

1 INTRODUÇÃO

Não posso evitar a imperfeição de meus pais, as taras, o legado infame de um povo medíocre. Moral, costume de um povo, apenas costume, porque esses imbecis tentam justificar a própria incapacidade. Tudo isso ainda vive em mim. Laura, Laura, preciso de um filho, Laura, para que nele fique a marca do homem superior. (ESTA NOITE, 1967)

Zé do Caixão acorda de um pesadelo horrível, em que é arrastado por um ser hominídeo sem rosto para o inferno. Estamos diante de uma assombração, clichê do gênero do horror, que aterroriza o despótico e irônico agente funerário, visualizada na decupagem clássica¹ de *Esta noite encarnarei no teu cadáver* (1967), o segundo filme da trilogia de Zé do Caixão junto com *À meia-noite levarei sua alma* (1964) e *Encarnação do demônio* (2008). Depois de descobrir que havia assassinado uma mulher grávida, dentre as sete raptadas, ele fica perturbado, pois considera a criança “a mais perfeita obra da natureza” (ESTA NOITE, 1967) e é seu maior desejo. O cozeiro recusa-se a ser um elemento na ordem social e desafia a racionalidade para provar a prevalência do instinto, constituindo-se em ameaça social pelo exagero na busca da diferenciação valendo-se de transgressões morais. Josefel Zanatas é o monstro que causa repulsa física e moral, por suas práticas na subjetivação de si e a violação da ordem construída historicamente. Nesse sentido, ele é um revoltado, como explica o teórico de cinema Claude Bernardet (2007, p. 163):

Zé do Caixão é um revoltado cujo principal relacionamento com o mundo é o sadismo. É um revoltado raivoso e primário, que bebe a pinga de uma macumba e come vorazmente uma coxa de galinha diante de uma procissão numa sexta-feira santa. Mojica é um cineasta primitivo (no sentido em que se fala em pintor primitivo), que se entrega inteiramente: seu filme é um jato de libertação. Suas frustrações (lamenta não ter filhos perto de uma estátua representando uma mulher nua) e seu sadismo (por jogo, corta dois dedos de um cara com uma garrafa quebrada) atingem o paroxismo. Quando Zé do Caixão deixa de manter essas relações com o mundo, forças superiores apoderam-se de sua alma, na maior alucinação da personagem.

¹ “Ela designa [...] de modo mais metafórico, a estrutura do filme como seguimento de planos e de sequências, tal como o espectador atento pode perceber. É nesse sentido que André Bazin utiliza a noção de ‘decupagem clássica’ para opô-la ao cinema fundado na montagem; encontraremos a mesma oposição em Jean-Luc Godard.” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 71).

O diretor e ator José Mojica Marins ocupa lugar singular no cinema nacional, como grande representante do Cinema Marginal. No chamado cinema amador paulista, Marins cria o personagem Zé do Caixão, que se torna o marco em sua carreira, e inicia uma produção cinematográfica voltada para o horror (CÁNEPA, 1999). Nas décadas de 1960 e 1970, Zé do Caixão ganha as telas e se torna popular no Brasil, como uma figura amalgamada de crueldade, violência e desrespeito à ordem da moral judaico-cristã, de modo que corporifica os mitos do horror mundial mesclados com uma dada brasilidade. Sua produção obteve reconhecimento nacional e internacional, de modo que, ainda hoje, podemos assistir semanalmente ao seu programa *O estranho mundo de Zé do Caixão*, no Canal Brasil, na televisão brasileira por assinatura.

O cinema de Mojica, como o diretor é mais conhecido, toma referências de diversos domínios culturais, transitando entre os clichês do gênero do horror, literatura universal, folclore brasileiro, música popular e erudita, cultura de massa (FERNANDEZ, 2000). Em sua obra circulam discursos presentes no Manifesto Pau-Brasil, da década de 1920, e do Movimento Tropicalista, dos fins de 1960, pela reafirmação de características enraizadas na cultura brasileira. O movimento do início do século XX enfatiza a necessidade de se criar uma arte com características do povo brasileiro e de discutir sua linguagem para fazer surgir valores nacionais norteados pela liberdade e experimentalismo. Assim, estavam lançados os germes do antropofagismo, que mesclam à cultura importada a heterogeneidade da cultura popular e a identidade nacionais. Tomando essas ideias, o Movimento Tropicalista também busca uma nova arte e traz elementos considerados ultrapassados, desprezíveis ou subdesenvolvidos. No cinema do diretor brasileiro, a atitude antropofágica considera as referências mundiais do gênero de horror e cria o cinema de horror na estética do lixo, com imagens esteticamente sujas e grotescas além do personagem sórdido convicto.

