior, quando o psiquiatra Sérgio contata um repórter policial para encontrar quatro pessoas para participar do experimento com LSD (entre 53min17s e 58min01s), observam-se, outra vez, pessoas de classes diferentes que são vítimas não apenas das drogas, mas também de uma corrupção coletiva.

Com isso, Mojica busca desenhar uma cidade e seus habitantes imersos em uma inércia de decadência. A paisagem depreciativa paulistana, por exemplo, fica evidente em um momento da primeira parte do filme, quando uma jovem anda pela rua da capital e compra um jornal (entre 28min48s e 29min30s). No fundo sonoro da cena, ouve-se um trecho do terceiro movimento (marcha fúnebre) da *Sonata para Piano No.*

2 de Frédéric Chopin, num timbre de órgão, pontuando uma tristeza urbana, sentimento esse reforçado pelas imagens em preto e branco⁷. Essa cena inicia com um *contra-plongée* que revela alguns prédios. Em seguida, a câmera faz um *tilt*, mostrando uma construção inacabada, para logo depois enquadrar uma jovem, de semblante triste, dedilhando algum dinheiro para comprar o jornal. No final, ela sai caminhando com seu salto alto em uma calçada cheia de poças e buracos. Na sequência seguinte (entre 29min30s e 37min23s), vemos essa mesma jovem sendo assediada e estuprada em uma entrevista de emprego. Momentos antes, o próprio entrevistador comenta com ela: “A vida está dura. Precisando de um empreguinho, hein?”. Esse exemplo não é pontual, pois o filme mostra várias pessoas que estão em suposto declínio, independente do gênero e da classe. Nesse processo, consolida-se uma ambientação que, ora é melancólica; ora, conturbada.

A produção do filme também vivenciou, de acordo com Barcinski e Finotti (1999), uma série de situações que demandaram soluções improvisadas. Numa delas, um vizinho do local das gravações chamou a polícia após ver alguns jovens fumando nos arredores. Chegando lá, a polícia colocou todos contra a parede, mas um dos policiais viu as unhas de Mojica e perguntou, em tom irônico, se ele era o Zé do Caixão. Mojica se virou e respondeu, questionando se o policial era o Jô Soares, porque o homem estava acima do peso. Na sequência, os policiais auxiliaram na consultoria de drogas do filme e atuaram (1999, p. 240-241).

Em outro instante, um porteiro, amigo de Mojica, lhe entregou as chaves de uma cobertura cujo proprietário se encontrava viajando, possibilitando a realização das filmagens no local. No entanto, durante a produção, o dono retornou inesperadamente. Por sorte, tratava-se de um admirador de Zé do Caixão, o que evitou maiores complicações (Barcinski; Finotti, 1999, p. 241-244). Interessante observar que, neste caso, não se trata apenas de um imprevisto ou de ser flagrado pelo dono do apartamento, mas de uma evidência dos problemas implicados em rodar uma filmagem às escondidas, e em pouco tempo, antes do retorno do proprietário. Com isso, vê-se Mojica, no processo do fazer cinematográfico, lidando com uma sucessão de “soluções de problemas”, algo que remete ao que Bordwell (2008) descreveu como Paradigma do Problema/Solução.

Como dito antes, Panofsky (1995) e Bordwell (2013) defendem que o estilo cinematográfico também se constitui pela exploração dos recursos técnicos do filme.

⁷ Existem momentos coloridos em *O despertar da besta* nas cenas que se passam dentro da psique dos voluntários do experimento com LSD.

Enquanto o primeiro o entende como uma qualidade inerente que emerge do uso consciente da técnica, o segundo enfatiza as texturas visuais e sonoras da obra. Tendo em vista que o objetivo deste artigo é observar como características centrais do estilo de Mojica possibilitam comentários de ordem social, algumas cenas serão analisadas no intuito de evidenciar de que modo o realizador articula elementos sonoros, fotográficos e narrativos na conformação de uma dimensão crítica.

