



Bad Trip: Estratégias Autorais de Produção de Encanto em *O Despertar da Besta*¹

Klaus' Berg Nippes Bragança²

Mestrando do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia – UFBA.

Resumo: A análise proposta busca uma interpretação sobre o filme *O despertar da Besta / Ritual dos sádicos* (1969), obra controversa de José Mojica Marins. Para tanto, investiga-se por meio da contemplação da própria obra os programas de efeitos provocados, estrategicamente dispostos no texto por uma instância autoral. Versando sobre o debate entre os conceitos de gênero, autoria e leitura e empregando a metodologia analítica intitulada *Poética do filme*, intenta-se, assim, identificar, interpretar e categorizar as estratégias que possam constituir evidências de marcas autorais adotadas na obra para a produção de encanto.

Palavras-chave: Zé do Caixão; horror; análise fílmica; autoria; José Mojica Marins.

Introdução

Dentre os diversos adjetivos atribuídos ao cineasta José Mojica Marins está aquele ao qual se buscará esclarecimento – pelo menos no que tange sua função com o artista citado: o estatuto de autor. Ainda que possa parecer mero formalismo ou ufanismo, os conceitos de autor e autoria são dotados de definições interessantes, advindas de investigações e reflexões filosóficas e literárias sobre as artes e suas interpretações. O que importa em investigar se determinada obra nos afeta ou nos encanta devido aos traços atribuídos a um sujeito tido como um autor? Da mesma maneira pode-se questionar a relevância de classificar se um artista é dotado ou não do “mérito” autoral. Isso determina um juízo sobre o artista, bem como estigmatiza seus trabalhos, o que leva a outra e talvez a mais inquietante pergunta para o que é proposto: o que implica a questão da autoria durante a interpretação da obra?

Temos uma nítida impressão de que tudo aquilo que ganha a assinatura de seu proprietário-criador merece ser consumido/adquirido/contemplado e caracterizado por esse nome também. Valorizar o artista com esse atributo acarreta, portanto, numa posição de olhar não só a obra em questão, seus efeitos, sua leitura, artimanhas e desenlaces, mas também em analisar se o tal artista é realmente um autor denunciado por seu estilo recorrente de texto; por suas marcas estilísticas diferenciais; pela maneira

¹ Trabalho apresentado ao GT de Audiovisual, do IX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Nordeste, Salvador-BA, 2007.

² Graduado em Publicidade e Propaganda pela Universidade Federal do Espírito Santo. Bolsista CNPq do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas. Linha de pesquisa: Análise de Produtos e Linguagens da Cultura Midiática. Participante do Laboratório de Análise Fílmica da PPGCCC da Facom / UFBA.



como agencia seus programas e estratégias de leitura; ou até por seu modo de ver o mundo. Para clarificar tantos problemas pode ser frutífero investigar um conjunto de obras que se relacionem àquela em análise e que, assim, caracterizem a identidade do autor, o que também pode ser Tateado por avaliações e comparações providas pelo contexto histórico e fenomenal de criação da obra.

Desse modo, analisar um filme exemplar da carreira de um cineasta entendido como um autor implica em interpretar a obra internamente para correlacionar as evidências e categorias identificadas com as informações, fatos e questões encontradas em similaridade ou semelhança com outras obras que compõem o universo fílmico do artista. No caso, o objeto de estudo deste artigo é o filme *O despertar da besta / Ritual dos sádicos* (1969) de José Mojica Marins, obra representativa de sua filmografia por conter os principais elementos que caracterizam seus filmes de horror das décadas de 1960 e 1970; e também por ter sido censurada por quase quinze anos devido a seu modo estranho e peculiar de articular o horror. O censor Antônio de Pádua Carvalho Alves, da comissão examinadora de *Ritual dos Sádicos*, resume bem a idéia:

Propondo-se a analisar o problema da toxicomania, o filme [...] é uma sucessão de fatos e situações, as mais diversas, cuja tônica principal e constante é a amostragem [...] da prática do vício, de bacanais, orgias, rituais sadomasoquistas, taras, anormalidades, morbidez, deformações personalísticas dos mais variados calibres, enfim, uma gama infindável de aspectos que caracterizam a total degenerescência humana, não conduzidos para um desfecho que possa ser considerado positivo ou de utilidade. (In: BARCINSKI; FINOTTI, 1998, p.268).