A constituição de Zé do Caixão retoma esses discursos de vários modos na imagem em movimento. A cenografia é composta pelo excesso de elementos vindos de tempos, modas e tradições diferentes sobrecarrega o quadro² e cria uma atmosfera *kitsch*, que caracteriza as obras de Oiticica, as capas de LP e figurinos tropicalistas de Caetano Veloso e Gilberto Gil. A bricolagem de influências soma-se ao reaproveitamento de pedaços de filme, assumindo nos materiais a estética marginal do

² Designa a composição gráfica e plástica dos planos determinada pelo enquadramento. (AUMONT; MARIE, 2003).

lixo. Ainda no rastro da contracultura, a obra de Mojica busca a força da realidade e apresenta crimes bárbaros por meio de imagens brutais e exibicionistas.

Nesse mesmo sentido, a precariedade e a rusticidade dos elementos estéticos colaboram para produzir o sentido primitivista e ingênuo no horror de Mojica, mesmo nos anos 1960. Os limites técnicos e materiais de filmes marginais estão associados não apenas ao ideal do cinema autoral e à falta de recursos destinados ao cinema brasileiro; mas, também, à falta de película no mercado mundial depois da guerra de 1939 e crescimento da indústria hollywoodiana, à escassez de mão de obra qualificada e ao alto preço dos equipamentos e tecnologias. Com relação a este último obstáculo, é esclarecedor apontar que mesmo depois de lançada a coloração Technicolor, na década de 1920, o primeiro filme colorido brasileiro é lançado em 1953, *Destino em apuros* (Ernesto Remani) e teve maior impacto em *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969). Em outros termos, os filmes da trilogia do personagem Zé do Caixão ressoam ideais dos movimentos artísticos brasileiros sobre a busca da identidade nacional, limites técnicos e materiais e a estética enquanto uma representação original da realidade histórica e artística brasileira.

Dessa maneira, Zé do Caixão é constituído na dinâmica entre os movimentos artísticos brasileiros, a tradição do horror na materialidade fílmica e as condições de produção dos anos 1960. Portanto, propomos compreender esses filmes de horror como produção histórica e discutir como são materializados discursos, saberes e poderes de uma dada época na ordem do que será dito/mostrado em oposição ao que ficará excluído.

1.1 A Análise do discurso e novos objetos

Atualmente, em nossa sociedade, observamos uma expansão na produção audiovisual, que produz e faz circular discursos, de modo que há um vocativo para investigarmos essa materialidade para questionarmos sobre as possíveis congruências de noções e funcionamentos entre o linguístico, o sonoro e o imagético. Pensamos que é importante tomar a materialidade da imagem em movimento sob o enfoque discursivo e compreendê-la como monumento que dá visibilidade a discursos determinados historicamente e produz sentidos no tempo e no espaço. A materialidade discursiva dos filmes se constitui como um elemento particular, que implica a consideração da imagem

em movimento numa relação entre outras linguagens que, em conjunto, materializam discursos. Ao tomar esse posicionamento teórico, analisamos os discursos dentro da dispersão de enunciados, tornando-o monumento no fio discursivo e considerando as especificidades dos saberes.

Desse modo, propomos articular nessa pesquisa os gestos de descrição, análise e interpretação a partir do *corpus* âncora composto por três filmes do diretor brasileiro José Mojica Marins, com temática de horror, cujo personagem principal é Josefel Zanatas, o Zé do Caixão. Para tanto, consideraremos os pressupostos da AD e as contribuições do filósofo Michel Foucault (2007a; 2007b), sobre as noções de discurso, ordem discursiva, sujeito e monstro situados na perspectiva da Nova História; Jean-Jacques Courtine (2006; 2009) com suas reflexões com base foucaultiana sobre enunciado, memória discursiva, intericonicidade e monstruosidade; os estudos sobre cinema com Aumont (1988) e Aumont e Marie (2006), para refletir sobre as estratégias cinematográficas; Bernardet (2007) e Xavier (2001; 2005) na discussão sobre a sétima arte e a inserção de Mojica no cinema nacional; bem como a teoria da literatura fantástica com Todorov (2008) e Ceserani (2006), o sobrenatural de Lovecraft (1987) e o horror de Cherry (2009), Carroll (1990), Morgan (2002) e Botting (2008) em perspectivas globais da estética e da filosofia relacionadas ao cinema.