Na sequência inicial de *O despertar da besta*, observa-se um traço que Carreiro (2013) considera central no estilo de Mojica: o uso expressivo do *close-up*. Na cena (entre 04min17s e 07min51s), uma jovem injeta uma droga no próprio pé enquanto é observada por cinco homens em um quarto quase vazio, decorado apenas com pôsteres de mulheres nuas. Vemos a moça injetar algo no pé num *close-up*, que é seguido por imagens dos cartazes intercaladas com os rostos de alguns dos homens. Após a aplicação, ela se levanta e troca olhares com eles. Há uma alternância de *close-ups* com *zoom* que enfatiza esse confronto visual e sugere uma inversão momentânea das relações de poder: os homens, até então observadores, tornam-se, naquele jogo de olhares, figuras momentaneamente subjugadas.

Em relação ao *zoom*, outro recurso muito explorado pelo realizador, um bom exemplo da evocação de uma dimensão crítica ocorre na penúltima sequência do filme (entre 1h22min31s e 1h28min37s), situada no interior da psique dos voluntários do experimento. Quando Zé do Caixão dirige suas palavras finais a cada um deles, a câmera o enquadra em *contra-plongée* e realiza um *zoom in* progressivo em seu rosto. O recurso intensifica a faceta ameaçadora do personagem e reforça o efeito de confrontação direta com o espectador, ampliando o impacto dramático da cena.

A iluminação *low key* é um dispositivo importante nas imagens ambientadas no estúdio de televisão onde é gravado o debate entre o psiquiatra e os “especialistas”. Tanto o Doutor Sérgio quanto os outros participantes são enquadrados em primeiro plano, um a um, atrás de pequenas mesas, de modo que apenas suas silhuetas (ou parte do rosto) ficam aparentes. Ao longo dessas imagens, comentários sobre acontecimentos da cidade de São Paulo são tecidos, entrelaçados a sequências que mostram personagens de diferentes gêneros e classes sociais em situações interpretadas pelos debatedores como sinais de decadência moral.

Esses comentários aparecem em diferentes momentos e a suposta corrupção das pessoas é associada, sobretudo, ao comportamento sexual e ao uso de entorpecentes. Tais comentários, ao mesmo tempo em que adicionam uma bússola moral para as sequências, também permitem uma interpretação peculiar, pois os

“especialistas” do programa, na verdade, são realizadores conectados ao cinema da Boca do Lixo e amigos de Mojica: Carlos Reichebanch, Maurice Capovilla, Jairo Ferreira e João Callegaro⁸. O próprio Mojica também está no debate, pelo fato de seu personagem Zé do Caixão ter sido utilizado no experimento do psiquiatra.

A presença dessas personas no filme adiciona uma importante camada ao panorama histórico e social: os quatro diretores são realizadores marcados por uma produção política. Reichenbach, por exemplo, pautou-se “pelos códigos e formas de produção da Boca do Lixo”, enquanto se abria à “crítica, realizada com as próprias armas do cinema erótico, contrapondo-se a certa moralidade conservadora, presente na comédia erótica e no pornô, em ascensão no período” (Uchôa, 2019, p. 65). Em paralelo, enquanto Capovilla via o cinema “como instrumento político de ação” (Cardenuto, 2013, p. 237), Callegaro realizou filmes que exploraram “um diálogo com mercado exibidor [...] em atitude de provocação estética e política, procurando explorar temas ‘agressivos’ como a violência, a avacalhação, a ironia e o deboche” (Abreu, 2006, p. 35). Jairo Ferreira, por sua vez, criticava a produção da Boca do Lixo, mas, diferente de muitos, teve mais simpatia com seus realizadores (Pannacci, 2013, p. 41). Quanto aos seus filmes, eles “despontaram de uma vontade visceral de fazer cinema, rodados de maneira solitária e artesanal, [...] em total liberdade e [...] feitos fora da indústria cinematográfica e do circuito comercial de exibição” (Pannacci, 2013, p. 2). Logo, a presença desses realizadores politizados no filme estende a relação de *O despertar da besta* com seu mundo externo.