Como parâmetros comparativos estão as obras produzidas antes dele: *À meia-noite levarei sua alma* (1964), *Esta noite encarnarei no teu cadáver* (1967) e *O estranho mundo de Zé do Caixão* (1968). O conjunto auxilia a identificar os aspectos relevantes à autoria na obra, pois se tratam da construção do olhar do cineasta, pilares da compreensão do estilo empregado, como uma evolução gradual que culmina na produção do *corpus* analítico proposto. De fato, o objetivo deste trabalho é analisar *O despertar da besta / Ritual dos Sádicos* (1969) investigando os aspectos autorais evidentemente responsáveis pelo agenciamento das estratégias de produção de encanto que sejam relacionados à identidade fílmica do artista – traçada através do *corpus* complementar citado. Algumas questões servem de ponto de partida: Quais são os mecanismos empregados no filme que são de responsabilidade autoral? Como são compostos os programas de produção de efeitos na obra e como se relacionam com o grupo de filmes que identifica o artista? E por que constituem marcas autorais?



Para elucidar esses problemas fazemos uso do método intitulado *Poética do filme* (GOMES, 1992; 1996; 2004a; 2004b), pois compreende o filme como um texto capaz de afetar áreas distintas. Pode provocar sensações, fruto de sua natureza estética, onde os sentidos trabalham para que haja uma resposta sensorial perante determinada representação. Pode também produzir significados, mensagens, idéias, levar a pensar em alguma coisa anunciada na tela. Além disso, pode-se considerar a produção dos efeitos emocionais, sentimentos que são produzidos pela obra, ou seja, “nessa composição, os materiais não se estruturam para produzir uma sensação senão um sentimento; não se organizam para fazer emergir uma idéia ou uma noção, senão para gerar um estado de espírito, um estado de ânimo” (GOMES, 2004a, p.94).

Poética, Gênero e Autoria

Umberto Eco (1979) chama de texto o conjunto de estratégias “cujo destino interpretativo deve fazer parte do próprio mecanismo gerativo”. Essas estratégias realizam-se durante o ato de leitura e são definidas como previsões feitas pela instância autoral sobre os movimentos inferenciais do receptor³ durante a experiência de leitura. Conforme o autor mostra, o texto é um conjunto de códigos que conferem conteúdo a suas expressões. Códigos estes compartilhados por um leitor-modelo previsto na geração da obra, capaz de cooperar com suas estratégias, a fim de que seu conteúdo seja atualizado, oferecendo a interpretação pensada pela instância gerativa e o efeito preciso que estimulou. “Um mecanismo preguiçoso”, diria Eco (1979), pois o “texto quer que alguém o ajude a funcionar” (p.37), alguém que possa preencher os espaços em branco deixados, intencionalmente, para a iniciativa interpretativa do leitor.

A metodologia proposta é fundada no pequeno tratado de Aristóteles, *Poética*, que abordava os gêneros poéticos clássicos – comédia, tragédia e epopéia – na literatura e no teatro. Das teses Aristotélicas ao qual a metodologia de análise faz uso está a questão da destinação da obra, a finalidade que toda obra de arte tem como própria, sua realização de natureza individual, conseqüentemente ela deve ser produzida idealizando essa finalidade. É relevante também para a interpretação do filme a noção de que a obra de arte existe apenas no momento de seu uso, sua leitura; apenas durante sua

³ Não quer dizer um receptor empírico, “real”, mas antes uma instância virtual “que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar” (ECO, 1994, p.15), que seja capaz de atualizar o texto idealmente, de acordo com as previsões da instância gerativa.



contemplação somos capazes de usufruir de sua finalidade, de compreender suas operações e assim de realizar sua fruição. Recorrer à metodologia da *Poética do filme* é ir ao encontro da obra, ou seja, “é a identificação daquilo que compõe a experiência fílmica, daquilo que a película faz com seus espectadores, daquilo que emerge da cooperação entre intérprete e texto” (GOMES, 2004a, p.88). Por isso, analisa o filme em três dimensões: efeitos, estratégias e recursos.

Recursos são materiais diversos e variados dispostos no filme⁴ que podem ser generalizados como sonoros, visuais, cênicos e narrativos – música, sonoplastia, montagem, planos, movimentos de câmera, composição fotográfica, personagens, cenários, enredo. As estratégias visam agenciar os recursos para compor a programação exclusiva de efeitos pretendidos; tais programas são de naturezas distintas, dependendo do que pretendem – melodrama, horror, paródia, comédia⁵. Os recursos ordenados estrategicamente na composição de um programa geram efeitos sobre a apreciação, um resultado programado que opera sobre a experiência. Como citado, os efeitos podem ser divididos em três composições: sensoriais ou estéticas, cognitivas ou comunicacionais e sentimentais ou poéticas. Pela primeira composição entende-se que o programa articula-se para produzir efeitos sensoriais – desorientação, aspereza, velocidade, silêncio, sinestésias. A segunda composição procura estabelecer idéias, dar informações que levem a pensar ou concluir algo. Já a composição sentimental estabelece emoções, estados de ânimo como a graça, o temor, o alívio, a compaixão, o medo.