Acreditamos que a abordagem do cinema ainda está por ser examinada sob a perspectiva discursiva, no que diz respeito aos sentidos de horror produzidos nas relações entre enunciados imagéticos e sonoros que em conjunto materializam discursos. Partimos da hipótese de que as produções discursivas do horror, tais como aparecem nos filmes selecionados, apontam para a produção de sentidos na rede de discursos em materialidades, tempos e espaços iguais ou distintos, evocando uma dada memória discursiva e uma dada intericonicidade. Essas considerações sinalizam o problema em três direções: quais são os funcionamentos discursivos das estratégias cinematográficas? Como a materialidade do discurso faz retornar discursos e produz sentidos próprios ao horror? Como acontece o processo de subjetivação nesses filmes?

Pensamos que a emergência e circulação das imagens do horror se inserem numa dada ordem do discurso na sociedade, diante dos dilemas dos sujeitos num movimento histórico, em que o horror é tomado como um lugar de produção de discursos, que acolhe o proibido de dizer/mostrar, em um dado momento.

1.2 A “trilogia de Zé do Caixão”

O personagem Zé do Caixão aparece pela primeira vez no filme *À meia-noite levarei sua alma*, como o coveiro incrédulo de uma pequena cidade obstinado em ter um filho perfeito para manter a suposta linhagem superior de seu sangue. Ele desafia e agride todos, principalmente no que tange à religião, à moral e aos costumes. No afã de ter seu primogênito, ele procura a mulher perfeita durante a trilogia, assassinando aqueles que representam ameaça a seu intento. Ademais, esses filmes têm a regularidade no enredo de mostrar a morte do sádico coveiro nas últimas sequências, sempre envolvida na atmosfera sobrenatural da volta dos mortos. No filme produzido no século XXI, Zé do Caixão reaparece após quarenta anos de prisão condenado por crimes horripilantes. A trama é cercada de adoradores e servos do coveiro, de modo que os assassinatos se tornam rituais de sacrifício e prova de fidelidade e ceticismo. As tramas da trilogia culminam no cumprimento de seu desejo de eternidade por meio de um filho: ele é morto e deixa sete mulheres grávidas.

Na abordagem dos filmes, mobilizamos noções da teoria da Análise do discurso nas análises de acordo com as necessidades assinaladas pelo *corpus*. Recortamos vinte e quatro cenas considerando a regularidade e a singularidade dos enunciados. Elas estão dispersas ao longo dos filmes da trilogia, abrangendo momentos da narrativa em que apontavam para a produção de sentido de horror, considerando o momento histórico de sua emergência, desde o prólogo e os créditos até cenas finais. Igualmente, foram mobilizados enunciados do filme curta-metragem “O fabricante de bonecas” inserido na obra *O estranho mundo de Zé do Caixão* e clássicos do cinema de horror, das décadas de 1920 e 1930 para amparar as discussões teórico-metodológicas.

Tratam-se de discursos em luta pela existência material em redes que lhe permitem produzir sentidos possibilitados pelo encontro entre acontecimento do lançamento dos filmes e a memória do cinema do gênero de horror. Tomando princípios foucaultianos sobre a natureza do enunciado, Courtine (2009, p. 105-106) elabora o conceito de memória discursiva em oposição a uma memória individual, de modo que a “existência histórica do enunciado” permitirá que discursos retornem em novas formulações, “os discursos que indefinidamente, para além de sua formulação, são ditos, permanecem ditos e estão ainda a dizer”.

Acreditamos que a produção de sentidos no cinema supõe o atravessamento entre memória e determinações históricas nas estratégias cinematográficas e que é

necessário considerar a especificidade da visualidade fílmica. Isso lança luzes para que reflitamos sobre a formulação dos planos como produção discursiva no entrelaçamento entre poderes e saberes que permitem certa maneira de dizer/mostrar, isto é, o discurso “que toma corpo em técnicas e em efeitos” (FOUCAULT, 2007a, p. 217). Na esteira de Foucault (2007b), são suscitadas questões como: por que essa estratégia cinematográfica e não outra em seu lugar? Por que esse plano e não outro? Por que esse ângulo e não outro? Por que esse enquadramento e não outro? Por que essa profundidade de campo e não outra?