O fato é que, as sequências que ilustram os fatos comentados pelos “especialistas” não exatamente impõem um juízo de valor sobre os momentos tidos como “imorais”. Ao invés do uso de demarcações via *mise en scène* e/ou trilha musical que codifiquem os “atos inapropriados”, a obra parece operar com certa normalidade perante essas questões. Isso ocorre porque grande parte do filme é configurada em um tom excessivo, bem como a maioria da filmografia de Mojica. Nesse sentido, as cenas imorais não carregam peso pela encenação em si, que as resume à normalidade perante o estilo singular e performático que as constituem. O que impõe a moralidade são os comentários dos especialistas na televisão. Por consequência, os homens desse show televisivo são, também, uma espécie de caricatura: eles detêm o ponto de vista da moralidade e julgam de um lugar privilegiado todos os que contam com quaisquer “desvios”. Em certo nível, esses comentaristas são as instâncias das censuras da ditadura militar, dotadas de uma suposta moralidade justiceira.

⁸ O ator Walter C. Portela também está entre os “especialistas” do debate.

Ainda sobre essas sequências, há uma evidente teatralidade, visto que essas pessoas não se comportam de forma natural, mas, sim, de maneira bastante performática, cujas ações, por vezes, carregam simbologias variadas. Em paralelo, essa performance acaba sendo associada também à figura do anormal (Couto; Gerbase, 2021). Por exemplo, em um momento (entre 18min18s e 20min29s), um homem chuta mulheres seminuas após tomar suas roupas íntimas ao som de *Octandre* (Edgar Varèse, 1924). Depois, um casal ouve uma canção sobre Zé do Caixão⁹ enquanto injeta drogas no braço (entre 20min37s e 21min57s). Mais tarde, uma mulher, logo após consumir cocaína, espia sua filha tendo relações sexuais com um empregado, momento esse acompanhado por fragmentos da marcha fúnebre (*Sonata para Piano No. 2*) de Chopin interpretada num órgão, seguidos por notas graves repetidas num piano, alternadas com batidas percussivas lentas e outros efeitos musicais. No final dessa cena, a mulher acaricia um jumento, dando margem para uma interpretação sobre zoofilia (entre 24min44s e 28min35s). Esses momentos exemplificam a presença de vários elementos caros ao estilo de Mojica: uma colagem de arte popular e erudita; a presença do afeto de horror¹⁰; violências morais e físicas; depravação; consumo de drogas e relação de humanos com animais¹¹. Em todos esses casos, não existe apenas a violência (Piedade, 2002; Cánepa, 2005), mas imagens gráficas e meticulosas, representadas de maneira explícita e brutal com intenção de gerar impacto.

Em relação ao uso da música, algumas canções também adicionam um teor crítico ao filme. Numa das primeiras sequências (entre 08min05s e 17min54s) que materializa os fatos comentados pelos “especialistas”, na qual uma jovem é aliciada por um grupo de rapazes (e acaba sendo morta após uma orgia no apartamento), eles cantam e dançam antes de avançarem para uma espécie de ritual sexual. Nesse momento, *Se você pensa* (Roberto Carlos, Erasmo Carlos, 1968) é cantada, traçando um comentário irônico sobre a juventude: enquanto a canção é sobre uma pessoa que precisa “entrar nos trilhos”, os rapazes do filme estão longe disso. Um dos moços canta: “Daqui pra frente / Tudo vai ser diferente / Você tem que aprender a ser gente”. Após, a garota proclama alguns trechos de *Mundo colorido* (Vanusa, 1968): “O meu

⁹ *Castelo dos horrores* (B. Lobo, Roney Wanderney, 1969).