A própria obra deixará disposta a composição dos elementos, o emprego dos recursos e a operação dos efeitos programados. Lá estão as peças fundamentais e as regras de seu funcionamento interno. “Cada filme, cada classe ou gênero, tem um especial sabor, uma cor particular, conseqüência do modo peculiar como se combinam os elementos e da quantidade e qualidade dos ingredientes em jogo” (idem, p.99). Pode-se inclusive falar da questão autoral no preparo da obra, onde o caráter expressivo do filme prepondera sobre a configuração da linguagem. O diretor que busca um uso expressivo do filme busca orientar a percepção por meio de seu estilo, sua marca diferencial, um desvio da linguagem. “Basicamente, um filme se compõe de recursos cinematográficos empregados com habilidade técnica e, eventualmente, com uma marca de estilo e linguagem proveniente do realizador” (ibidem, p.101).

⁴ Considera-se o filme como um programa estratégico de efeitos que opera para um leitor-modelo previsto e idealizado pela obra durante sua contemplação, tal qual o texto.

⁵ Cada programa opera sobre determinadas regras que legam seu sucesso ou seu fracasso.



Alguns pesquisadores afirmam que a instância autoral revela-se na obra por meio das instruções fornecidas para a leitura e, em muitos casos, através de um estilo característico que apresente marcas reconhecíveis para o leitor definir aquele texto como obra de um autor particular que se distingue dos demais devido a este estilo⁶. Eco define essa estratégia textual como autor-modelo e diz que pode ser constatado no texto através da voz que nos orienta, guia-nos durante a leitura e “se manifesta como uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como o leitor-modelo” (ECO, 1994, p.21).

Outros estudiosos declaram que a intenção autoral é possível de ser apreendida, dado que é “equivalente àquilo que ele queria dizer pelos enunciados que constituem o texto. E seus projetos, suas motivações, a coerência do texto para uma dada interpretação são, afinal de contas, indicadores dessa intenção” (COMPAGNON, 1999, p.92). O texto configura a representação de uma ação intencional, visto que seu sentido está ligado às intenções do autor, aquele que exerce a função de programar a obra, o texto, o discurso para ser realizado de determinada maneira para determinado leitor. Enquanto função o autor exerce um papel classificatório: permite agrupar e delimitar textos, promovendo o relacionamento das obras que carregam seu nome; sua assinatura indica que o texto deve ser recebido de uma forma peculiar e ainda lhe agrega um valor, um estatuto. Michel Foucault (2002) aborda a função do autor relevando-a como o resultado de operações complexas de construção do ser que gerou o discurso. Como resultado de uma construção psicológica o autor é uma projeção do modo de se tratar certo texto que abarca alguns signos relacionados ao seu criador; traços, repetições e características consideradas pertinentes na avaliação do que admitimos como sua unidade de escrita, “uma espécie de foco de expressão, que, sob formas mais ou menos acabadas, se manifesta da mesma maneira, e com o mesmo valor” (FOUCAULT, p. 53).

O conceito de autoria no cinema foi desenvolvido na década de 1950 pelos intelectuais da *Cahiers du Cinéma*, ao classificar um grupo de diretores americanos que realizavam filmes sobre a égide da máquina industrial *hollywoodiana*, mas conseguiam impor sua personalidade à obra, o que correspondia a aspectos visuais distintivos; estilos artísticos que elevavam o status do filme à obra de arte. A *politique des auteurs*, trabalhada por André Bazin e seus companheiros da *Cahiers*, consistia em elevar o

⁶ Podendo ser uma estratégia de identificação com o receptor e usado muitas vezes também para mostrar que determinado autor tem certa visão única das coisas ou do mundo.



cinema à altura de formas artísticas consagradas como a literatura e a pintura, oferecendo, portanto, a liberdade para uma expressão pessoal. Influenciados pela tese da *Caméra-Style* de Alexandre Astruc, a concepção da *Cahiers* refletia a idéia do diretor como criador único do filme, assim como a obra literária pertence ao escritor. Para tanto analisavam os filmes procurando sinais *personalísticos* como critério de valor, marcas de estilo recorrentes que representassem a assinatura da personalidade por trás da obra.