Nesta pesquisa, compreendemos as estratégias cinematográficas de câmera em um sentido mais amplo, como explicado por Xavier (2005) e Aumont e Marie (2006). A câmera se constitui em representar a visão geral em nossa cultura, que determina a maneira como olhamos e como conhecemos em um dado momento (AUMONT; MARIE, 2006). Interessa-nos questionar essas estratégias com vistas a apreender quais são seus funcionamentos na materialidade dos filmes de horror de Mojica. As estratégias de câmera são tomadas como elementos composicionais do enunciado, de modo que seu uso dentro da ordem discursiva provoca mudanças na materialidade e nos sentidos.

1.3 Passos para o horror

Para a pesquisadora Brigid Cherry (2009), o horror é um guarda-chuva que abriga várias e diferentes categorias de filmes, todas ligadas por uma unidade: sua capacidade de horrorizar. Isso nos direciona a questionar o que nos horroriza, em que circunstâncias, quais são os sujeitos e os processos envolvidos. O filósofo Noël Carroll (1990), em *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*, explica que, na atualidade, estrutura-se uma transformação de olhares para o mundo, a partir do horrífico, tomando técnicas, regras e funcionamentos que estão estritamente ligados ao corpo no seu plano biológico, quando o medo provoca uma agitação física e uma mudança emocional, que pode ser verificada pelo aumento dos batimentos cardíacos, a aceleração da respiração e o sentimento de arrepios com pelos eriçados. Fred Botting (2008) reflete em *Limits of horror: technologies, body, gothic* sobre as fronteiras e manifestações do horror em seus aspectos psicológicos, efeitos físicos e distúrbios ideológicos, o elemento horrífico é um tipo de fantasia que traz à realidade um universo cheio de fantasmas, morte e escuridão.

Considerando a questão do *corpus*, analisar discurso com base num material composto por filmes de mesmo domínio – o horror – é um modo de permitir estabelecer regularidades na visualidade fílmica, na medida em que as estratégias cinematográficas dão forma aos discursos ora distintos, ora convergentes entre si, mostrando a dispersão e a unidade dos saberes que os produzem.

No intento de analisar os componentes do horror na visualidade fílmica, acreditamos ser necessário examinar a possibilidade do regime de sua existência: inicialmente, buscar no próprio discurso suas marcas de lugar e data de emergência; descrever os saberes e os poderes que possibilitaram sua delimitação; e, também, analisar a especificidade que nos permite separar e associar os diversos elementos como objetos do discurso de horror. Ainda sobre a constituição do *corpus*, devemos considerar que, para apreender o funcionamento dos discursos horríficos, é necessário identificar as estratégias cinematográficas envolvidas e descrever os planos e as sequências na busca de sentidos produzidos. Portanto, tomaremos o filme como materialidade discursiva e o indagaremos sobre os sentidos produzidos, perseguindo a teia do horror. Observaremos os elementos que são recorrentes nos filmes e como eles se relacionam em sua formulação própria. Consideraremos questões como o tamanho dos planos, na busca do que é dito/mostrado e sua maneira de dizer; o enquadramento para refletir como os sujeitos são posicionados e significados no plano; o movimento de câmera³ enquanto elemento que indica nosso olhar sobre o plano; o quadro que ordena os sujeitos da cena garantindo ou não a visibilidade; e a duração⁴ dos planos, no sentido de observar como os elementos da cena são explorados para produzir o sentido de horror.

Faremos um percurso pelos filmes com a finalidade de demarcar como cada um apareceu em uma dada época e como traz em sua materialidade essa historicidade. Pensamos ser importante estabelecer relações entre as sequências de cada filme, entre encadeamentos dos três filmes selecionados, bem como outras que emergem no objeto como meio de produzir sentido, uma vez que o *corpus* não tem limites definidos previamente. Ainda, julgamos apropriado buscar a regularidade das estratégias para

³ “Distingue-se, tradicionalmente, um movimento de rotação em torno de um eixo, a panorâmica, e um movimento de translação do eixo da câmera, o *travelling* – movimentos elementares que podem variar e se combinar.” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 201).