¹⁰ Carroll (1999) comenta que um dos fatores essenciais para um filme de terror é sua capacidade de provocar o chamado afeto de horror no público (1999, p. 29), que seria uma resposta baseada na repugnância às imagens da tela (1999, p. 63).

¹¹ Essa relação é tida tanto pela associação de humanos com animais — no caso, o entrevistador é equiparado visualmente com um cachorro após morder a parte íntima da moça que procura por emprego — quando pela relação com os bichos — enquanto observa sua filha tendo relações sexuais, a mulher também acaricia um jumento, o que alguns autores (Silva, 2017) entendem como representação simbólica da zoofilia.

mundo é colorido / Porque assim eu o quis". Essa canção, que propõe certa ideia de postura "fora da curva", é recitada pela moça num momento no qual os eventos sexuais ainda a agradam. Porém, o desfecho da cena será extremamente violento.

Ademais, outra característica essencial de *O despertar da besta* é o caráter midiático do personagem Zé do Caixão, como aponta André Silva (2017, p. 44-48). No começo do filme, após uma sequência de cortes rápidos com o rosto de Zé do Caixão enquadrado frontalmente, ele aparece em um telhado, direciona-se para a câmera e comenta sobre "seu mundo": "O meu mundo é estranho. Mas é digno de todos que o queiram aceitar. E nunca corrupto como querem fazê-lo. Pois, é composto, meu amigo, por pessoas estranhas. Mas, não mais estranhas do que você!" (*O despertar da besta*, 1969, entre 00min50s e 01min54s). Nesse momento, ocorre o estabelecimento da figura do coveiro como um emblema amplo, além da esfera fílmica. Em seguida, nos créditos iniciais (entre 01min54s e 04min17s), imagens da história em quadrinhos do personagem, assinada por Rubens Lucchetti e ilustrada por Nico Rosso (Barcinski; Finotti, 1998, p. 228), sustentam a perspectiva de figura de uma cultura popular massificada. Sua presença midiática é reforçada também nas cenas no final do filme. Durante o processo da busca por um objeto para o experimento do Doutor Sérgio, Zé do Caixão aparece como uma figura de grande impacto (entre 1h02min35s e 1h03min55s). Depois, nas cenas que se passam dentro da mente dos voluntários durante as alucinações, o personagem surge como alguém reconhecido e referenciado como uma figura pública (entre 1h03min55s e 1h28min37s). Com isso, Zé do Caixão, bem como suas mídias, aparecem como um produto amplamente disseminado dentro da diegese.

Em contrapartida, a presença de Mojica no programa de TV apresenta uma divisão entre o criador e sua criação, Zé do Caixão, visto que ambos estão no filme como indivíduos diferentes, estabelecendo uma espécie de metalinguagem. Para tal, vale mencionar também a cena na qual o Doutor Sérgio, enquanto reflete sobre como irá "concretizar sua teoria", assiste a trechos do programa *Quem tem medo da verdade?* (TV Record, 1968), no qual Mojica é interrogado e julgado por um grupo de celebridades (entre 46min19s e 50min57s). Apresentado por Carlos Manga, o programa (exibido entre 1968 e 1971) possuía forte apelo sensacionalista e simulava um júri popular encarregado de avaliar declarações ou atitudes controversas de personalidades famosas, tanto em sua vida privada quanto em suas trajetórias artísticas. O pesquisador Jeaniel Magno (2020) argumenta que o ambiente de exceção instaurado pelo AI-5 influenciou diretamente a dinâmica desse programa, dada a

proximidade entre seus mecanismos discursivos e os valores morais então promovidos pelo regime. Segundo o autor (2020, p. 326–327), mesmo que o intuito do programa fosse o entretenimento, o ritual de inquirição que estruturava sua narrativa funcionava como uma forma de vigilância simbólica, colocando sob suspeita comportamentos que escapavam aos padrões conservadores vigentes.