Várias das críticas a essa abordagem derivam do fato de que marcas recorrentes de estilo são fundamentos para a análise do gênero empregado. O que implica ainda outra questão relacionada às convenções características dos gêneros que determinam restrições a usos particulares para poderem ser reconhecidos como produtos vinculados àquele gênero específico. Toda a história do cinema reflete e influencia o modo como interpretamos os filmes e seus significados, visto que os parâmetros característicos de cada gênero viabilizam uma compreensão global da obra, pois estabelecem regras compartilhadas e distintivas para a apreciação, enquanto que o estilo empregado constitui o diferencial, o original que reformula o gênero e determina a evidência de um uso expressivo da linguagem, algo que agrega valor discursivo às convenções fundamentais do gênero atribuídas a uma personalidade da instância gerativa.

O estilo atribuído ao autor é o que promove a individualidade da obra, é o que garante sua singularidade perante outras de mesmo gênero e é ainda o que viabiliza sua classificação. Estilo é o uso livremente adaptado de uma convenção textual a fim de particularizar e exprimir um discurso autêntico que leve a valorizar e identificar seu emissor, dessa forma “a variação estilística [...] defini-se pelo desvio em relação ao uso corrente” (COMPAGNON, 1999, p.168), ou seja, o estilo distingue um texto em relação a uma norma hegemônica, cria e classifica conjuntos de textos similares e característicos, e ainda estabelece uma unidade de valor ao criar esses conjuntos de obras remetendo-as a um autor específico. “Assim, o estilo, no sentido mais amplo, é um conjunto de traços formais detectáveis, e ao mesmo tempo o sintoma de uma personalidade” (idem, p.173). Sendo um desvio, ou mesmo uma ênfase, algo terá de ser valorizado na linguagem para distinguir-se da norma referencial, algum diferencial que exiba marcas de autenticidade racionalizadas com intuito de gerar um efeito emocional, um acréscimo a significação de leitura, uma expressão intencional que acentue a sensação durante a experiência, enfim, “o estilo implica uma escolha entre diferentes maneiras de dizer a mesma coisa” (ibidem, p.187).



Podem-se analisar as marcas autorais de Mojica a partir da identificação e da categorização do estilo do programa de efeitos empregado. Por trabalhar um gênero consolidado como o horror, a estilística atribuída às intenções do autor pode ser investigada através da comparação do filme em análise com o conjunto de obras que compartilham com ele os desvios e as particularidades detectáveis que produzam a expansão do significado na operação do programa. Também servem de contraponto comparativo para a investigação das variações empregadas pelo autor, outros filmes que utilizem a norma corrente hegemônica do gênero de horror, para assim distinguir os traços diferenciais do estilo usado por Mojica em relação a esse universo do gênero.

Temática e Contexto: contracultura, drogas e censura

O quarto filme de horror de Mojica é ao mesmo tempo um marco e uma cicatriz em sua carreira: primeiro por ser uma obra bastante peculiar, pois fora criado para mostrar horrores reais da cidade grande, inspirado em modelos retirados de páginas de jornal e de relatos de conhecidos. O roteirista do filme R. F. Lucchetti, que havia trabalhado com Mojica em *O estranho mundo de Zé do Caixão* (1968) e em dois programas de tevê, usou o argumento fornecido pelo diretor para escrever uma obra de ficção sobre a realidade, o que dá a esse filme uma visão inusitada e catastrófica sobre a sociedade da época. Talvez devido a isso, o filme tenha sido censurado por quase quinze anos, sendo exibido pela primeira vez em 1983, além de que nunca foi distribuído em circuito comercial, apenas em mostras e festivais como o Rio-Cine Festival⁷.

Ao contrário de seus três primeiros filmes de horror que se ambientam em cidadezinhas do interior sem uma data precisa, *O despertar da besta* explora o espaço urbano sob os problemas da violência sexual e física e suas relações com a toxicomania. Ambienta-se na Grande São Paulo do final da década de 1960, período não só da ditadura militar no Brasil, como também do movimento internacional de contracultura. Originado nos Estados Unidos a contracultura visava criticar o conservadorismo americano, tanto político – principalmente em relação à guerra fria e ao conflito no Vietnã – quanto social, representado por causas como a igualdade racial e os direitos femininos. Além disso, essa foi a época em que os jovens da classe média conheceram as drogas, dentre elas a maconha, a cocaína e o LSD.

⁷ Edição de 1986. *O despertar da Besta / Ritual dos sádicos* recebeu os prêmios de melhor roteiro e melhor ator para José Mojica Marins.