⁴ A duração no cinema não coincide exatamente com o tempo crônico. Ela “[...] é determinada pela relação entre o tempo do desenvolvimento fílmico [...] e o tempo dos acontecimentos contados [...]” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 89).

discutir os clichês do horror e a produção de sentido na ordem do cinema brasileiro, quer seja nos anos 1960 ou 2000.

Além disso, descreveremos como sua unidade de filme de horror é constituída na dispersão de discursos outros e investigaremos as sequências do filme visando a apreender os planos e ver como se encadeiam e, ao mesmo tempo, remetem a outros elementos internos e externos aos objetos selecionados. Acrescentaremos às análises exemplos de outros objetos que abordam o horror, como contos e romances, considerando a unidade discursiva de modo mais amplo em que os discursos têm suas margens povoadas de outros discursos num domínio de coexistência. Desse modo, a noção de memória discursiva será basilar para compreender a materialidade do filme em suas condições de existência, restabelecendo produções anteriores e construindo sentidos.

Analisaremos a repetibilidade das estratégias cinematográficas, a fim de traçar características próprias do horror de Mojica. Verificaremos se há repetição de elementos e estratégias cinematográficas e relacionaremos com a unidade do filme, com os filmes entre si e com a dispersão de outras imagens de nossa cultura visual. Examinaremos, por exemplo, se há recorrência do uso de ângulo reto, *plongée* ou *contraplongée*⁵ e quando, no contexto interno do filme, e como esse elemento composicional do plano aponta na direção do horrífico. Ou seja, nos deteremos à formulação dos planos e sequências como operadora analítica a fim de compreender a organização e o funcionamento dos discursos nos filmes.

Procuraremos compreender quais são as estratégias de produção do discurso de horror, através de sequências de sentido horrífico e aquelas com as quais se relacionam. Nas primeiras, tomaremos o movimento de câmera como direcionamento do olhar para identificar o que se diz/mostra e o que se esconde. Na relação entre as sequências em geral, estudaremos como elas se unem e formam uma unidade. Isto é, observaremos a partir da montagem⁶ cinematográfica como os planos se sucedem na direção de uma unidade fílmica e numa dada ordem produzem sentido de horror. Dessa maneira, a descrição e a interpretação da materialidade discursiva dos filmes fazem perguntar sobre as condições de existência e os sentidos produzidos, a partir da concepção do filme

⁵ “Fala-se de enquadramento em *plongée*, quando o objeto é filmado de cima; em *contra-plongée* quando ele é filmado de baixo; de enquadramento oblíquo, frontal, fechado etc. – sendo cada uma dessas maneiras de filma um dado sujeito conotado de modo diferente.” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 98-99).

⁶ “[...] trata-se de colocar uns após os outros, em uma ordem determinada, fragmentos de filme, os planos cujo comprimento foi igualmente determinado de antemão.” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 196).

como conjunto de estratégias cinematográficas situado historicamente. Portanto, indagaremos essas estratégias para permitir uma ordem de seu funcionamento na direção do sentido de horror, como uma determinação das condições de produção dos enunciados.

Nesse sentido, este trabalho está estruturado em três momentos descritivo-analíticos em que compreenderemos a produção de subjetividades e os sentidos de horror por meio de enunciados em linguagens, tempos e espaços que fazem trabalhar a memória discursiva e a intericonicidade. Na seção *A materialidade discursiva e os saberes no cinema*, investigaremos como as estratégias cinematográficas constroem o sujeito transgressor a partir de uma rede de enunciados exteriores e descontínuos. Zé do Caixão evoca outros personagens da cultura literária, cinematográfica e religiosa para produzir os sentidos de desordem e monstruosidade, desde sua primeira aparição, em *À meia-noite levarei a sua alma*. Portanto, buscaremos compreender a materialidade discursiva na visualidade fílmica de certa ordem, a fim de estudar o sentido como resultado da relação entre enunciados na linguagem das estratégias cinematográficas.

Em *A ordem discursiva e o domínio de horror*, percorreremos os três filmes de Mojica em busca das regularidades dentro da trilogia, para, então, estabelecer relações com outros enunciados e evidenciar o funcionamento da ordem discursiva nas narrativas. Então, trata-se de refletir sobre o discurso horrífico como práticas historicamente situadas, considerando a ordem discursiva, que determina a emergência e a circulação dos discursos. Na terceira seção, *As imagens, os sons e as memórias*, analisaremos a produção do discurso horrífico nos enunciados fílmicos, considerando especificamente as noções de memória discursiva e intericonicidade. Os estudos discursivos apontam para a necessidade de buscar a repetição dos enunciados do horror, a fim de compreender a materialidade fílmica enquanto produção discursiva em planos e sequências, que têm uma emergência específica.