Voltando ao filme, na segunda parte há um paralelismo técnico com o longa-metragem anterior de Mojica, *Esta noite encarnarei no teu cadáver* (José Mojica Marins, 1967): as alucinações são filmadas em colorido. No caso de *O despertar da besta*, isso ocorre quando os voluntários estão em suas próprias mentes sob os efeitos da droga. Nessa sequência (entre 1h06min10s e 1h28min37s) também vê-se Zé do Caixão como o monstro que controla tudo e que, mesmo que só no campo da imaterialidade, influencia os viciados (Couto; Gerbase, 2021, p. 70-71). Pelo lado técnico, observa-se a sobreposição de ruídos e cantos, além das trucagens: pessoas aparecendo e desaparecendo, troca de roupas e teletransporte. Nisso, o filme adota uma postura onírica, dando um espaço maior para a teatralidade e o caráter circense dominarem com máscaras e danças ritualísticas. Na verdade, toda a ambientação dessa parte é fantasiosa: uma caverna infernal; um laboratório de cientista maluco; uma casa labiríntica; um cemitério brasileiro (diferente dos cemitérios góticos dos outros filmes de Mojica); um armazém da tortura. Quanto à violência, ela aparece forte, principalmente contra as mulheres. Além disso, as imagens macabras mesclam um teor tanto religioso quanto fantástico: mulher-aranha e pessoas com rosto nas nádegas são retratadas. Em suma, essa sequência, que beira o surrealismo, comporta muitas das características tidas como conformadoras de seu estilo.

No final dessa parte (entre 1h22min59s e 1h28min37s), saindo da “mente” dos voluntários, eles chegam a duas conclusões. Em primeiro lugar, eles entendem que, conforme Zé do Caixão deixou claro, as mulheres seriam inferiores aos homens, sendo vistas apenas como objetos. Em segundo, eles enxergam Zé do Caixão como um príncipe das trevas e como um profeta. O último momento em que Caixão fala com cada um dos voluntários carrega um tom messiânico (Carreiro, 2013, p. 101).

Depois, na última cena (entre 1h31min09s e 1h32min55s), o filme volta ao programa de TV. Nesta cena final, Doutor Sérgio confessa que não drogou os voluntários, apenas injetou água, e que todos os seus relatos são um reflexo da sua verdadeira psique. Saindo do estúdio de televisão, Mojica observa outra jovem sendo aliciada por alguns rapazes, enquanto a canção *Guerra* (Arnaldo Saccomani, 1969) soa ao fundo. Nesse momento, a letra da canção comenta sobre viver com medo

diante dos loucos do mundo, que não são poucos¹². Essa sequência sugere que a situação parece não ter mudado, que tudo continua igual. Em seguida, Mojica olha para a câmera, quebrando a quarta parede, e diz: “Corta!”. Essa movimentação carrega vários significados: num primeiro momento, a música comenta sobre os loucos da diegese, mas, quando o diretor olha para o público, ele resume seu público à mesma esfera dos anormais da ficção.

Dito isso, embora Mojica esteja posicionado dentro do cinema de horror, sua obra também apresenta uma dimensão autoral, evidenciada pela permanência de traços recorrentes (Cánepa, 2005). Sob essa ótica, *O despertar da besta* carrega várias marcas estilísticas da obra de Mojica, como vem sendo discorrido nessa seção, e que podem construir um arsenal de autorismo. Interessa, contudo, colocar a perspectiva de Cánepa em diálogo com Peter Wollen (1999), que compreende o cinema de autor como uma construção interpretativa. Para ele (1999, p. 520), o significado da obra se consolida *a posteriori*, por meio da análise crítica, que identifica recorrências e articula uma estrutura que não estava necessariamente explícita no material de origem.