Os *hippies* são figuras constantes na obra de Mojica exibindo seus comportamentos liberais, trajes psicodélicos, músicas vibrantes e engajadas e o uso de drogas que ofereçam estados alterados de consciência, livre de regras e valores morais. A associação entre esses grupos e as drogas são pontos de questionamento da obra, pois mostra indivíduos viciados e suas reações a certos estímulos, tais que os levem a cometer perversões sexuais, violências físicas e atitudes patéticas, ridículas e/ou insanas. A classe média figura como a vítima e o vilão dessa problemática: quando não são prejudicados por viciados loucos e suas taras obsessivas, são eles próprios que agem monstruosa ou absurdamente durante um estado alterado de consciência. A *urbe* é evidenciada por seu lado podre, refletindo um estranho social, um inferno urbano que despreza inocência, honestidade e moralidade, para eleger a incomunicabilidade.

Apesar da temática das drogas e da contracultura já terem sido representadas em filmes como *Easy rider* (1969) de Dennis Hopper, a obra de Mojica tem um caráter inédito por tratar do tema com um esforço desmistificador – quase ofensivo –, já que introduz não só a violência desmedida pela ação das drogas, mas também mostra que elas são chaves de escapismo do homem e podem implicar em qualquer tipo de atrocidade a depender do usuário. Depois do decreto do Ato Institucional número 5, baixado pelo presidente Costa e Silva em dezembro de 1968, o governo militar passou a intervir e controlar de forma dura o cinema nacional. Um dos lesionados pelo decreto foi Mojica que teve seu filme interditado por anos, talvez pela linguagem usada, e consequentemente não conseguiria controle artístico total em seus próximos filmes.

Flashbacks, Personagens e Mise-en-scène

Composto por vários relatos curtos a primeira parte do filme se dedica a criar um padrão de situações que envolvam o uso das substâncias alucinógenas ocasionando um evento de cunho violento, absurdo ou ridículo. Trata-se de notícias de jornais narradas pelo psicólogo incumbido da pesquisa, Dr. Sérgio, justificando-as como exemplos ilustrativos da formulação do problema de pesquisa. Os *flashbacks* das notícias são formuladores da idéia de que aquelas cenas doentes foram catalisadas por algum entorpecente. Para tanto as estratégias delineiam-se sobre uma programação emocional para causar incômodo, seja pelas imagens degradantes de viciados se picando ou agindo desconexa e irracionalmente, seja pelas atrocidades realizadas após o ritual de uso da droga como estupros, perversões *sadomasoquistas*, adultérios, assédios e assassinatos.

Esse tipo de formato já havia sido experimentado por Mojica em *O estranho mundo de Zé do Caixão* (1968) e consiste em narrar sucessivamente situações bizarras sem vínculo direto uma com a outra. Relatos dinâmicos dos mais variados teores usados para construir a relação associativa entre as drogas consumidas e seus efeitos perversos, irracionais e bestiais. A impressão que sobra ao final desses curtos *flashbacks* é que os personagens viciados sofrem de certa irracionalidade, por exemplo, de caráter sexual, onde um personagem que acabara de fumar um “baseado” (Mário Lima) resolve lavar as roupas íntimas de duas mulheres que adentram o tanque e entregam-lhe suas roupas íntimas naturalmente, como se isso fosse corriqueiro. A bestialidade irracional fica mais forte à medida que os relatos se sucedem: surgem relações com animais irracionais reais para parear os personagens à suas categorias. Assim, uma jovem burguesa faz sexo animalescamente com seu mordomo enquanto sua mãe (Lurdes Ribes), cocainômana, assiste despreocupadamente tal cena acariciando um jumento.

Seqüências 1 e 2: Irracionalidade e drogas.



Absurdos inquietantes que quase nos levam ao riso. Essa noção se confirma com o uso expressivo da linguagem: através da montagem intercalada algumas metáforas visuais convocam nossa cognição a transferir um animal e seu atributo para o lugar do personagem. Por exemplo, em uma das pequenas narrativas o dono de uma agência de trabalhos domésticos usuário de cocaína, seduz uma jovem que procura trabalho, suas intenções são obviamente de caráter sexual e as correlações com as características animalescas são postas em cena pela montagem paralela de um porco comendo, depois um cachorro (por suas investidas sexuais) e por fim um cavalo (quando força a jovem a fazer-lhe sexo oral). Ou seja, o viciado perde suas virtudes humanas e passa a agir como um ser irracional. O uso de drogas, a violência sexual e a bestialidade humana são construções retóricas providas pelos *flashbacks* das notícias.

Seqüência 3: Metáforas visuais de bestialidade.