Por fim, teceremos algumas considerações sobre os resultados da investigação e apontaremos reflexões sobre o enunciado fílmico, o cinema de horror de Mojica e a constituição da subjetividade monstruosa. Trata-se de refletir sobre sujeitos na materialidade discursiva a partir dos campos dos estudos discursivos, cinematográficos e literários.

RESUMO

Este estudo tem respaldo teórico-metodológico no campo da Análise do discurso de origem francesa e seus desdobramentos no Brasil, tomando como eixo as noções de memória discursiva, intericonicidade e subjetividade. O *corpus* base de nossa pesquisa é composto por excertos dos filmes da “trilogia de Zé do Caixão”, de José Mojica Marins, a saber: *À meia-noite levarei sua alma* (1964), *Esta noite encarnarei no teu cadáver* (1967) e *Encarnação do demônio* (2008), tendo em vista o objetivo de compreender a produção de horror por meio da memória discursiva na materialidade dos filmes que nos propusemos a analisar. As cenas foram selecionadas considerando os elementos clássicos das narrativas de horror, observados tanto na literatura como no cinema, e aqueles que revelam a singularidade artística da obra do diretor brasileiro. Investigamos e discutimos a produção de horror na materialidade discursiva, considerando as noções de memória e intericonicidade. Para alcançar esse objetivo, inicialmente, estudamos a materialidade discursiva da visualidade fílmica, a fim de apreender uma regularidade no funcionamento discursivo das estratégias cinematográficas. Em seguida, refletimos sobre o discurso horrífico como práticas historicamente situadas, avaliando a ordem do discurso na cenografia e na trilha sonora do período da segunda metade do século XX e início do século XXI. Depois, investigamos a produção de sentido de horror na materialidade do cinema, considerando as noções de memória e intericonicidade na visualidade dos filmes. Assim, fomos guiados pelas seguintes questões: a) quais são os deslocamentos teórico-metodológicos necessários para analisar o funcionamento discursivo de estratégias cinematográficas; b) como elas produzem subjetividades no diálogo entre discursos na visualidade fílmica; e c) como a materialidade discursiva do objeto fílmico faz retornar discursos e produz sentidos horríficos. A pesquisa dos planos e sequências indica o lugar específico do sujeito transgressor como aquele que faz emergir discursos sobre a monstrosidade e o horror em práticas transgressoras à ordem da moral judaico-cristã. Nos filmes de Marins, a constituição do horror está assentada tanto nas práticas de Zé do Caixão como nas estratégias de formulação dos planos. Nossos exercícios analíticos apontam para o funcionamento discursivo no tamanho, enquadramento, movimento, duração e quadro dos planos em consonância com a narrativa para construir as subjetividades transgressoras, mostrando imagens de monstros que produzem o horror na ordem discursiva. O sujeito desviante do normal é constituído por uma rede de discursos, cuja origem não é possível precisar, e é mostrado em práticas delimitadas por condições de produção próprias marcadas na materialidade dos filmes.

Palavras – chave: Cinema brasileiro de horror. Intericonicidade. Materialidade discursiva. Memória discursiva. Subjetividade. Zé do Caixão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após fazer esse percurso, retomamos a hipótese do trabalho de que as produções discursivas do horror apontam para a produção de sentidos na rede discursiva produzida na dispersão de dizeres no batimento entre o mesmo e o outro, convocando uma dada memória discursiva e intericonicidade. Para testá-la, analisamos os funcionamentos discursivos das estratégias cinematográficas, a produção de sentidos próprios ao domínio do horror e a produção da subjetividade transgressora, que pareciam oferecer subsídios para afirmar que as produções discursivas do horror fazem convergir enunciados de vários campos discursivos em articulação entre os domínios de memória e de atualidade.