No entanto, a análise de *O despertar da besta* empreendida aqui buscou uma construção interpretativa que permitisse não somente destacar o estilo de Mojica, mas evidenciar seu funcionamento como dispositivo de crítica social, sobretudo em relação à moralidade implicada nos comentários do filme. Evidentemente, a simples exposição de indivíduos em situação de decadência já constitui um gesto crítico. Contudo, essa dimensão se intensifica quando o próprio público é convocado a mobilizar sua régua moral diante dos acontecimentos que, no plano da encenação, são muitas vezes apresentados sem uma orientação normativa explícita, limitando-se a serem mostrados a partir de recursos estilísticos bem específicos.

Considerações finais

Este trabalho partiu da hipótese de que *O despertar da besta* não apenas confirma a existência de um estilo reconhecível em José Mojica Marins, como também evidencia a potência crítica desse estilo. Ao longo da análise, foi possível compreender que a recorrência de determinados procedimentos formais (visuais, sonoros e

¹² Gravada pela cantora Denise De Kalafe com a banda de rock *A Turma*, a canção fez sucesso nos anos 1960 entre os jovens pelo tom de protesto aos regimes totalitários e às guerras.

narrativos) não se configura como mera repetição autoral, mas como a consolidação de uma lógica expressiva capaz de organizar forma e sentido de maneira indissociável.

A noção de estilo mobilizada aqui se afasta de qualquer entendimento ornamental. Em diálogo com a tradição teórica revisitada, o estilo foi concebido como um sistema de escolhas que emerge da resolução de problemas formais e materiais, produzindo texturas específicas de imagem e som e articulando-as a um horizonte histórico e cultural determinado. Nesse quadro, o estilo não é algo que se adiciona ao conteúdo; ele é o próprio modo como o conteúdo se torna visível e inteligível.

Em relação a Mojica, esse sistema se revela na fusão entre o popular e o erudito, na iconografia do grotesco, na teatralidade exacerbada e em uma política do choque que amalgama erotismo, violência e sincretismo religioso. Em *O despertar da besta*, tais elementos reaparecem como marcas autorais reconhecíveis, mas não de maneira estanque. Ao contrário, são reorganizados em função de um projeto específico: tensionar o realismo social e a crítica política, explorar a metalinguagem televisiva e expor, sob a chave do horror e do espetáculo, a anomia social dos anos de chumbo.

No caso específico deste filme, há uma divisão em partes que o situa de modo distinto dentro do gênero. Na primeira parte, o filme se direciona para uma abordagem conectada a um horror do cotidiano. Na segunda, considerando principalmente as sequências que transcorrem dentro da psique dos voluntários, a obra pende para uma aposta mais fantasiosa e lúdica. Neste sentido, *O despertar da besta* é uma obra que se diferencia dos demais filmes do Mojica da década de 1960. Enquanto *À meia-noite levarei a sua alma* e *Esta noite encarnarei no teu cadáver* apostaram em seguir uma narrativa mais tradicional, *O despertar da besta* apresenta um formato peculiar, que não abandona o seu lado lúdico do horror, mas assume uma esfera crítica mais evidente. O filme, assim, funciona simultaneamente como síntese e deslocamento. Se, por um lado, condensa procedimentos já presentes na filmografia do diretor, por outro, radicaliza-os ao inseri-los em uma estrutura que transforma o debate moral em encenação e a violência em dispositivo de reflexão. O excesso, a frontalidade e a teatralização das transgressões não visam apenas chocar; operam como estratégia de distanciamento crítico, permitindo que a própria lógica da espetacularização (da mídia, da moral e da repressão) seja colocada em cena.

Dessa forma, o estilo de Mojica revela-se não apenas reconhecível, mas plástico e funcional: adapta-se às circunstâncias históricas e às condições de produção, sem perder sua coerência interna. Mais do que um traço identificável, ele



constitui o mecanismo que viabiliza a crítica. Ao operar por meio do excesso, da metalinguagem e do espetáculo, Mojica cria distâncias e espelhos críticos que deslocam a responsabilidade enunciativa. Nesse processo, a encenação televisiva e a teatralização das transgressões expõem a hipocrisia, a censura e a espetacularização da decadência social. O estilo, assim, não é contingente ao enunciado: ele é o mecanismo que possibilita a crítica, tornando a violência, a moralidade e a repressão visíveis e interrogáveis dentro do próprio jogo formal.