Os *flashbacks* (que permeiam o filme todo) estabelecem duas categorias de personagens, mas não reduzidas a velha formulação vilão/vítima. Temos, portanto, as personagens usuárias de drogas que infligem dor, causam algum mal a si ou a outros personagens; e as personagens prejudicadas pelos feitos dos viciados. Ambos representam pessoas comuns que sofrem as violências urbanas, pessoas ameaçadas pelas substâncias tóxicas, enfim pessoas até então normais, reconhecidas e identificadas como nós mesmos, mas que se revelam diferentes, anormais e desequilibradas quando entorpecidas. O normal é subvertido pela substância e delinea-se na dimensão do estranho, do insensato. As inter-relações entre os personagens têm propósito único de gerar uma conseqüência negativa para um dos lados, papel geralmente exercido pelas personagens femininas, talvez as únicas vítimas reais de um filme marcadamente machista. São elas as possuídas e dominadas, as violentadas e torturadas, são elas, afinal, que provocam desejos carnisais na mente dos viciados e os levam a cometer qualquer ato com o intuito declarado de posseção.

O tempo presente é evidenciado pelo debate entre o Dr. Sergio, responsável pelo experimento; o diretor de cinema e consultor da pesquisa José Mojica Marins; e outras personagens cujos papéis não são bem definidos, mas que atuam como críticos do estudo do Dr. Sérgio. Mojica é também um personagem, um cineasta controverso que faz questão de ser distinguido de sua criação (“Desculpe, mas Zé do Caixão ficou no cemitério. Você está falando com José Mojica Marins”). De fato há um personagem desempenhado por ele em cada tempo narrativo: o personagem Mojica, consultor do projeto no tempo presente; o personagem Mojica, diretor maldito visto por um *flashback* de uma entrevista real, ocorrida na TV Record em 1969 no programa *Quem tem medo da verdade?* E, além disso, há Zé do Caixão, não o cozeiro de suas primeiras duas obras de horror, mas um monstro imaginado pelas cobaias do experimento. Uma alucinação que representa o mal em cada tempo psicológico dos viciados.



Quatro personagens participam do estudo como cobaias de um teste com LSD e representações externas aptas a provocar os efeitos investigados pelo Dr. Sérgio. A partir do problema esboçado com as notícias de jornal, o pesquisador quer saber se a droga é a responsável pelas violências e perversões dos viciados. Junto com as cobaias ele sai às ruas de São Paulo para eleger aquele motivo representacional com maior potencial para ser a influência externa da experiência. Depois de assistirem a uma peça de Brecht no Teatro Oficina, *Na selva das cidades*, e de visitarem uma casa noturna extravagante, as cobaias do experimento decidem que a terceira representação, o filme (usado metalingüisticamente) *Esta noite encarnarei no teu cadáver* (1967) de Mojica, foi a experiência mais poderosa que sofreram na noite. Após o psicólogo injetar-lhes a droga cada paciente entra em transe sob as influências da figura de Zé do Caixão. Esse momento é uma ruptura não só nesse *flaskback*, mas também na obra como um todo.

Composições da Dor: o pesadelo grotesco a cores

O preto e branco que reinava no filme, agora dá lugar ao colorido saturado que ambienta os pesadelos astrais dos quatro viciados. Cada um faz uma construção psicológica de um espaço configurado pela representação de Zé do Caixão. O cozeiro torna-se um delírio, um monstro imaginado; o arquiteto do pesadelo. Os quatro pacientes têm narrativas distintas uns dos outros, de maneira geral enfatizam o lado sombrio, tirano, violento e desprezível de Zé do Caixão. No pesadelo do contador (Ozualdo Candeias), a alucinação com o monstro é estruturada com corpos mimetizados ao ambiente. Os corpos em agonia constroem os degraus da escada, seus gemidos confundem-se com os gritos e as gargalhadas do som. O pouco contraste impossibilita definir precisamente onde os corpos delimitam-se, desorientando a percepção espacial entre o cenário e os condenados, pilares do inferno machista.

A saturação de vermelho e de amarelo nesse pesadelo apela para o deslumbramento estético das torturas sofridas pelas mulheres, chicoteadas e submetidas ao ponto da dominação, postas em seu devido lugar – segundo os cânones de Zé do Caixão. No caso, o lugar merecido para elas é o chão, metamorfoseadas, indiferentes ao caminhar do contador, afinal elas são apenas matéria e nada mais. A bela jovem cobaia (Andréa Bryan) sofre as crueldades sexuais do monstro que lhe arranca as roupas e flagela seu corpo, postado ao redor de inúmeras figuras sacras. Cena que nos leva a

indagar se ela está sendo martirizada, posta em caráter maculado; ou se está sendo torturada sem qualquer piedade e clemência religiosa.