Assumimos que a produção do horrífico em Mojica está apoiada num conjunto composto por uma narrativa marcada pelo monstruoso e/ou inexplicável, incluindo imagens violentas imprevisíveis e/ou misteriosas para provocar medo ou choque, como o filósofo Carroll (1999) afirma, mas ressaltamos a produção de sentido dentro de uma ordem discursiva dada. De *À meia-noite levarei sua alma* resta ao coveiro Zé do Caixão o olhar profundo e o gosto pela violência e para nós a experiência do sentido de horror possibilitado nas condições materiais, técnicas e históricas dos anos 1960 visto nos anos 2000. Ele não deixa de provocar ataques à moral e tormentos psicológicos e físicos, valendo-se dos ataques decorrentes de sua determinação cega de gerar um filho, enquanto ameaça à ordem da moral judaico-cristã. Assim, o corpo do sujeito é construído por meio de gestos cruéis e doentios em seus posicionamentos sobre a vida e a morte.

A estética do cinema da Boca do lixo mostra a busca de fazer cinema no contexto interno da ditadura, por meio de imagens tidas como esteticamente sujas e agressivas. A autoria Mojica, enquanto inspiração do grupo, destaca-se pelo experimentalismo e independência na criação de filmes de horror que conseguem valer-se das referências clássicas das narrativas do século XVIII e dos clichês dos cinemas alemão e americano dos anos 1920 e 1930, e produzir imagens com as cores locais, com influência do antropofagismo e do Tropicalismo. Os filmes de horror do autor produzem sentidos desmedidos, brutais e exagerados, por meio de estratégias cinematográficas que levam à exploração dos detalhes de modo exibicionista. As imagens cruas fazem a

bricolagem de elementos de cenário e figurino dispersos no tempo e no espaço, que reunidos no quadro produzem uma estética *kitsch* e grotesca sobre narrativas e decupagem clássicas.

A comparação entre os filmes dos anos 1960 e 2000 evidencia que temos funcionamentos de estratégias distintos, em que a ordem do discurso do cinema de horror mostra que, hoje, as estratégias cinematográficas trabalham ancoradas no verossímil e real para alcançar o sentido. Não se poderia falar em horror em *À meia-noite levarei sua alma* e *Esta noite encarnarei no teu cadáver*, uma vez que a rusticidade dos filmes sobressai e atribui uma comicidade, assinalada pela crítica contemporânea ao lançamento. Entretanto, refletindo a partir da ordem discursiva do período, podemos afirmar que a produção das imagens explora tanto as estratégias cinematográficas como os sentidos de símbolos religiosos de maneira transgressiva e desdobra na produção do horrífico historicamente situado.

Tomadas as noções de memória discursiva e intericonicidade no discurso fílmico, aprofundamos sobre os funcionamentos discursivos das estratégias do cinema na produção de sentidos, focalizando o horror. Isso possibilitou questionar sobre a constituição de subjetividades marcadas pela transgressão e monstrosidade (FOUCAULT, 2001) na imagem e no corpo (COURTINE, 2008). Portanto, consideramos as práticas de Zé do Caixão como transgressão às leis da comunidade e violação de tabus sociais como a morte, em que os instintos humanos persistem na direção de desobedecê-los e dar vazão a uma liberdade ilimitada na busca de prazeres. Desejo e proibição provocam a tensão e têm a renúncia e a obediência como a face conservadora da ordem, beleza e pureza. A monstrosidade do sujeito evidencia a existência dos limites do possível na ordem da moral judaico-cristão do Brasil, no momento histórico da década de 1960, tramado pelo autoritarismo do governo e conservadorismo da sociedade rural patriarcal. O sujeito transgressor se posiciona como a interdição que reafirma a ordem, ao tornar seus limites identificáveis.

Nesse percurso, buscamos investigar e discutir a produção de sentidos de horror na materialidade dos enunciados fílmicos, de modo que perscrutamos a trilogia de Zé do Caixão a fim de evidenciar os saberes na construção de imagens agressivas. Tomamos as concepções do método arqueológico para questionar a unidade do horror e construir séries e feixes de relações nos quais os sujeitos transgressores são constituídos, no mesmo instante em que produzem sentidos.

Valendo-nos do princípio de descontinuidade, consideramos a materialidade discursiva na visualidade fílmica dos planos como lugar em que estratégias mostram sujeitos, sendo o corpo do monstro construído numa moldura de superioridade em relação aos moradores da cidadezinha por meio da repetição da técnica das estratégias na construção dos planos *contraplongée*, da construção do cenário do bar e do enquadramento em plano americano e primeiro plano. Isto entra no encadeamento de enunciados que destaca a posição enunciativa da imortalidade do sangue por meio da reprodução.