Referências

ABREU, Nuno Cesar. **Boca do lixo: cinema e classes populares**. Campinas: Editora Unicamp, 2006.

À MEIA-NOITE levarei sua alma. Direção: José Mojica Marins. Produção: Geraldo Marins, Ilídio Martins e Arildo Iruam. Brasil, 1964. 81min, sonoro, preto e branco.

BARCINSKI, André; FINOTTI, Ivan. **Maldito: a vida e o cinema de José Mojica Marins, o Zé do Caixão**. São Paulo: Editora 34, 1998.

BORDWELL, David. **On the history of film style**. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema**. Campinas: Papirus Editora, 2008.

BORDWELL, David. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

CÁNEPA, Laura Loguercio. **Medo de quê? Uma história do horror no cinema brasileiro**. 2008. Tese (Doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

CARDENUTO, Reinaldo. Os anos 1960 em revisão: um depoimento de Maurice Capovilla. **Rebeca: Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, v. 2, n. 2, p. 236-55, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.22475/rebeca.v2n2.311>. Acesso em: 29 mai. 2026.

CARLOS, Erasmo; CARLOS, Roberto. **Se você pensa**. Rio de Janeiro: CBS, 1968.

CARREIRO, Rodrigo. O problema do estilo na obra de José Mojica Marins. **Galáxia**, n. 26, p. 98-109, 2013. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/13225>. Acesso em: 02 dez. 2025.



CARREIRO, Rodrigo. Por uma teoria do som no cinema de horror. **Ícone**, Recife, v. 17, n. 3, p. 251-269, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.34176/icone.v17i3.240271>. Acesso em: 13 dez. 2025.

CARROLL, Noël. **A filosofia do horror ou paradoxo do coração**. Campinas: Papirus Editora, 1999.

CHOPIN, Frédéric François. **Piano sonata no. 2 in B-Flat minor, op. 35**. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1840.

CLOVER, Carol. **Men, women, and chainsaws: gender in the modern horror film**. Londres: British Film Institute, 1992.

COUTO, Giancarlo; GERBASE, Carlos. O monstro e os anormais na filmografia de José Mojica Marins. **Aniki**, v. 8, n. 1, p. 55-79, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.14591/aniki.v8n1.693>. Acesso em: 10 dez. 2025.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

DOUGLAS, Mary. **Pureza e perigo**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ESTA NOITE encarnarei no teu cadáver. Direção: José Mojica Marins. Produção: Augusto Pereira. Brasil, 1967. 108min, sonoro, colorido.

FOUCAULT, Michel. **Os anormais**: curso no Collège de France (1974-1975). São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LAVIN, Irving. Introduction. In: LAVIN, Irving (ed.). **Three Essays on Style**. Cambridge & Londres: The MIT Press, 1995. p. 1-16.

LOBO, B.; WANDERNEY, Roney. **Castelo dos horrores**. São Paulo: Som Maior, 1969. Mídia Digital (01min 51secs). Disponível em: <https://youtu.be/X5UMMe6yO-k?si=4IlxDPq8WMUJVMRb>. Acesso em: 11 nov. 2025.

MAGNO, Jeaniel Carlos. Discurso, simulacro e verdade: uma análise sobre as práticas das relações de poder em 1969 e os reflexos disso no programa de atração *Quem tem medo da verdade?* In: LARANJEIRA, Álvaro Nunes. *et al.* (org.). **1969 a 1970: janelas do tempo**. Porto Alegre, Editora Sulina, 2020.

O DESPERTAR da besta. Direção: José Mojica Marins. Produção: José Mojica Marins, Giorgia Attili e George Michel Serkeis. Brasil, 1970. 92min, sonoro, colorido.