Seqüência 4: O espaço do delírio machista.



Indefinição das formas corporais mescladas à arquitetura infernal. Composições de dor e sofrimento que despertam agonias sutis como inquietações, e incompreensões visuais que se tornam imediatamente confusão emocional. As seqüências dos quatro pesadelos intercaladas pela montagem estabelecem uma desorientação narrativa que sugere certa mistura de domínios nos estados de ânimo. As figuras que compõem o bestiário desse *locus horribilis* têm contornos deformados, desproporcionais. Reservam, entretanto, alguns aspectos humanóides, mas ainda desorganizados anatomicamente. Caricaturas infernais, rostos e máscaras deformadas exprimindo raiva, êxtase e loucura, uma procissão de demônios burlescos. A mistura da espécie humana com outras acrescenta também novos atributos risíveis ao pesadelo, unifica características distintas que carregam tanto aspectos ameaçadores quanto humorados. Pode-se perceber essa característica também nas reestruturações anatômicas surrealistas vistas no ataque das nádegas com rostos caricatos. Estranhas a primeira vista, irreconhecíveis devido a aparente desorganização anatômica, porém conservam feições comuns à concepção do normal. Trazem consigo elementos repulsivos e ao mesmo tempo instauram humor. O programa de horror entra, assim, na dimensão do grotesco, abrindo espaço para estados emocionais conflitantes entre o asco, a antipatia, a repulsa e o ridículo.

Seqüência 5: Figuras grotescas do pesadelo.



Uma experiência psicodélica com LSD consiste em uma jornada a outros reinos da consciência. Em geral as características das apresentações lisérgicas transcenderiam os conceitos verbais, as dimensões de espaço-tempo e de ego e identidade. Entretanto, a droga não produz a experiência transcendental, ela age meramente como uma chave química capaz de liberar o sistema nervoso de seus padrões e estruturas normais. Ainda



que os pesadelos pudessem ser de fato frutos da experiência com LSD, o Dr. Sérgio desmente esse dado ao afirmar que realizou o experimento com água destilada ao invés de qualquer droga. A chave química para atingir outros reinos da consciência proposta pelo cientista não é o LSD, mas o instinto humano – tema recorrente na filmografia de Mojica desde *À meia-noite levarei sua alma* (1964). Logo, aqueles que praticam atos de violência por efeitos das drogas fazem-no porque já têm uma inclinação negativa de moral e caráter, a droga simplesmente libertou esse instinto.

O Criador e a Criatura: a título de conclusão

Não foi a primeira vez que Mojica usou filme colorido para representar pesadelos. No mesmo filme usado como parâmetro de experiência impressionante pelas cobaias do estudo, *Esta noite encarnarei no teu cadáver* (1967), há também um pesadelo protagonizado por Zé do Caixão no inferno. Delírio este também colorido e saturado, recheado de figuras grotescas e deformadas. Porém, o pedaço desse filme usado antropofagicamente em *O despertar da besta* não é o inferno colorido de Zé do Caixão, apenas seu pesadelo de ser enterrado vivo, em preto e branco. O recurso possibilita implementar um programa emocional com maior liberdade criativa para a apreciação. Os matizes de cor saturados formam borrões e silhuetas bizarras no cenário e nas figuras disformes, contribuindo para um estranhamento mais acentuado da película. As estratégias propostas buscam certa desorientação espacial e temporal, abrindo margem para a apreciação contemplativa da estilística grotesca, que se revela na mistura dos efeitos anímicos, como o asco e a repulsa originados pela percepção do horroroso; o ridículo e o risível originados pelas formas caricaturais e desproporcionais.

Outra marca evidente que a obra invoca é a autopromoção seja através dos inúmeros produtos do artista mostrados durante a narrativa, seja pela figura constante do artista executando diversas funções cênicas. Além do filme citado acima, reaproveitado durante a fase de determinação do estímulo externo, mostram-se as revistas em quadrinhos do personagem Zé do Caixão, seus pôsteres e até uma marchinha de carnaval feita por Mojica na década de 1960 – *O castelo dos horrores* – executada por uma fonte *diegética* em um dos *flashbacks* que correlacionam drogas a perversões sexuais. Como se fosse uma homenagem a si mesmo. O próprio Mojica também participa dessa auto-homenagem por meio da entrevista para o programa *Quem tem medo da verdade?* – também reciclada no filme. Ao final da obra, aliás, descobre-se que



a pesquisa debatida no tempo narrativo referenciado como o presente é relatada em um programa televisivo ficcional, *Um clarão na escuridão*.