Nessa mesma direção, discutimos o domínio de horror e a ordem do discurso viabilizadora dos filmes de Mojica. Consideramos que a produção de sentidos de horror na dispersão de discursos é atualizada pela emergência dos enunciados vindo a significar de outra maneira. Zé do Caixão é o corpo do exagero e transgressão da ordem no fio narrativo da trilogia, de modo que entra no domínio do horror ao romper os limites da ordem da moral judaico-cristã. Trata-se de considerar o aparecimento do discurso religioso em filmes de Mojica, que entram no fio discursivo como visibilidade de transgressão da ordem moral judaico-cristã e produção do sujeito monstruoso.

No batimento entre descrição e interpretação, destacamos, também, a produção do discurso horrífico na materialidade dos enunciados fílmicos, no conjunto de um arquivo de imagens que são evocadas no processo dos sentidos. A noção de enunciado dentro de uma rede de discursos possibilita pensar os filmes produzindo sentido em relação ao conjunto de imagens que circulam em nossa sociedade. Assim, situamos os filmes de Mojica numa rede construída a partir de uma dada memória discursiva e de uma intericonicidade. A materialidade discursiva do objeto fílmico faz retornar discursos e produz sentidos próprios ao horror por meio de uma rede de enunciados que trabalham nos domínios da memória e da atualidade. Essa produção de horror na rede de discursos é composta pelas narrativas clássicas de horror nos campos discursivos da Literatura e do Cinema e é atravessada por inúmeros discursos que resultam num quadro singular no domínio do horror.

A materialidade discursiva dos filmes, no entrelaçamento entre o linguístico, as imagens e os sons na ordem, coloca em evidência a existência singular de Zé do Caixão como representação do sujeito transgressor. O cinema marginal de horror da Boca do lixo permitiu a circulação de *À meia-noite levarei sua alma* e *Esta noite levarei a sua alma* – não sem alguns cortes e mudanças – enquanto o irracional, o exagerado e alheio aos apelos políticos e ideológicos combatidos pelo governo ditatorial. A constituição do

sujeito transgressor na trilogia passa pelo uso da iluminação e enquadramento dos corpos na memória sobre desejo e moralidade na sociedade.

As estratégias cinematográficas produzem subjetividades na rede de discursos da visualidade fílmica por meio da formulação dos planos, considerando os critérios de tamanho, enquadramento, movimento, duração e profundidade. Portanto, os sujeitos são materializados na superfície do enunciado fílmico e evidenciam saberes técnicos e discursos historicamente situados. A repetição na formulação dos planos ratificam os clichês do gênero, reforçando uma filiação na cinematografia do horror. Por outro lado, os elementos que se distanciam dos clássicos americanos apontam para um deslocamento dentro do domínio de horror e uma autoria Mojica. A rede discursiva das seqüências construiu o domínio horrífico por meio do sujeito transgressor no confronto com a ordem dos discursos das décadas 1960 e 2000.

Diante disso, a singularidade que marca a obra do diretor José Mojica Marins em relação aos elementos clássicos da narrativa de horror perpassa pela dimensão técnica, a censura, a brasilidade artística como condições de produção do enunciado fílmico, sendo o sentido de horror determinado no tempo e espaço. Portanto, enquanto o monstro do século passado é marcado pela transgressão da ordem da moral judaico-cristã; atualmente, o sujeito transgressor é marcado por práticas de violência extremada contra o corpo na mesma estratégia de exibicionismo.

A partir dos elementos teóricos apontados e de exercícios analíticos, consideramos que os deslocamentos teórico-metodológicos da Análise do discurso necessários para analisar o funcionamento discursivo de estratégias cinematográficas implica na consideração da noção de enunciado na perspectiva foucaultiana e em sua reconfiguração pela interface com outros campos do saber voltados para o objeto fílmico.

Então, depois de refletir sobre a existência dos filmes como monumento em que traços discursivos marcam um momento histórico, analisamos a existência do sujeito transgressor nas estratégias cinematográficas, fazendo ecoar o acontecimento do lançamento dos filmes na ordem dos saberes. Portanto, consideramos os posicionamentos dos sujeitos na formulação dos planos como lugar de visibilidade de modalidades enunciativas a partir dos estudos sobre corpo na perspectiva discursiva.