PANNACCI, Renato. **O cinema e a crítica de Jairo Ferreira**. 2013. Tese (Doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

PANOFSKY, Erwin. **Arquitetura gótica e escolástica**: sobre a analogia entre arte, filosofia e teologia na Idade Média. São Paulo: Livraria Marins Fontes Editora, 1991.

PANOFSKY, Erwin. Style and medium in the motion pictures. In: LAVIN, Irving (ed.). **Three essays on style**. Cambridge & London: The MIT Press, 1995. p. 91-126.



PIEIDADE, Lúcio de Franciscis dos Reis. **A cultura do lixo: horror, sexo e exploração no cinema**. 2002. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

SACCOMANI, Arnaldo. **Guerra**. São Paulo: Artistas Unidos/Rozenblit, 1968. Mídia Digital (02min 23secs). Disponível em: https://youtu.be/l1cV949xi8?si=warFV_tmL9EPcm_S. Acesso em: 11 nov. 2025.

SCHAPIRO, Meyer. Style. In: KROEBER, Alfred Louis (org.). **Anthropology Today: an encyclopedic inventory**. Chicago: University of Chicago Press, 1953. p. 287-312.

SILVA, André Renato Oliveira. Zé do Caixão: um mito popular nos anos de chumbo. **Letras em Revista**, Teresina, v. 08, n. 02, p. 35-50, 2017.

UCHÔA, Fabio Raddi. Filmes de Carlos Reichenbach e Ozualdo Candeias no início dos anos 1980: sexualidades tangenciais. **Expedições: teoria da história e historiografia**, Goiás, v. 10, n. 2, p. 64-79, mai./ago. de 2019. Disponível em: https://www.revista.ueg.br/index.php/revista_geth/article/view/9675. Acesso em: 2 jul. 2026.

VANUSA. **Mundo colorido**. São Paulo: RCA Victor, 1968.

VARÈSE, Edgar. **Octandre**. Londres: J. Curwen & Sons, 1924. Mídia Digital (07min 30secs). Disponível em: <https://youtu.be/cLIODiAzddY?si=KT8Dh2I-YtTuvtu8>. Acesso em: 11 nov. 2025.

WOLLEN, Peter. From signs and meaning in the cinema: the auteur theory. In: BRAUDY, Leo; MARSHALL, Cohen (ed.). **Film theory and criticism: introductory readings**. 5. ed. Nova Iorque; Oxford: Oxford University Press, 1999. p. 519-535.



^I Leonardo Frederico

Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som (PPGIS), na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Atualmente, é bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Processo nº 2024/22694-9.

E-mail: leonardoofrederico@gmail.com.

^{II} Suzana Reck Miranda

Doutora em Multimeios (cinema) pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e professora associada do Departamento de Artes de Comunicação (DAC) da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). É líder do Grupo de Pesquisa Cinemídia – Estudos sobre História e Teorias das Mídias Audiovisuais.

E-mail: suzana@ufscar.br.

Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa:

Esse artigo compõe uma parte da pesquisa de mestrado *Os diferentes sons do terror brasileiro: modulações estilísticas da trilha sonora em três filmes de José Mojica Marins*. O projeto é desenvolvido no Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som (PPGIS), na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), com financiamento e apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Processo nº 2024/22694-9.

Fontes de financiamento:

Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Processo nº 2024/22694-9.

Considerações éticas:

Não se aplica.

Declaração de conflitos de interesse:

Não se aplica.

Apresentação anterior:

Não se aplica.

Informações sobre coautoria

Concepção e desenho do estudo:

Leonardo Frederico e Suzana Reck Miranda.

Aquisição, análise ou interpretação dos dados:

Suzana Reck Miranda e Leonardo Frederico.

Redação do manuscrito:

Suzana Reck Miranda e Leonardo Frederico.

Artigo recebido em: 26/02/2026. Aprovado em 09/06/2026.