No debate sobre autoria discutiu-se as teorias sobre a instância gerativa como estratégia de emissão de discursos e como personalidade criativa apta a acrescentar e expandir significados e efeitos à obra através de um estilo, um desvio criativo e coerente do uso corrente da linguagem. O gênero de horror sofre, assim, mudanças e aprofundamentos para ganhar novas formas de operação, um sentido particular de articulação e apreciação. Ainda assim, está disposta na obra a unidade discursiva, desde a apresentação feita pelo personagem-monstro Zé do Caixão no início do filme, até o desfecho feito pela autoridade-ficcional Mojica que ordena “Corta” enquanto encara a câmera. O que dá o tom da experiência é o estilo empregado pelo autor que exerce funções manifestadas por uma polifonia de “eus” da instância criadora: a do diretor/argumentista real e empírico, a do personagem apresentador, a da autoridade-ficcional, a do monstro-alucinação: todas apontam para o controle de apenas um sujeito, José Mojica Marins. A consciência gerativa que desempenha a função estratégica de autor.

Referências Bibliográficas

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.
- BARCINSKI, André; FINOTTI, Ivan. *Maldito: a vida e o cinema de José Mojica Marins, o Zé do Caixão*. São Paulo: 34, 1998.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Consuelo Santiago e Cleonice Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula: A cooperação interpretativa nos textos narrativos*. 2. ed. Tradução de Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- _____. *Seis passeios no bosque da ficção*. 8. ed. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* 2. ed. Tradução de António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Vega Editora, 2002.
- GOMES, Wilson. Metáforas da diferença: A questão do inteiramente outro a partir da teoria da construção. *Trans/Form/Ação: Revista de Filosofia*. v.15, p.131–148. São Paulo: UNESP, 1992.
- _____. As estratégias de produção do encanto. O alcance contemporâneo da poética de Aristóteles. In: *Textos de Cultura e Comunicação*. v.35, p.99 – 125. Salvador, 1996.
- _____. La poética del cine y la cuestión del método en el análisis fílmico. *Significação*. v.21, n.1, p.85 – 106. Curitiba, 2004a.
- _____. Princípios de Poética (com ênfase na poética do cinema). In: PEREIRA, M.; GOMES, R.; FIGUEIREDO, V. (Orgs.). *Comunicação, representação e práticas sociais*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, p.93 – 125, 2004b.



Bibliografia Consultada

- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Análisis del film*. Traducción de Carlos Losilla. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1990.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1984.
- BRAIT, Beth. Estilo. In: _____ (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Editora Contexto, 2005.
- BUSCOMBE, Edward. Idéias de autoria. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica*. Volume 1. São Paulo: Editora Senac, 2005, p. 281 – 294.
- _____. A idéia de gênero no cinema americano. In: RAMOS, Fernão Pessoa. (Org.). *Teoria Contemporânea do Cinema*. Volume 2. São Paulo: Senac, 2005, p.303 – 318.
- FARACO, Carlos Alberto. Autor e Autoria. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Editora Contexto, 2005.
- GERSTNER, David. The practices of authorship. In: GERSTNER, David; STAINER, Janet (Orgs.). *Authorship and film*. New York and London: Routledge, 2003, p. 3 – 25.
- KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- NOGUEIRA, Luís. *Violência e cinema: monstros, soberanos, ícones e medos*. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2002.
- STAIGER, Janet. Authorship approaches. In: GERSTNER, David; STAINER, Janet (Orgs.). *Authorship and film*. New York and London: Routledge, 2003, p. 27 – 57.
- WEXMAN, Virginia Wright. Introduction. In: _____ (Org.). *Film and authorship*. New Brunswick, New Jersey and London: Rutgers University Press, 2003, p. 1 – 18.

Filmografia

Corpus analítico:

O despertar da besta / Ritual dos sádicos (1969), Brasil, P/B e colorido, 91 min.

Direção: José Mojica Marins

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

Elenco: José Mojica Marins, Sérgio Hingst, Ozualdo Candeias, Andréa Bryan, Lurdes Vanucchi Ribas, Mário Lima, Roney Wanderney, Graveto, Annik Malvin, Ítala Nandi e Araken Saldanha (dublador da voz de José Mojica Marins).

Corpus complementar:

À meia-noite levarei sua alma (1964), Brasil, P/B, 81 min.

Direção: José Mojica Marins

Roteiro: José Mojica Marins

Esta noite encarnarei no teu cadáver (1967), Brasil, P/B e Colorido, 107 min.

Direção: José Mojica Marins

Roteiro: José Mojica Marins

O estranho mundo de Zé do Caixão (1968), Brasil, P/B, 80 min.

Direção: José Mojica Marins

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